

Das Lied der Bäume

Über idyllische Resonanzverhältnisse bei David G. Haskell und Richard Powers

Solvejg Nitzke

Im Schatten der Großen

nos patriam fugimus; tu, Tityre, lentus in umbra
formosam resonare doces Amaryllida silvas. (Ekl. I, 5)¹

Noch haben die Bäume das Singen nicht verlernt, aber ihre Lieder haben sich verändert. Seit der Hirte Tityrus in Vergils erster Ekloge dem Wald das Singen beibrachte, sind zwei Jahrtausende vergangen. Auch in der römischen Hirtendichtung wird die Möglichkeit eines Resonanzverhältnisses zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren bereits vor dem Hintergrund ihrer Störung verhandelt. Der Flüchtling Meliboeus belauscht den Hirten Tityrus dabei, wie er mit dem Wald im Duett singt. Meliboeus schildert Lage im Kontrast zu der Tityrus': »Wir flüchten aus der Heimat; du aber Tityrus, liegst seelenruhig im Schatten und lehrst die Wälder, »schöne Amaryllis« zu antworten.«² So markiert er das gelingende Resonanzverhältnis des Hirten als Ausnahme. Im Zusammenhang mit der komplexen ökologischen Krisensituation der Gegenwart weckt die Ausnahme einmal mehr die Hoffnung darauf, sie könne zum Modell werden. Während es aber in den *Bucolica* Tityrus ist, der den Wald lehrt, auf seinen Gesang zu antworten, sind es heute die Bäume, die zu singen beginnen und auf Widerhall bei den Menschen hoffen. Sie tun das in einem komplexen Gewebe literarischer und chemischer, materieller und metaphorischer Sprachen, die sich nicht

1 Vergil: *Bucolica*. Hirtengedichte. Lateinisch/Deutsch. Übersetzung, Kommentar und Nachwort von Michael Albrecht, Ditzingen: Reclam 2015/2020, Ekloge I, Vers 5, S. 7.

2 Ebd.

zuletzt die selbstreferenzielle Poetologie der Idylle zu Nutze machen. Das ist alles andere als ein triviales Unterfangen, denn die Geschichte der Idylle als Medium umweltpolitischer Vorhaben ist selbst alles andere als harmnisch. Nicht zuletzt, weil ein allzu offensichtlich idyllisierender Text schnell unwahrscheinlich wirkt und damit Gefahr läuft, nicht ernst genommen zu werden, galt es eigentlich ausgemacht, dass »pastoral impulses«³ in ökologisch engagierter Literatur nicht mehr viel zu suchen haben, zumal wenn diese als Literatur ernst genommen werden will.

Richard Powers' Baumroman *The Overstory* (2018) ist einer der Höhepunkte in einem Diskurs über Bäume, der im Umfeld der Beschreibung des sog. *wood wide web* durch die Forstökologin Suzanne Simard⁴ Momentum gewonnen hat. Der Roman beginnt mit einer Szene, die der bukolischen zum Verwechseln ähnlich ist:

Then, in a park above a western city after dusk, the air is raining messages. A woman sits on the ground, leaning against a pine. Its bark presses hard against her back, as hard as life. Its needles scent the air and a force hums in the heart of the wood. Her ears tune down to the lowest frequencies. The tree is saying things, in words before words

It says: *Sun and water are questions endlessly worth answering.*

It says: *A good answer must be reinvented many times, from scratch.*

It says: *Every piece of earth needs a new way to grip it. There are more ways to branch than any cedar pencil will ever find. A thing can travel everywhere, just by holding still.*

The woman does exactly that. Signals rain down around her like seeds. [...] A chorus of living wood sings to the woman: If your mind were only a slightly greener thing, we'd drown you in meaning.⁵

Die Vorstellung eines auf die singenden, dichtenden Menschen reagierenden Waldes wird schon bei Vergil selbst als prekär markiert. Der flüchtende Meliboeus bemerkt den singenden Hirten und die Resonanz der Wälder auf seinen Gesang zwar wehmütig, jedoch ohne sie ihm zu missgönnen. *The Overstory* kehrt die Situation um, die an den Baum lehrende Frau ist zunächst (passiv)

3 Leo Marx: *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*, New York: Oxford University Press 1964/2000, S. 11.

4 Vgl. Suzanne Simard: *Finding the Mother Tree: Uncovering the Wisdom and Intelligence of the Forest*, New York: Alfred A. Knopf 2021.

5 Richard Powers: *The Overstory. A Novel*, New York/London: Ww Norton & Co 2018, S. 4.

Empfängerin der Nachrichten, die ihr eine Baumgemeinschaft übermittelt, die weit mehr ist als *ein* Wald. Ein Chor aus Gehölzen hat sich zusammengetan, nein, teilt ihr mit, dass er nie getrennt war, um sie zu aktivieren, sich mit ihren menschlichen Mitteln dafür einzusetzen, dass das Lied dieser Gemeinschaft der Bäume nicht endgültig verstummt.

Vom *Gesang der Bäume* (*The Songs of Trees*)⁶ schreibt auch der Biologe David George Haskell im gleichnamigen Buch. Seine Reise zu besonders klangvollen Bäumen in der ganzen Welt handelt von einer Wahrnehmungsweise, die der fiktionalen Baumgemeinschaft bei Powers vor allem in ihrer idyllischen Situierung ähnelt. Beide Texte greifen die idyllische Situation der Resonanz mit den Bäumen als Bedingung einer ökologischen Gemeinschaft auf, die beiden – Menschen und Bäumen – Raum lässt. Mit Blick auf die idyllische Situation ist das bemerkenswert, weil sich hier nicht nur ihre Anschlussfähigkeit zeigt, sondern ein suchendes Begehren nach Ausdrucksweisen, die jenseits disziplinärer und diskursiver Grenzen von Beziehungen sprechen, deren Komplexität weder Fachsprachen noch Realismusansprüchen genügt.

Die Gründe, aus denen gerade Bäume zum Gegenüber dieser Resonanzbeziehung werden, liegen in der Kreuzung einer europäischen Tradition, die Megafloren schon ihrer Form wegen als Gegenüber denken kann⁷, mit den Erkenntnissen über symbiotische Kommunikationswege⁸ und der Suche nach und der Angst vor dem Verlust eines ›indigenen‹ Wissens über Mensch-Natur-Beziehungen. Sprechende Bäume scheinen ein naheliegender Bezugspunkt für die neuen Erkenntnisse über vegetabile Kommunikation zu sein, doch sie fassen nur einen Teil dessen, was sich in Mensch-Baum-Verhältnissen (wieder) zu verändern beginnt.⁹ Eine ganze Reihe fiktionaler und nicht fiktionaler

-
- 6 David George Haskell: *The Songs of Trees: Stories from Nature's Great Connectors*, New York: Penguin Books 2018. Ders.: *Der Gesang der Bäume. Die verborgenen Netzwerke der Natur*. Aus dem Englischen von Christine Ammann, München: Verlag Antje Kunstmann 2017.
 - 7 Vgl. Solvejg Nitzke: »Arboreale Poetik, oder: Mit Bäumen erzählen«, in: Stephanie Heimgartner/Solvejg Nitzke/Simone Sauer-Kretschmer (Hg.): *Baum und Text*, Berlin: 2020, S. 165-196.
 - 8 Vgl., Robert A. Raguso/André Kessler: »Speaking in Chemical Tongues. Decoding the Language of Plant Volatiles«, in: Monica Gagliano/John Ryan/Patricia I. Vieira (Hg.): *The Language of Plants. Science, Philosophy, Literature*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2017. Kindle-Version. Pos. 1125-1803.
 - 9 Meine Überlegungen sind Teil eines Projekts zur »Kulturpoetik der Bäume« an der Technischen Universität Dresden (gefördert durch die Fritz Thyssen Stiftung), das

Texte lässt Bäume nicht nur sprechen, sondern auch singen. Dabei handelt es sich zugleich um ein metaphorisches Sprechen, und um eines, das von materiellen Bedingungen ausgeht, die von den botanischen und ökologischen Wissenschaften gerade erst nachgewiesen werden können: Bäume kommunizieren, sie gehen Beziehungen ein, die nicht nur zweckrational funktionieren, sondern Gemeinschaften bilden, die sich dem menschlichen Auge entziehen. Es ist also keine Überraschung, dass so viele Texte versprechen ›Geheimnisse‹ zu enthüllen, Einblicke in geheime Leben zu verschaffen und Verborgenes ans Tageslicht zu fördern.¹⁰ Dabei ist gerade der Sehsinn – paradigmatisches Organ der Aufklärung – weitgehend untauglich für das, was Bäume zu sagen haben. Es sind die bei Menschen im Vergleich zu anderen Tieren verkümmerten Sinne, Geruch und Gehör, die wichtig werden. Bäume senden Chemikalien aus, um sich gegenseitig zu warnen, um Bestäuber und ›Gärtner‹ anzulocken, um Nachrichten auszutauschen und sich einander zu empfehlen oder hinters Licht zu führen.¹¹ Aber erst, wo sie singen, das heißt, sich auf eine nicht in erster Linie funktionale Weise ausdrücken, entsteht eine Beziehung, die für Menschen so bedeutsam wird, dass sie Hoffnung weckt, Bäume können endlich Gehör finden.

Besonders interessant sind dabei Texte, die die Grenzen zwischen literarischem und nicht-literarischem Schreiben wenigstens zeitweilig außer Kraft setzen. *The Overstory* tut dies im Modus des Romans. Die fiktionale Erzählung handelt von acht Menschen, die den Gesang der Bäume (er-)hören und sich für sie einsetzen. Dass sie Baumstimmen hören, erkennen nicht alle acht gleich selbst, vielmehr verbindet sie ein Text, um genau zu sein, ein Buch über Bäume. »The Secret Forest« ist ein populärwissenschaftlicher Text der Forstökologin Patricia Westerford. Das Buch im Buch ist eine ideale Figuration der Verbindung von Roman und erzählendem Sachbuch. Sein Anfang, wie der von *The Overstory*, bringt Menschen und Bäume in Resonanz, geht aber noch einen Schritt weiter, denn die fiktive Forstökologin erweitert die Resonanzbeziehung zwischen Baum und Mensch um die Dimension der Verwandtschaft:

untersucht, auf welche Weisen das Erzählen bzw. kulturelle Weisen der Vernetzung Baum-Mensch-Beziehungen (neu) fassen.

10 Solvejg Nitzke: »Baumkunden. Erzählte Ökologien des Waldes zwischen Wissenschaft und Nature Writing«, in: Non Fiktion. Arsenal anderer Gattungen. Themenheft: Ökologie (Hg. v. Christian Meierhofer & Alexander Kling) Frühjahr (2021), S. 271–298.

11 R. Raguso/A. Kessler: »Speaking in Chemical Tongues«, Pos. 1224.

Years from now, she'll write a book of her own, *The Secret Forest*. Its opening page will read: You and the tree in your backyard come from a common ancestor. A billion and a half years ago, the two of you parted ways. But even now, after an immense journey in separate directions, that tree and you still share a quarter of your genes [...]¹²

Die Resonanz singender Menschen und Bäume wird im Roman *The Overstory* durch das Buch im Buch verdoppelt und naturalisiert. Die idyllische Situation dient der Erzeugung bzw. Offenlegung einer Beziehung, die nicht aufgebaut werden muss, sondern immer schon da war. Die idyllische Situation erweist sich, das will ich hier zeigen, einmal mehr als zentrales Instrument, um wissenschaftliche und literarische Diskurse nicht nur zu verbinden, sondern ein forschendes Erzählen zu etablieren, dass eigene Erkenntnispotenziale birgt und entbirgt. David George Haskells Buch *The Song of Trees* bewegt sich ähnlich wie das fiktive Buch im Roman auf der Grenze zwischen Handlungsaufforderung und erkenntnisorientiertem Erzählen. Der Text beruht zu gleichen Teilen auf botanischem Wissen, wie auf persönlicher Erfahrung. Indem er Resonanz thematisiert, modelliert er – auch hier analog zu Powers' Roman – Beziehungen zwischen Mensch und Baum, die explizit nicht objektiv, nicht fiktional, aber eben auch nicht beliebig sind. Das Lied der Bäume wird hier im doppelten Sinne einer künstlerisch geformten Erzählung von Bäumen und eines Ausdrucks der Bäume selbst wichtig. Um diesen Ausdrucksweisen auf die Spur zu kommen, sind einige Sprünge nötig, die z.T. Ungewohntes zusammendenken und idyllische Verwandtschaften entdecken. Ich werde also von Vergils singendem Hirten ausgehen, um schlaglichtartig Momente der Resonanz im Schatten dieses Vorbildes zu untersuchen und ihre Weiterentwicklung zu Weisen der Vermittlung wissenschaftlicher Erkenntnisse und politischer Handlungsaufforderungen einerseits und erkenntnisorientiertem Erzählen andererseits aufzuzeigen.

12 R. Powers: *Overstory*, S. 132.

Resonanzen

Über allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen Wipfeln
Spürest Du,
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest Du auch.¹³

Johann Wolfgang Goethes vielleicht bekanntestes Gedicht liest sich wie die abendliche Antwort auf Tityrus' resonante Wälder. Wie die Hirten am Ende der Eklogen den länger werdenden Schatten der Bäume verlassen¹⁴, senkt sich neben der Dunkelheit auch abendliche Stille über die Welt in Wanderers Nachtlied. Das Gedicht entwirft eine komplexe Beziehung von bewegenden bzw. beweglichen Akteuren (Wipfel, Hauch, Vögelein etc.), die Klang nicht (mehr) selbst erzeugen, sondern ein Stillwerden bezeugen. Weil der Klang *ex negativo* entsteht, man also beim Lesen hört, wie es leise wird, ist nie ganz klar, wer Subjekt und wer Objekt der Resonanz wird. Wer den Klang erzeugt und wer mitklingt, lässt sich nicht unterscheiden und so bleibt offen, ob es sich um eine temporäre Nachtruhe oder eine endgültige Stille handelt. Die Resonanz (das Mit-Tönen, der Widerhall) bleibt aber genau wegen dieser Ununterscheidbarkeit als Möglichkeit erhalten und zwar als Möglichkeit, die nicht nur anthropozentrisch in eine Richtung – Mensch singt, Wald schallt zurück – funktionieren kann, sondern allen Elementen dieses Gedichts eigen ist. Die Ansprache des lyrischen Du bringt diese Resonanzmöglichkeit auf die Spitze, denn die Ruhe zu teilen, lässt sich hier auch als Aufforderung des Gedichts an das hörende/lesende Du verstehen, in Resonanz zu treten – und zwar ohne etwas zu tun. Damit ist es entschieden nicht-modern, wenn nicht sogar anti-modern, denn es verlangt einen Ausstieg aus dem Imperativ der handelnden

13 Johann Wolfgang von Goethe: »Ein gleiches«, in: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hg. von Erich Trunz, Bd. 1, München: C. H. Beck 1981, S. 142.

14 »Stehen wir auf! Schatten pflegt Singenden schädlich zu sein; Wacholderschatten bringt Schaden; auch Früchten schadet der Schatten. Geht gesättigt heim – der Abendstern naht –, geht meine Ziegen!« Vergil, *Bucolica*, Ekl. X, V. 75-78, S. 89.

Aktivität.¹⁵ In anderen Worten: es bietet sich an, ruhig unter einem Baum zu sitzen, will man den Wald singen hören.

Inzwischen ist die Möglichkeit eines singenden Waldes gänzlich ins Reich der Phantasie verbannt worden, die Wälder schweigen.¹⁶ Nur ist es nicht mehr die Ruhe eines Waldes, der jederzeit zu singen anheben könnte – die Wälder sind, wo sie noch stehen, durchrationalisiert, beengt und gefährdet. Was man (zumindest in Mitteldeutschland) noch hört, ist das Quietschen und Knarren der sterbenden Fichten, die unter Borkenkäferbefall und Wassermangel leiden. Auch in der Literatur ist der Wald und mit ihm die ›ganze‹ Natur still geworden. Sprechende Pflanzen und Tiere gehören in Kinderliteratur und Phantastik, nicht aber in ›ernstzunehmende‹ Literatur – spricht ein Baum, ist das ein untrügliches Signal für eine phantastische Szenerie (z.B. bei den ›Ents‹ in J.R.R. Tolkiens *Lord of the Rings*) oder ein ›albernes‹ Spiel mit den Zeichen (z.B. in der musikalischen Kurzfilmreihe *Silly Symphonies* von Walt Disney). Wenn die Klänge nicht-menschlicher Natur in ›realistischen‹ Texten thematisch werden, dann weniger als ›Stimme‹, sondern als Abwesenheit von Geräuschen und auch weniger in literarischen – geformten, fiktionalen Texten – denn in ›Sachtexten‹ in einem sehr weiten Sinne.

Einer der Gründungstexte der Umweltbewegungen im 20. Jahrhundert, Rachel Carsons *Silent Spring* (1962), ist auch in dieser Hinsicht paradigmatisch. Der Text beginnt mit einer »Fable for Tomorrow«¹⁷, in der die nicht-menschliche Umwelt einer idealisierten Kleinstadt »in the heart of America« zerstört wird. Die Idylle steht also ganz explizit am Anfang einer Verfallsgeschichte, an deren Ende die Menschen aus Gier das Ende einer Natur verursacht haben werden, auf die sie angewiesen sind. *Silent Spring* verbindet idyllische Topoi (z.B. den *locus amoenus*) mit einer wissenschaftlich fundierten Erzählung über die Vergiftung der Singvögel durch DDT und andere Ackergifte. Ihre Schlagkraft gewinnt die daraus generierte politische Forderung aus der Verbindung von wissenschaftlichem Anspruch und prekärer Idylle. Der

15 Zu dieser Interpretation vgl. Solvejg Nitzke: *Widerständige Naturen*: Christoph Ransmayrs Poetik der Eigenzeiten, Bd. 6, erste Auflage, Hannover: Wehrhahn Verlag 2018.

16 Zur »Angst vor dem Verstummen der Welt« ließe sich Hartmut Rosas *tour de force* durch die moderne Literatur- und Philosophiegeschichte heranziehen, die sich allerdings in ihrem Anthropozentrismus wenig für die vorliegende Untersuchung eignet. Vgl. Hartmut Rosa: *Resonanz: Eine Soziologie der Weltbeziehung*. Berlin: 2019, S. 517-632

17 »There was once a town in the heart of America where all life seemed to live in harmony with its surroundings.« Rachel Carson: *Silent Spring*, London: Penguin 1962/2000. Kindle-Version, Pos. 545.

drohende Verlust einer immerhin noch halbwegs intakten, aber bereits gestörten Natur, wird erst vor dem Hintergrund der Idylle zur Handlungsanweisung. Dabei ist es aber interessant, dass in erster Linie die poetologische Funktion der Idylle als Gegenbild¹⁸ zum Tragen kommt. Das harmonische Bild wird deshalb so wirksam, weil es sich als krasser Gegensatz zu einer Gegenwart und (drohenden) Zukunft inszeniert. Um es explizit zu machen: damit ist noch keine Aussage über den Wahrheitsgehalt der im idyllischen Gegenbild implizierten gestörten Gegenwart getroffen – in Carsons Fall gibt es jedoch keinen Zweifel daran, dass sie die Ursachen des »stummen Frühlings« nicht nur präzise benannt, sondern auch einen immensen Beitrag zur Verbesserung der Situation geleistet hat. Dennoch ist die Funktion der Idylle hier auf die Reibung konzentriert, die zwischen (idyllischer) Vergangenheit und (apokalyptischer) Zukunft entsteht. Bei Carson verbinden sich verschiedene Erzählmodi – u.a. Idylle, Märchen, Apokalypse – und bilden das narrative Fundament des persuasiven Anspruchs eines politischen Sachtextes. Das schmälert die Bedeutung idyllischen Erzählens keinesfalls, im Gegenteil, es legt eine bemerkenswerte Funktionsübertragung nahe. Offenbar lässt sich im idyllischen Modus, bzw. mit Idyllen etwas transportieren, das ansonsten ungehört bleibt.

Genau das macht Idyllisches aber für realistisches Erzählen suspekt. Das, was bei Rachel Carson und anderen¹⁹ als politische Überzeichnung akzeptabel wird, steht in der Literatur spätestens seit Mitte des 19. Jahrhunderts unter Trivialitäts- bzw. Kitschverdacht. Zu dieser Zeit erlebt das Interesse am Wald einen zweischneidigen Höhepunkt. Märchenwälder, romantisch aufgeladene Naturbegegnungen und Ganzheitsvisionen stehen nicht nur im deutschsprachigen Raum einer intensivierte Forstwirtschaft gegenüber, die den Wald als materielle Ressource der Modernisierung und als »realistische Reserve«²⁰ einer kulturhistorisch einmaligen Umstellung neu fasst. Im Rahmen der Mobilisierung von Mensch-Natur-Beziehungen, die diese Epoche kennzeichnet,

18 Vgl. Nils Jablonski: *Idylle. Eine medienästhetische Untersuchung des materialen Topos in Literatur, Film und Fernsehen*, Berlin: J. B. Metzler 2019, S. 374.

19 Das Gegenbild zu Carson findet sich z.B. in Steven Lovatt: *Birdsong in a Time of Silence*, 2021. Hier geht es darum, dass Vogelgesang überhaupt erst wieder hörbar wurde, als im Zuge der Pandemie bedingten Lockdowns 2020/2021, die städtischen Lautstärkepegel schlagartig sanken.

20 Klara Schubenz: *Der Wald in der Literatur des 19. Jahrhunderts. Geschichte einer romantisch-realistischen Ressource*, Konstanz: Konstanz University Press 2020, S. 173.

wird der Wald (als Menschenheimat) zum Schauplatz der narrativen Produktion einer »prekären Natur«.²¹ Waldesruh und Waldheimat werden als literarische und außerliterarische Bezugspunkte immer wichtiger, jedoch bleiben sie als ausschließlich auf Menschen bezogene Um-Welten präsent. Der Widerhall einer antwortenden Natur, die Vorstellung einer idyllischen Resonanz, ist dem viktorianischen Kunstkritiker John Ruskin zufolge jedoch das Ergebnis einer (Selbst-)Täuschung von Dichter*in und Leser*in. Ruskin liest darin den Ausdruck einer emotionalen Überwältigung, die die gesehene Wirklichkeit verfälscht: »The state of mind which attributes to it these characters of a living creature is one in which the reason is unhinged by grief. All violent feelings have the same effect. They produce in us a falseness in all our impressions of external things, which I would generally characterize as the ›Pathetic Fallacy‹.«²² Aber es sind, so Ruskin, nicht die wirklich fähigen Dichter, die sich dieser »falsehood«²³ bedienen:

Thus, when Dante describes the spirits falling from the bank of Acheron as ›dead leaves flutter from a bough‹, he gives the most perfect image possible of their utter lightness, feebleness, passiveness, and scattering agony of despair, without, however, for an instant losing his own clear perception that ›these‹ are souls, and those are leaves; he makes no confusion of one with the other. But when Coleridge speaks of

The one red leaf, the last of its clan,

That dances as often as dance it can,

he has a morbid, that is to say, a so far false, idea about the leaf: he fancies a life in it, and will, which there are not; confuses its powerlessness with choice, its fading death with merriment, and the wind that shakes it with music.²⁴

Ruskin wirft dem Romantiker Coleridge ebenjene Ungenauigkeit vor, die Goethe und Carson produktiv machen. Im Gedicht lagern sich *agencies* in den Ebenen möglicher Resonanz übereinander, in *Silent Spring* hält der implizite Konjunktiv der Zukunftserzählung ›souls‹ und ›leaves‹ im übertragenen Sinne

21 Vgl. Solvejg Nitzke: »Prekäre Natur – Schauplätze ökologischen Erzählens 1840-1915. Eine Forschungsskizze«, in: Kulturwissenschaftliche Zeitschrift 2 (2018), S. 31-48.

22 John Ruskin: »Of the Pathetic Fallacy«, in: *Modern Painters* [1856], Vol III, Part 4: Of Many Things, New York: Wiley and Halsted 1859, S. 156-172.

23 Ebd. § 15, S. 169.

24 Ebd., § 6, S. 160.

zusammen. Beide Texte aber können der Gefahr der *pathetic fallacy* entgehen, weil sie von Ruhe bzw. von Schweigen und Stille handeln und damit entweder – wie Carson – den (politischen) Nutzen der idyllischen Gegenoption, der Resonanz, markieren bzw. – wie Goethe – die lyrische Form nutzen, um das Verhältnis von Schweigen und Klang in der Schweben zu halten.

Ruskin hingegen hat für diese Schweben nichts übrig. Die brillante Beobachtungsgabe versagt, wo sie kanonische Positionen durch den dichterischen Umgang mit nicht-menschlichen *agencies* begründen will. Nicht nur ist das ein bequemes Mittel, um die allermeisten Dichter*innen gleich von vornherein aus dem Diskurs zu drängen²⁵, es verstellt auch den Blick auf Wissensweisen, die nicht hierarchisch von den vermeintlich einzigartigen Fähigkeiten der Menschen ausgehen. Diese Perspektive erzeugt aber eine Situation, in der Menschen die empfundene Entfremdung von ihrer Um-Welt und eigenen Natur gleichzeitig beklagen und überkompensieren.²⁶

Um einen weiteren Zeitsprung zu wagen: Dieses Wissen hat sich als falsch herausgestellt. »Life«, »power« und »choice« (Ruskin) sind dem Blatt als Teil einer modular und dezentral angeordneten Lebensform durchaus eigen.²⁷ Zwar würden auch heute Wissenschaftler*innen wohl kaum von tanzenden Blättern sprechen, ohne es metaphorisch zu meinen, aber die Wechselwirkungen zwischen menschlicher und nicht-menschlicher Natur sind zweifellos komplex genug, um die Goethe'sche Schweben nicht allein als poetisches Mittel, sondern als epistemologisch gebotene Vorsicht erscheinen zu lassen.

25 Lawrence Buell beschreibt das z.B. mit Blick auf die Autorinnen in Neuengland, um sich dann allerdings selbst auf Thoreau zu fokussieren, Vgl. Lawrence Buell: *Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*, Cambridge/MA: Harvard University Press 1995.

26 Bei Ruskin selbst trug das interessante Blüten. Er entwarf mit einer Wirtschaftsweise und Lebensstil, die Arts-and-Crafts-Bewegung, deren Fokus auf Handwerk und Landleben Bewegung zur Grundlage der Utopie *News From Nowhere* (Jahr) des Sozialreformers William Morris wurde. Ruskins eigene pastorale Landleben-Phantasie mag nicht romantisch sein, verdient in ihrer idyllischen Verfahrensweise aber auch gesondert Aufmerksamkeit. Vgl. Vicky Albritton/Fredrik Albritton Jonsson: *Green Victorians: The Simple Life in John Ruskin's Lake District, Chicago and London*: University of Chicago Press 2016.

27 Ausführlich dazu: Stefano Mancuso/Alessandra Viola: *Die Intelligenz der Pflanzen*, München: Verlag Antje Kunstmann 2015.

Seit die Forstökologin Suzanne Simard ihre Erkenntnisse über das *wood wide web*²⁸ Anfang der 1990er Jahre veröffentlichte, hat sich viel getan hinsichtlich der Auffassung davon, was Pflanzen können und was nicht.²⁹ Doch wie u.a. der Philosoph Michael Marder gezeigt hat, fehlt eine Sprache, um die nun erst beschreibbaren Eigenschaften und Fähigkeiten von Pflanzen überhaupt auszudrücken. *Plant thinking* erfordert nicht nur, von der Idee des Individuums abzurücken und in Temporalitäten zu denken, die nicht nur in Tempo und Rhythmus von tierischen (und menschlichen) abweichen, sondern auf eine Weise mit räumlicher Existenz verbunden sind, die die Trennung an sich unterläuft.³⁰ Wie also sprechen über Wesen, die nicht nur so langsam sind, dass sie statisch erscheinen, sondern im Falle vieler Bäume auch so lange leben, dass sie ewig wirken müssen? Wie darstellen, dass eine Pflanze nie nur sie selbst ist, sondern durch Symbiosen und Photosynthese nicht nur mit ihrer Umwelt in Austausch steht, sondern effektiv ihre eigene Umwelt herstellt?³¹ Ohne *pathetic fallacies* ist das Wissen der neuen Botanik kaum zu übersetzen und warum sollte es auch? Suzanne Simard hat mit der Technometapher vom *wood wide web* und dem familialen Bild vom »Mutterbaum« sicher die Grenzen fachwissenschaftlicher Sprechweisen überschritten, aber ist das angesichts dessen, dass sie etwas herausfand, das eigentlich nicht möglich sein sollte, nicht bloß angemessen?

Jakob Heller mahnt zurecht zur Vorsicht, was die Antwort auf diese Frage angeht. Denn wenn »die Idylle selbst die Konstruktion der Repräsentation eines Mensch-Natur-Verhältnisses verhandelt, führt das realistische Verständnis der Idyllennatur nicht weiter.«³² Umgekehrt aber, so demonstrieren es die Versuche, Baum-Resonanz zu erzeugen, beginnt damit ein vielversprechender Pfad. Die idyllische Wahrnehmung der »realistischen« Natur wird sogar zur Voraussetzung für die Wahrnehmung einer nicht-menschlichen Natur

28 Simard weist darauf hin, dass die Begriffsschöpfung von der wissenschaftlichen Zeitschrift *Nature* stammt. Simard: *Finding the Mother Tree*, S. 165.

29 Vgl. Michael Marder: *Plant-Thinking. A Philosophy of Vegetal Life*, New York: Columbia University Press 2013.

30 M. Marder: *Plant-Thinking*, S. 93.

31 Emanuele Coccia: *Die Wurzeln der Welt. Eine Philosophie der Pflanzen*, München: Carl Hanser Verlag 2018, S. 75-87.

32 Jakob Christoph Heller: »Die stillen Schatten fruchtbarer Bäume« – Die Idylle als ökologisches Genre?, in: Evi Zemanek (Hg.): *Ökologische Genres: Naturästhetik – Umweltethik – Wissenspoetik*, Göttingen: V & R unipress 2018, S. 73-89, hier S. 86.

jenseits hierarchischer Ordnungen. Mit Sabine Schneider gesprochen reaktivieren die Baumtexte, indem sie die idyllische Situation aufgreifen, einmal mehr die Idylle als »Wahrnehmungsdispositiv«. Wie im 19. Jahrhundert, das Schneider, Drath u.a. im Band *Prekäre Idylle* (Jahr) untersuchen, ist der »Wille zur idyllischen Wahrnehmung« auch hier »ein Krisenphänomen, das die bedrängten Realitäten, denen sich Idyllisierung verdankt, präsent hält.«³³ Im Falle der Bäume geht es sogar noch über ein Präsenhalten hinaus, denn die Genre-überschreitenden Schreib- und Erzählweisen gehen den umgekehrten Weg, den Heller benennt. Hier wird die Idylle in ihrer Autoreferenzialität zur Bedingung der Möglichkeit, *wirkliche* Vorgänge der Resonanz zu erkennen.

Der Biologe David G. Haskell bedient sich in *The Songs of Trees* (2017) anstelle technologischer oder familialer Metaphern der idyllischen Situation von Gesang und Resonanz, um überhaupt fassbar zu machen, wovon er versucht zu reden. Das Buch nähert sich zwölf Baumarten auf ungewöhnliche Weise: über ihren Klang. Das ist angesichts der oft über den Sehsinn vermittelten Fehleinschätzung der Bedeutung von Pflanzen für die Biosphäre bemerkenswert, denn sie zu übersehen, ist schlimm genug. Haskell aber stellt die »Songs« der Bäume in den Vordergrund und arbeitet so – mit den Mitteln der Idylle – an einem umfassenden Pflanzenbewusstsein.³⁴ Die Erzählung beginnt im tropischen Regenwald von Ecuador mit dem alles dominierenden Geräusch des Regens:

Rain. Every few hours, rain, speaking a language unique to this forest. Amazonian rain differs not just in the volume of what it has to tell—three and a half meters dropped every year, six times gray London's count—but in its vocabulary and syntax. [...] The rain falls in big syllables, phonemes unlike the clipped rain speech of most other landmasses. We hear the rain not through silent falling water but in the many translations delivered by objects that

33 Sabine Schneider: »Einleitung«, in: dies./Marie Drath (Hg.): *Prekäre Idyllen in der Erzählliteratur des deutschsprachigen Realismus*, Stuttgart: J.B. Metzler 2017, S. 1-12, hier S. 3.

34 Der Sehsinn ist auch im Konzept der »Pflanzenblindheit« entscheidend, dass die häufige Unfähigkeit bzw. das *Übersehen* von Pflanzen und infolgedessen mangelnde Wertschätzung benennt. Allerdings weist Beronda L. Montgomery darauf hin, dass dieses Konzept ableistisch verkürzt. Es brauche, so hält sie treffend fest, mehr als ein bloßes Hinsehen. Nötig sei vielmehr ein »Pflanzenbewusstsein« (*plant awareness*), um menschlichen *plant bias* zu überwinden. Beronda L. Montgomery: *Lessons from Plants*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press 2021, S. 2.

the rain encounters. Like any language, especially one with so much to pour out and so many waiting interpreters, the sky's linguistic foundations are expressed in an exuberance of form: downpours turn tin roofs into sheets of screaming vibration; rain smatters onto the wings of hundreds of bats, each drop shattering, then falling into the river below the bats' skimming flight; heavy-misted clouds sag into treetops and dampen leaves without a drop falling, their touch producing the sound of an inked brush on a page.³⁵

Über den Klang, den nicht der Regen selbst, sondern die Gegenstände, auf die er trifft, erzeugen, evoziert Haskell ein Bild von Biodiversität, das Aufzählungen in einen lebendigen Rahmen einfasst. Aber es geht um mehr als Klang (die physische Bewegung von Schallwellen durch die Luft). Haskell spricht nicht zufällig von einer »language unique to this forest.«³⁶ Sprache wird hier als Ergebnis kollektiver Interpretation relevant – aber das Kollektiv, das hier spricht, besteht nicht (oder nur zu einem geringen Teil) aus Menschen. Die Rede vom Regen als universeller Sprache des Waldes ist nur im ersten Schritt ein Vehikel der Illustration eines komplexen Ökosystems. Sie verweist vielmehr auf Wahrnehmungsweisen, die aus wissenschaftlichem Wissen nach eurozentrischem Maßstab ausgeschlossen werden. Auch hier spielt die Differenz zwischen Klangerzeugung und Resonanzkörper eine untergeordnete Rolle.

The tree is a giant. An axis mundi? Perhaps, but the rain's sound refutes any attempt to use a single idea to isolate the tree from its community. Every falling water drop is a tap against leafy drumskins. Botanical diversity is sonified, calling out under the drummer's beat. Every species has its rain sound, revealing the varied physicality of leaves of the ceibo tree and the many other species that live on and around its massive form.³⁷

Haskells botanischer Anker, der gigantische *ceibo* Baum (*Ceiba petandra*), dient den Worani, die in diesem Wald leben, als Orientierungs- und Bezugspunkt. Seine Größe ist dafür nur ein Grund, wichtiger ist sein Resonanzraum. Geht man verloren, schlägt man gegen den massiven Stamm, um den eigenen Standort zu melden. Das klingt weit entfernt von der idyllischen Resonanz, des Liebeslieder singenden Waldes in Vergils Eklogen. Doch die

35 D. G. Haskell: The Songs of Trees, S. 4-5.

36 Ebd.

37 Ebd., S. 5.

Standortbestimmung durch Resonanz ist auch für Vergils Hirten zentral. Der Mitklang der nicht-menschlichen Natur begründet und bestätigt Tityrus Zugehörigkeit zur Idylle.³⁸ Es wird umgekehrt kein *locus amoenus* aus dem ecuadorianischen Regenwald, aber Resonanz erzeugt eine Beziehung, die keine Brüche zwischen Natur und Kultur mehr kennt. Auch dieser Text kommt dabei nicht ohne einen elegischen Modus des (drohenden) Verlusts aus. Dass, wer die Sprache des Regens spricht, indem er* sie in Resonanz mit dem fallenden Wasser auf Blättern, Stämmen, Dächern und Haut tritt, sich im Wald besser orientieren kann und, so legt es Haskell nahe, eine größere Chance auf ein Leben im »Einklang« mit dem Wald hat, steht in diesem Text außer Frage. Wie bei Carson ist Stille hier nicht mehr ambivalent. Der Regen wird zwar weiter fallen, aber wenn ihn niemand mehr verstehen kann, gibt es keine Resonanz und also keine Beziehung.

The Overstory verflucht ähnliche Szenen noch enger mit der Resonanz forstwissenschaftlicher Entdeckungen innerhalb der *scientific community*. Für ihre noch ganz in Fachsprache formulierten Thesen über die Austauschbeziehungen zwischen Bäumen und Pilzen im Waldboden wird die Forstökologin im Roman noch verlacht und aus der wissenschaftlichen Gemeinschaft ausgeschlossen. Sie zieht sich in den Wald zurück, wo sie ihre Annahmen in einer Kakophonie arborealer Stimmen bestätigt sieht. Bis ihre Forschung aber unter anderen Menschen Anerkennung (auch eine Form der Resonanz) findet, vergeht viel Zeit. Anstatt triumphierend in diese Welt zurückzukehren, sobald sie kann, bleibt Patricia Westerford dem Wald zugewandt. Während um sie herum (direkt und indirekt) Forschungsstationen und ganze Disziplinen aufgebaut werden, bleibt sie in ihrem »Eden«³⁹:

Great straight conifer monoliths fifteen stories high and a car-length thick hold a roof above all. The air around her resounds with the noise of life getting on with it. Cheebee of invisible winter wrens. Industrial pock from jackhammering woodpeckers. Warbler buzz. Thrush flutter. The scatterings of beeping grouse across the forest floor. At night, the cool hoot of owls chills her blood. And, always, the tree frogs' song of eternity.⁴⁰

38 Schon allein dadurch, dass sie Meliboeus so schmerzhaft vor Augen führt, dass er nicht dorthin gehört.

39 R. Powers: *The Overstory*, S. 141.

40 Ebd.

Bewegung kommt in die Geschichte aber erst, wenn Patricia aus dem Schatten tritt und ein Buch schreibt, das die Resonanz des Waldes (»The air around her resounds with the noise of life getting on with it«), dessen Teil sie ist, übersetzt in eine Sprache, die auch Resonanz in der Welt außerhalb ihrer Waldidylle erzeugen kann – sie muss ein Buch schreiben, eine Sprache finden, die das Lied der Bäume zu fassen vermag. Die Bewegung des Aus-dem-Schatten-Tretens verbindet die Figuren im Roman. Sie alle müssen die Position im Schatten der Bäume bzw. des für sie bedeutenden Baumes verlassen, um im Sinne der Bäume handeln zu können.

Aus dem Schatten treten

surgamus: solet esse gravis cantatibus umbra,
iuniperi gravis umbra; nocent et frugibus umbrae.
ite domum saturate, venit Hesperus, ite capellae.⁴¹

David G. Haskells Haltung in *The Songs of Trees* ist häufig die gleiche, wie die des Hirten in den Eklogen und der Frau am Beginn von *The Overstory*. Haltung bezieht sich hier sowohl auf die Weise, in der der Körper positioniert ist – im Schatten, an einen Baum gelehnt – als auch auf die Bereitschaft, Bäume mit allen Sinnen und als Quelle von Klang wahrzunehmen. In einem Kapitel über »Redwood and Ponderosa Pine« evoziert Haskell vor dem Hintergrund durch Käferbefall bedrohter oder schon abgestorbener Nadelholzbestände einen *locus amoenus*, um die Wahrnehmungsbedingungen für den Gesang der Bäume zu schaffen:

I sit up in my fragrant bed of needles and resume my days-long vigil. I'm in a copse of ponderosa at the edge of an alpine meadow in the Colorado Rocky Mountains. To my left an open stretch of grass and herb crosses a shallow valley, then rises to meet more pines on the ridges half an hour's walk from here.⁴²

41 »Stehen wir auf! Schatten pflegt Singenden schädlich zu sein; Wacholderschatten bringt Schaden; auch Früchten schadet der Schatten. Geht gesättigt heim – der Abendstern naht –, geht meine Ziegen!«, Vergil, *Bucolica*, Ekl. X, V. 75-78, S. 89.

42 D. G. Haskell: *The Songs of Trees*, S. 126.

Haskell erzeugt durch die Erzählung/Beschreibung einen geschlossenen Raum. So kann er wie die Hirten Beziehungen eingehen, die im Großen und Ganzen der Welt jenseits dieses Raums nicht möglich wären. Baum und Mensch bilden das Zentrum eines anscheinend (noch) intakten Bereichs, der erst durch die Eingrenzung in seiner Fülle erkenn- und beschreibbar wird (außen: Käferbefall und ganze Täler voller abgestorbener Nadelbäume, innen: duftendes »Bett« aus Piniennadeln, Wiesen, grünes Tal). Eine ähnliche Technik wendet Haskell auch in *The Forest Unseen: A Years Watch in Nature* an – er wählt einen Kubikmeter Wald aus, den er im Laufe eines Jahres immer wieder beobachtet und beschreibt. Hier wird allerdings ein wissenschaftlich begründeter Abstand gewahrt, der zwar nicht ›Objektivität‹ herstellt, aber doch ein Beobachterparadigma wahrt, das Eingriff und Beteiligung strikt ablehnt. *The Songs of Trees* hingegen situiert das menschliche Subjekt in der Welt, über die es spricht. Die Abgeschlossenheit nach außen verstärkt diesen Effekt. Erst die Eingrenzung erlaubt die Wahrnehmung der Subjekt-Umwelt als Ganzes und mehr noch, erlaubt sie die Selbstwahrnehmung des Subjekts als Teil dieser Welt und Subjekt unter Subjekten.

Auch hier ist die idyllische Situation genauso wie der *locus amoenus*, der sie ermöglicht, eine prekäre Ausnahme. Sie kommt erst im Bewusstsein der Ausnahme-Situation zustande, also im Wissen, dass es ›außerhalb‹ anders aussieht. Möglicherweise ist aber das Besondere an der arborealen Idylle – d.h. der idyllischen Resonanzgemeinschaft zwischen Mensch und Baum –, dass sie ihre Verbindung mit dem Außen als metonymische denkt. Sie ist von der Außenwelt nicht getrennt. Anders als der bukolische *locus amoenus* kann sie nicht nur tagsüber besucht werden. Weil sie existenziell auf den Austausch, die ökologische Wechselbeziehung mit dem Außen angewiesen ist, wird sie als Um-Welt zu einem Modell für Interspezies-Koexistenz, mehr noch, sie steht für ein resonantes Zusammenleben all ihrer Teile. Während die Idylle im klassischeren Sinne (auch hier gibt es Ausnahmen von der Ausnahme) als räumliche und zeitliche Beschränkung einer idealisierten Gemeinschaft gilt und damit ein künstliches Gegenbild zur wirklichen Welt konzeptualisiert, enthält die arboreale Idylle als Metonymie die Möglichkeit zum *pars pro toto* zu werden.

Besonders die Bücher, die die idyllische Situation der Resonanz zu ihrem poetologischen Prinzip machen – das fiktive »The Secret Forest« in *The Overstory* und das nicht-fiktive (und nicht-fiktionale) *The Song of Trees* – realisieren dieses utopische Potenzial des Idyllischen. Unter dem Baum und mit ihm verbunden beginnt ein Gespräch, das in die Zukunft und ins Jenseits der Idylle

reicht: »The future, the unfolding telos, is not contained in any self, in a tree seed or human mind, but has its origin and substance in living strands of relationship. [...] A tree is the common life, *a being that is multiplicity of conversation*.«⁴³

Was Haskell hier beschreibt, ist eine Verschiebung der Perspektive von Akteuren (und der Schwierigkeit Bäume als solche zu verstehen) auf Dinge zu den Beziehungen zwischen Akteuren. Er dreht die Schraube aber noch weiter. Wenn Bäume eine Konversations-Vielheit (*multiplicity of conversation*) *sind*, dann verändern sich in der Tat vom Kern her die Bedingungen, unter denen Mensch-Umwelt Beziehungen bisher betrachtet wurden. Das ist ökologisch in einem sehr grundsätzlichen Sinne des Wortes, insofern die Wesen/Objekte der Verbindungen und Beziehungen in den Hintergrund treten.

Die idyllische Situation reicht also, anders als bei Vergil, über die raumzeitliche Idylle im engeren Sinne hinaus. Am Ende der zehnten Ekloge verlassen die Hirten die Idylle, um den schweren bzw. schädlichen Schatten zu entkommen (»Schatten pflegt Singenden schädlich zu sein;«⁴⁴) und gehen nach Haus. Das muss nicht heißen, dass von dort aus nichts passiert, aber es verstärkt den Eindruck der Idylle als isoliertem Ausnahmeort. Meliboeus stellt richtig fest, dass der *locus amoenus* ihn nicht auch ernähren kann, er also weiterziehen muss. Damit markiert er nicht nur die Idylle als Ausnahmesituation. Vielmehr wird der textuelle Rahmen durch Meliboeus' Eintritt in und das gemeinsame Verlassen der Idylle am Ende zur festen Grenze, innerhalb derer die Figuren von der Welt isoliert sind. Isolation wird aber für engagierte Texte wie die von Haskell und Powers zum Problem. Ist die resonante Beziehung zu Bäumen für Menschen nur vermittelt im Text möglich, muss ihre Übersetzung in konkretes Handeln scheitern. Beide Texte bzw. Autoren thematisieren dieses Problem intra- und extradiegetisch. Haskell unterrichtet »non-fiction writing«-Kurse an der Universität und beobachtet auch in seinem Text nicht nur Bäume, sondern auch die Reaktion anderer Menschen auf und ihren Umgang mit Bäumen.⁴⁵

43 Ebd., S. 252. Kursiv SN.

44 Vergil: *Bucolica*, Ekl. X, V. 75, S. 89.

45 »What's that huge sound?« calls a young girl to her family as she ambles in pink trousers toward the ponderosa copse. She is an attentive child. Of all the visitors I've encountered here, she's the only one to remark on the trees' song. She's right: huge it is. < D. G. Haskell: *The Songs of Trees*, S. 126.

Auch Powers engagiert sich als Redner, eindrücklicher wird das Aus-dem-Schatten-Treten allerdings in seinem Text. *The Overstory* dreht sich um die Übersetzung von arborealer Resonanz in menschliches Handeln. Aus den von Bäumen angesprochenen Menschen werden, auch vermittelt durch das fiktive Buch »The Secret Foest«, Aktivist*innen – sie besetzen Bäume, demonstrieren, gehen vor Gericht gegen Zerstörung vor und begehen Sabotageakte, die einen Teil der Gruppe ins Gefängnis bringen. Es sind aber nicht diese (Gewalt-)Taten, die den hoffnungsvollen Schluss des Romans ausmachen. Vielmehr bleiben drei Aktionen übrig, die die idyllische Situation auf Dauer stellen: 1) der Programmierer Neelay setzt ein selbstlernendes *open source* Spiel in Gang, das am Ende des Romans die Welt verdoppelt. Die Vernetzungsaktivitäten seiner Teilnehmer*innen, der »learner«⁴⁶, erzeugen eine Art Noosphäre, in der Welt und Spieler sich gegenseitig durchdringen. Der Schluss des Romans legt nahe, dass es erst diese virtuelle, in die physische Wirklichkeit reichende Aktivität – eine Durchdringung der Welt durch Algorithmen – ist, die Menschen mit ihren nicht-menschlichen Mitwesen verbindet und die *overstory* als Gesang des Lebens lesbar macht.⁴⁷ 2) Mimi Ma, die Frau, die – so stellt sich am Schluss heraus – zu Beginn des Romans unter der Pinie sitzt, um die *overstory* als Lied der Bäume zu empfangen, sitzt auch (oder die ganze Zeit) am Ende des Romans an dieser Stelle:

Mimi sits baking in the grass, even in the shade of her pine. The hottest year on record will soon be followed by an even hotter one. Every year a new world champion. She sits cross-legged, hands on knees, a small person making herself smaller. Her head is light. Her thoughts won't cohere. There's nothing else to her now but eyes. She has practiced, for years, on humans, holding still, doing nothing but letting herself be looked at. Now she takes the skill outside.⁴⁸

Sie hat sich nicht bewegt und doch ist die Haltung eine andere. Sie sitzt nicht (mehr) wie der Hirte unter dem Baum und sendet, sie hat sich – eher wie

46 Vgl. R. Powers: *The Overstory*, S. 487-502.

47 »And the learners begin to turn all this data into sense. They split and replicate, these master algorithms that Neelay lofts into the air. They're just starting out, like simplest cells back in the Earth's morning. But already they've learned, in a few short decades, what it took molecules a billion years to learn to do. Now they need only learn what life wants from humans. It's a big question, to be sure. Too big for people alone. But people aren't alone, and they never have been.« R. Powers: *The Overstory*, S. 489.

48 Ebd.

der Buddha unter dem Bodhibaum – zum Medium der Bäume gemacht. Das erfordert, dass sie wie der Baum wird und das bedeutet in erster Linie, zur Ruhe zu kommen. Ihr Aktivismus wandelt sich von allzu-menschlichen (Gewalt-)Taten zu einer radikalen Ruhe (»warte nur balde...«). Wie die »learners«, die sammeln und lernen, anstatt zu bauen und zu erzeugen, kehrt sie die Dynamik menschlicher Geschäftigkeit um in eine arboreale Haltung – sie empfängt, anstatt zu senden, sie wird selbst zum Resonanzkörper, zu einem Medium der Bäume.⁴⁹ 3) Nicholas Holme, ein Künstler, sendet den »learners« (stellvertretend für die Leser*innen des Romans) eine Nachricht, die er mit Hilfe von *Native Americans* aus gefällten Baumstämmen in den Wald legt. Sie lautet: »STILL«. So merkwürdig es erscheinen mag, dass ein Text, der so intensiv um die Stimme der Bäume kreist, in radikaler Stille endet, so konsequent erscheint das im Lichte der idyllischen Situation. Sie ist gerade keine der Aktion, sondern der Stasis. Aus einer arborealen Perspektive bedeutet das aber alles andere als Stillstand, vielmehr wird hier die Utopie einer auf Baumzeit eingestellten Menschenzeit realisiert. Das gilt auch für das Baumkunstwerk »STILL«, das kein intradiegetisches Publikum hat. Es ist gerade nicht für die Ewigkeit gemacht, sondern für einen in Baumzeit gedachten Moment: »Two centuries more, and these five living letters, too, will fade back into the swirling patterns, the changing rain and air and light. And yet – but still – they'll spell out, for a while, the word life has been saying, since the beginning.«⁵⁰

Hier materialisiert sich Resonanz. Nicht mehr als Schallwellen, sondern als Kunstwerk, das zwar momentan als Nachricht unterscheidbar, aber dennoch Teil der Natur ist, über die es spricht. Haskells Resonanz-Phänomene nehmen sich dagegen bescheidener aus, aber auch sie zielen auf eine Weise der Äußerung, die nicht kategorial von dem unterschieden ist, worüber sie sich äußert. Beide Texte versuchen sich am Unmöglichen, im Wissen, dass sie scheitern müssen, schon, weil es immer möglich ist, das Phänomen auf ein »bloß« textuelles zu reduzieren. Die planetare Resonanz, die Bäume und Menschen als Teil eines Chors des Lebens – einer Overstory – begreift, setzt die Idylle als »Wahrnehmungsdispositiv«⁵¹ voraus. Idylle ist damit kein isolierter, unerreichbarer, allein literarischer Ort, sondern eine Beziehungsweise, die selbst Resonanz erzeugt. Die Gewissheit der Hirten, Antwort auf ihren

49 S. Nitzke: »Arboreale Poetik«, S. 193.

50 R. Powers: *The Overstory*, S. 502.

51 S. Schneider: »Einleitung«, S. 3.

Gesamt zu erhalten – »Wir singen nicht tauben Ohren; die Wälder antworten auf jeden Ton.«⁵²

Literaturverzeichnis

- Albritton, Vicky/Albritton Jonsson, Fredrik: *Green Victorians: The Simple Life in John Ruskin's Lake District*, Chicago/London: University of Chicago Press 2016.
- Buell, Lawrence: *Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*, Cambridge/MA: Harvard University Press 1995.
- Carson, Rachel: *Silent Spring*, London: Penguin 1962/2000. Kindle-Version.
- Haskell, David George: *The Songs of Trees: Stories from Nature's Great Connectors*, New York: Penguin Books 2018.
- : *Der Gesang der Bäume. Die verborgenen Netzwerke der Natur*. Aus dem Englischen von Christine Ammann, München: Verlag Antje Kunstmann 2017.
- Coccia, Emanuele: *Die Wurzeln der Welt. Eine Philosophie der Pflanzen*, München: Carl Hanser Verlag 2018.
- Garrard, Greg: *Ecocriticism*. 2nd edition, London/New York: Routledge Taylor & Francis Group 2012.
- Goethe, Johann Wolfgang von: »Ein gleiches«, in: *Goethes Werke*. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hg. von Erich Trunz, Bd. 1, München: C. H. Beck 1981, S. 142.
- Heller, Jakob Christoph: »»Die stillen Schatten fruchtbarer Bäume« – Die Idylle als ökologisches Genre?«, in: Evi Zemanek (Hg.): *Ökologische Genres: Naturästhetik – Umweltethik – Wissenspoetik*, Göttingen: V & R unipress 2018, S. 73–89.
- Jablonski, Nils: *Idylle. Eine medienästhetische Untersuchung des materialen Topos in Literatur, Film und Fernsehen*, Berlin: J. B. Metzler 2019.
- Mancuso, Stefano/Viola, Alessandra: *Die Intelligenz der Pflanzen*, München: Verlag Antje Kunstmann 2015.
- Marder, Michael: *Plant-Thinking. A Philosophy of Vegetal Life*, New York: Columbia University Press 2013.

52 Vergil: *Bucolica*, Ekl. X, V.9.

- Marx, Leo: *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*, New York: Oxford University Press 1964/2000.
- Montgomery, Beronda L.: *Lessons from Plants*, Cambridge/MA: Harvard University Press 2021.
- Nitzke, Solvejg: »Arboreale Poetik, oder: Mit Bäumen erzählen«, in: Stephanie Heimgartner/Solvejg Nitzke/Simone Sauer-Kretschmer (Hg.): *Baum und Text*, Berlin: 2020, S. 165-196.
- : »Baumkunden. Erzählte Ökologien des Waldes zwischen Wissenschaft und Nature Writing«, in: *Non Fiktion. Arsenal anderer Gattungen. Themenheft: Ökologie* (hg. v. Christian Meierhofer & Alexander Kling) Frühjahr (2021), S. 271-298.
- : »Prekäre Natur – Schauplätze ökologischen Erzählens 1840-1915. Eine Forschungsskizze«, in: *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift* 2 (2018), S. 31-48, DOI: 10.2478/kgw-2018-0012.
- : *Widerständige Naturen: Christoph Ransmayrs Poetik der Eigenzeiten*, Bd. 6, erste Auflage, Hannover: Wehrhahn Verlag 2018.
- Powers, Richard: *The Overstory. A Novel*, New York; London: Ww Norton & Co 2018.
- Raguso, Robert A., und André Kessler: »Speaking in Chemical Tongues. Decoding the Language of Plant Volatiles«, in: Monica Gagliano/John Ryan/Patricia I. Vieira (Hg.): *The Language of Plants. Science, Philosophy, Literature*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2017. Kindle-Version. Pos. 1125-1803.
- Rosa, Hartmut: *Resonanz: Eine Soziologie der Weltbeziehung*, Berlin: 2019.
- Ruskin, John: »Of the Pathetic Fallacy«, in: *Modern Painters* [1856], Vol III, Part 4: *Of Many Things*, New York: Wiley and Halsted 1859, S. 156-172.
- Schneider, Sabine: »Einleitung«, in: dies./Marie Drath (Hg.): *Prekäre Idyllen in der Erzählliteratur des deutschsprachigen Realismus*, Stuttgart: J. B. Metzler 2017, S. 1-12.
- Schubenz, Klara: *Der Wald in der Literatur des 19. Jahrhunderts. Geschichte einer romantisch-realistischen Ressource*. Konstanz: Konstanz University Press 2020.
- Simard, Suzanne: *Finding the Mother Tree: Uncovering the Wisdom and Intelligence of the Forest*, New York: Alfred A. Knopf 2021.
- Vergil: *Bucolica. Hirtengedichte. Lateinisch/Deutsch. Übersetzung, Kommentar und Nachwort von Michael Albrecht*, Ditzingen: Reclam 2015/2020.

