

Vesna Kondrič Horvat (Universität Maribor)

Natur versus Kultur?

Zum Roman *Der Ozean steigt* von Hedi Wyss

Einleitung¹

Hedi Wyss zeigt in ihrem Roman *Der Ozean steigt*,² in dem die Natur nicht nur eine Kulisse ist, sondern aktiver Protagonist, die Sicht des Einzelnen auf die Natur und präsentiert die Erfahrungen in ihr und mit ihr, die oft negativ sind. Es geht ihr darum, die Natur nicht reduziert auf künstliche Strukturen der Wissenschaft und Technologie, oder zu einem rationalen Gedanken im Allgemeinen zu sehen, sondern sie als ein großes Netz von Zeichen zu verstehen, um gegen den Speziesismus³ anzukämpfen. Der Roman ist ein frühes Beispiel der Ökokritik, vor allem aber eine ästhetische Veranschaulichung der These von Jonathan Bate, die er in seinem Vorwort zu dem *Green Studies Reader* forstellt: „Relationship between nature and culture is the key intellectual problem of the twenty-first century. A clear and critical thinking of the problem will be crucial to humankind’s future in the age of biotechnology“ (2000, xvii).

Es interessiert vor allem die Weise, auf die eine ästhetisch gestaltete Ökokritik als theoretischer und methodischer Weg zu verstehen ist, auf dem die tatsächlichen und imaginierten Verbindungen zwischen Literatur

1 Der Beitrag ist im Rahmen des Forschungsprogramms Interkulturelle literaturwissenschaftliche Studien (Nr. P6-0265) entstanden, das von der Slowenischen Forschungsagentur aus öffentlichen Mitteln finanziert wird.

2 Hedi Wyss: *Der Ozean steigt* – im Text mit der Sigle DOs und Seitenzahl zitiert.

3 Der Begriff Speziesismus bezeichnet die moralische Diskriminierung von Individuen ausschließlich aufgrund ihrer Artzugehörigkeit und wurde 1970 erstmals von dem britischen Psychologen Richard Ryder verwendet um einen aus dem Anthropozentrismus abgeleiteten Art- und Speziesegoismus oder –zentrismus auszudrücken. Als theoretische Konzeption fand der Ausdruck Eingang vor allem in die Tierbefreiungsbewegung und in die Tierethik. Der Evolutionsbiologe Richard Dawkins beruft sich auf ihn. Die Unterteilung der Spezies ist ein soziales Konstrukt. Der Speziesismus wird als eine Unterdrückung betrachtet parallel zum Rassismus und Sexismus. (Vgl. „Speziesismus“. In: <<https://de.wikipedia.org/wiki/Speziesismus>> (10.4.2016)

und Umwelt thematisiert werden. Der Schwerpunkt liegt dabei nicht nur auf dem Überleben des Menschen, sondern auf dem Leben als Ganzes. Dabei stößt man oft auf deutlich zerstörerische Machtstrukturen, die Hedi Wyss mit diesem Roman sehr anschaulich bloßstellt.

Machtstrukturen mit der Sprache durchschauen

Die Fabel des Romans ist schnell erzählt. Eine namenlose Ich-Erzählerin fährt zum Begräbnis ihrer vermutlich eines gewaltsamen Todes gestorbenen Freundin Elsa und nimmt danach am Totenmahl teil. Die ganze Zeit denkt sie über Elsas Kampf gegen die langsame Zerstörung der Umwelt und über die eigene Anpassung an diese Verhältnisse nach. Im zweiten Teil rücken noch einige andere Figuren in den Vordergrund, die helfen, den Kontrast zwischen den beiden Figuren zu beleuchten: die am Totenmahl teilnehmenden Freunde und Bekannten, wie auch Mitglieder von Elsas Familie. Die Fahrt nach Hause im dritten Teil des Buches kommt einer Resignation gleich.

Der Roman besteht hauptsächlich aus alarmierenden Zukunftsbildern einer möglichen Welt: es gibt nur alte Menschen, Kinderkriegen gelingt nicht leicht, im Frühling fallen Blätter von den Bäumen, es herrscht Wassermangel, Spaziergänge macht man in Tunnels unter der Erde, es gibt überdachte Parks, Winter gibt es nicht mehr, Leben ist nur mit Sauerstoffmasken und Filter möglich, Hustenpillen schluckt man aus Gewöhnung. Sie helfen, die Menschen unter Kontrolle zu halten – „Wenn ich sie genommen habe, ist die Welt hell, dann bin ich leer und leicht und lebensfreudig“ (DOs 234), meint die Erzählerin. Man hört überall das leise klicken der Messgeräte und die Kinder tragen für den Notfall kleine Rucksäcke mit Sauerstoffmasken auf ihren Rücken. Grünflächen gibt es nur noch unter Glas – Glas als eine zentrale Metapher des Buches, als Zeichen der Distanz, der Abgeschlossenheit, der hermetischen Abgeschlossenheit. Bäume sind gestorben, Flieder in den Gärten, der im Buch die Liebe symbolisiert, gibt es nicht mehr und in den Flüssen gibt es keine Fische mehr. Fast überall liegt leichter Nebel, Dunst über den Städten, sodass man nicht sehen kann, was passiert.

Die Leute sind abgeschnitten von der Welt, die hinter den Bergen liegt, und es gibt eine Nachrichtensperre, die Medien bringen nur Lügen,

den Nachrichten ist nicht mehr zu trauen. Viele Jahre lang scheint nur das wirklich, worüber berichtet wird. Man fühlt sich sicher, weil die Erfahrungen, die man macht, durch Meldungen bestätigt werden. Dann aber nehmen die Erfahrungen ab und die Meldungen zu. Die Welt ist ein Gewebe aus Wörtern, und die Wörter sind Geschichten. Man verwechselt sie mit der eigenen Wahrnehmung, mit dem, was man selbst hört und sieht. Die Machtstrukturen versuchen, die Menschen zu manipulieren. Man versichert sich, dass die „geschlossenen Grenzen nur unserem Schutze dienen“ (DOs 232).

Nur wenige Menschen, die Menschen, die sich in die Berge zurückgezogen haben, leisten Widerstand. Unter diesen war auch Elsa, Symbol der Hoffnung, die aber tot ist und somit auch die Hoffnung. Die bereits resignierte Erzählerin präsentiert in Anbetracht dieses gewaltsamen Todes in ihrem mit Reflexionen durchzogenen Bericht, ihre Gewissensbisse, ihre Schuld, dass sie sich nicht heftig genug wehrt, gegen den „weißlichen Nebel, gegen die Art, wie die Dinge lautlos an mir vorbeigleiten?“ (DOs 192) Sie drückt ihre Ängste und ihre Machtlosigkeit, Ohnmacht aus. Im Gegensatz zu ihrer Freundin Elsa bleibt sie fast immer passiv, obwohl ihr Mann Rolf am Strahlenkrebs stirbt, ihre Tochter Marlene ein stummes Kind zur Welt bringt und ihr Schwiegersohn Ralf spurlos verschwindet: „Ich war voller Wut und Verzweiflung und zugleich stumm und ergeben“ (DOs 246), sie griff die Behörden nicht an wie Elsa. Zugleich drückt sie ständig ihre Minderwertigkeitskomplexe aus in Sätzen wie: „Ich war ein Ersatz für Elsa.“ (DOs 50) Oder: Elsa war immer „mein Kopf gewesen, hatte gesagt, was mir nie in den Sinn gekommen wäre“ (DOs 103), oder Klara ist „keine resignierte alte Frau wie ich es bin, nicht gelähmt von den Schrecken der Untätigkeit“ (DOs 70) und noch vielen anderen, wie später noch gezeigt wird.

Hedi Wyss ist vor allem an der Arbeit mit der Sprache interessiert, hat sich diese sogar zu ihrer Maxime gemacht, wie es sehr anschaulich aus einer ihrer Kolumnen „Sprache als Werkzeug“⁴ hervorgeht: „Wer schreibt, verändert die Wahrnehmung. Die Welt, die Wirklichkeit ist vielfältig, ihre Vielfalt ist nie ganz zu fassen. Mit den Augen nicht, nicht mit all unseren

4 Hedi Wyss arbeitet schon seit den 1960er Jahren auch als Journalistin. Ende der 1980er Jahre und in den 1990er Jahren, aber auch 2012–2013 verfasste sie zahlreiche Kolumnen, die 2015 gesammelt erschienen sind. Vgl. Hedi Wyss: *Redefreiheit. Kolumnen*. Hg. von Vesna Kondrić Horvat. Wettingen: eFeF 2015.

Sinnen. Wer das, was die Sinne fassen können, in Sprache umsetzt, beschränkt diese Vielfalt zwangsläufig.“ Doch andererseits öffnet Sprache neue Perspektiven:

Sprache kann neue Welten öffnen, sie kann dazu gebraucht werden, der allzu grossen Einfalt der Wahrnehmung die Vielfalt entgegenzuhalten, die Komplexität der lebendigen Welt, die Vielfalt der Imagination, des nur erahnten, vielleicht geträumten. Sie kann neue Zusammenhänge aufzeigen, Verwandtschaften schaffen. (Wyss 2015a)

Die Sprache ist ihrer Meinung nach als „Anstoss zu Veränderungen“ zu verstehen und sie beabsichtigt in ihren Werken immer die Machtstrukturen in der Gesellschaft auch mittels der Sprache bloßzustellen.

Zum zweiten demonstrieren alle ihre Werke, wie dünn die Linie ist zwischen dem Menschen, dem Tier und dem gemeinsamen Lebensraum, den der Mensch so langsam zerstört. Sie zeigt aber auch, wie wichtig es ist, das zu versprachlichen, sich mit allen Problemen, die in der heutigen Gesellschaft entstehen, auseinanderzusetzen, denn ihre Lebenshaltung war schon immer engagiert. Wesentlich für sie ist, wie Stéphane Hessel lehrt, dass man nicht passiv bleibt, dass man sich anlässlich der gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse – man denke nur an die Folgen der Wirtschaftskrise, des Neoliberalismus, der Umweltzerstörung – empört.⁵ Es genügt jedoch nicht, sich nur zu empören, sondern sich dafür zu engagieren.⁶ Schriftsteller – und im Besonderen auch Hedi Wyss – tun das schon seit eh und je, indem sie durch ihr literarisches Werk auf die verschiedenen Möglichkeiten des Lebens hinweisen und auf die Unterschiede, die den Reichtum der Welt ausmachen, und freilich auch Gefahren mit sich bringen. Indem sie auf Missstände aufmerksam macht, die Menschen aufklärt, sie zum Nachdenken bewegt, kann man die Kunst trotz ihrer ästhetischen Autonomie oft auch als *social statement* verstehen und so muss auch die Kunst von Hedi Wyss aufgefasst werden. Das im Buch ständig anklingende Ethos moralischer Reflexionen und Sujets wie Schuld und Mitschuld, Scham, Angst, Niedergeschlagenheit, Passivität, Klage sind dabei entscheidend, wie viele Zitate weiter unten bezeugen.

5 Vgl. Hessel, *Empört euch!*

6 Vgl. Hessel, *Engagiert euch!*

Der Ozean steigt – Eine ästhetische Form der Ökokritik

Hedi Wyss übt in allen ihren Werken Ökokritik:⁷

Ecocriticism evolved from regional Movement of Western American Literature scholars interested in drawing attention to the cultural value of nature writing and environmental literature into a growing international and interdisciplinary community who agree that the current environmental crisis is the troubling material expression of modern culture's philosophical assumptions, epistemological convictions, aesthetic principles and ethical imperatives. Thus ecocriticism became one of the new methodologies. (Kerridge 1998, 5)

Ökokritik setzt sich seit den 1990er Jahren auch in fiktiven Werken immer mehr durch, doch selten stößt man auf derart eindringliche und auch ästhetisch gestaltete Kritik, wie bei Wyss. Ihre Texte zeigen eine große Besorgnis um die Natur. Diese wird mit dem Protest gegen den Speziesismus verbunden und man wird sich bewusst – wie Rust und Soles feststellen – dass es ob der Tatsache, dass jeden Tag Schreckliches passiert, natürlich ist, dass dieses durch Literatur, Kino sowie andere Kunstformen und durch den populären Diskurs ein Teil unserer kollektiven Phantasie wird.⁸ Ökokritik wird auch in der Literaturkritik immer nachdrücklicher präsent. Es handelt sich um einen interdisziplinären Ansatz, der die literarischen Texte im Zusammenhang mit ökologischen Aspekten untersucht. Ökokritik hat sich in den USA herausgebildet und gründet vor allem auf den Texten der Transzendentalisten (Emerson, Thoreau und Fuller) sowie auf der romantischen Tradition im England des späten 18. Jahrhunderts, vertreten vor allem durch Wordsworth. Sie ist eine

7 In der Schweizer Literatur befassen sich wenige Autoren so intensiv mit den ökologischen Problemen wie Hedi Wyss. Die meisten dieser Werke können wir als Beitrag zu kulturellen Studien verstehen. Z.B.: In meinem Artikel „Nur der Nüchterne ahnt das Heilige, alles andere ist Geflunker“ versuchte ich auf die destruktiven Folgen des Intellektualismus in einem Theaterstück von Max Frisch hinzudeuten. Gertrud Wilker und Erica Pedretti, zeigen auf der anderen Seite viel mehr Sensibilität für ökologische Probleme, obwohl ich auch ihre Romane als Ausdruck des „kulturellen Pluralismus“ verstehe. (Vgl. Vesna Kondrič Horvat: „Der Roman als Ausdruck des kulturellen Pluralismus“ und „Der ‚dritte Raum‘ in Erica Pedrettis Roman *Engste Heimat*“).

8 Vgl. dazu Rust and Soles: „Ecohorror Special cluster: ‚Living in Fear, living in Death, Pretty Soon We'll Be Dead.‘“ In: *Interdisciplinary Studies Literature and Environment* 21.3. (2014), S. 509–512.

theoretische und methodische Kraft, die sich – und das muss besonders hervorgehoben werden – auf wirkliche und imaginierte Grenzen zwischen Natur und Kultur bezieht, ohne dabei die physische Existenz der Natur zu leugnen.⁹ In diesem Sinne wird Ökokritik sehr wichtig, da sie ja die ethische Grundlage des Humanismus, der Humanistik und der Wissenschaft neu definiert und sich in ihrer transgressiven Weise nicht nur auf das Überleben der Menschheit konzentriert, sondern auf die Erhaltung des Lebens selbst.¹⁰ Zugleich ist Ökokritik ein Konzept, das gängige kulturelle, politische und ethnische Normative hinterfragt.¹¹ In diesem Sinne ist Ökokritik, wie Glotfelty betont, eine kritische Untersuchung der Beziehung zwischen Literatur und der physischen Umgebung.¹² Im Gegensatz zu den Kolumnen, in denen Wyss oft auch eine mögliche Lösung vorschlägt, bleibt sie in ihren Romanen auf der Ebene der Reflexion. Schon seit ihren frühen Texten kämpft sie gegen den Speziesismus, gegen den Anthropozentrismus, gegen die Ausbeutung der Natur durch den Menschen und setzt sich für eine Partnerschaft zwischen Mensch und Natur ein.¹³ Hedi Wyss macht immer wieder auf diese Beziehung aufmerksam. So schreibt sie in ihrer 1990 veröffentlichten Kolumne „Was nie passieren kann“: „Ein wichtiger Grundsatz ethischen Verhaltens ist, da sind sich die Fachleute inzwischen einig, dass unsere Tätigkeiten keine Konsequenzen haben dürfen, die späteren Generationen die Lebensmöglichkeiten einschränken, schon gar keine, die auf lange Sicht irreversibel sind“ (Wyss 2015b). Einen solchen ethischen Grundsatz thematisierte sie bereits in ihrem Roman *Der Ozean steigt*, einem Text über das „Sich Befinden in Umwelten“ (Böhme 2014). Sie ästhetisiert damit den oben erwähnten Grundsatz und zwar aus einem Grund, den Gernot Böhme sehr anschaulich zusammenfasst:

9 Vgl. Gersdorf und Mayer 2006, 9.

10 Vgl. Kos 2012, 223.

11 Vgl. Gersdorf und Mayer 2006, 10.

12 Vgl. Glotfelty 1996 (2009): xix.

13 Vgl. dazu. Gernot Böhme fasste das, wofür sich Hedi Wyss in ihren Texten einsetzt, kürzlich in einem Interview so zusammen: „We are already living in a cultural and civilized nature, and it is only now that we realize that what has been carried out as the domination of nature is, in fact, a totally impossible project. On the contrary, nature must be recognized as our partner and we should gradually adapt to such a partner relationship“ (2014).

Nature, which is interesting for us and desirable as a human environment, should also be observed from an aesthetic point of view. *Aesthetic viewpoints* (*ästhetische Gesichtspunkte*) do not pay attention only to the issue of whether nature is beautiful or offers us beautiful scenery but also to the fact that nature influences our own feeling of being there (*Befinden*) through our sensibility. With the help of our own bodily feeling (*Befinden*), we can feel the environment in which we are located. So there exists a relation between external conditions and our own body state (*Befindlichkeit*.) I call this relation an aesthetic aspect under which our own environment needs to be considered. And it is atmosphere that brings the human situation (*Befinden*) and the quality of environment together. In this view, we can affirm that external nature has a certain atmosphere in which we live. At the same time, this atmosphere makes us feel good or not. (Ebd.)

Dieser ökologische Roman von Hedi Wyss erschien nach der Katastrophe in Tschernobyl, die vage angedeutet wird – „Andere erzählten von einem Unfall, der genauso verheerend war, wie wenn die Bomben gefallen wären“ (DOs 232) und nach dem Buch *Der stumme Frühling* von Rachel Carson, das ebenso anklingt in der Feststellung „wir haben den stummen Frühling“ (DOs 27). Er ist vor allem eine betroffene Selbstanalyse und Selbstkritik, eine „Frage nach der Verantwortung eines jeden einzelnen“ (Klingler 1987) in der von dem Menschen zerstörten Welt und zugleich eine treffende Gesellschaftsanalyse, d. h. eine „verantwortungsbewusste Bestandsaufnahme dessen, was morgen schon Wirklichkeit sein könnte“ (ebd.) und heute, mehr als dreißig Jahre danach, eigentlich leider schon in großem Maße ist.

Die erzählte Zeit umfasst nur einen Tag, an dem die Ich-Erzählerin zu Elsas Begräbnis fährt, danach am Leichenmahl teilnimmt und wieder heimkehrt. Elsas Tod löst nicht nur bei ihr, sondern auch bei anderen Hinterbliebenen einen Nachdenkprozess aus, der ihnen ihre eigene Anpassung an die herrschenden, erschreckenden Verhältnisse bewusst macht. Diese Anpassung habe schon in der Kindheit begonnen, wo die Kinder „Komplizen der Eltern“ geworden seien und so sind sie „als Erwachsene zu Stützen der Starken geworden, die mit ihrer Stärke uns die Liebe entzogen, wenn wir nicht spurten, so sind wir zu schweigenden Komplizen der Zerstörer geworden, die unsere Welt allmählich mit Ersatz füllten und

das Lebendige zugrunde gehen ließen“ (DOs 68). Rückblenden sind Erinnerungen oder Assoziationen, die alle fast ausnahmslos mit Elsa zu tun haben, die sich den Behörden widersetzte. Wyss erzählt, ohne belehrend zu wirken, aber durchaus aufklärerisch, von der Bewusstwerdung, von der Rechenschaft eines jeden Einzelnen, der zwischen Verweigerung und Anpassung schwankt. Das traditionelle Erzählverfahren wird durch die Absicht der Erzählerin begründet, sich ihrer eigenen Passivität und Verantwortung bewusst zu werden. In einer präzisen und metaphorischen Sprache wird hier eine Zukunftsvision angeboten, die den Sinn für die gegenwärtigen Gefahren schärft, und so fließen Wirklichkeit und Phantastik ineinander.

Elsas Tod hat die Erzählerin wachgerüttelt, sie denkt über Duckmäusertum nach, über die Vertreter einer untergehenden Gesellschaft, die Elsa in den Tod getrieben hat. Elsa nahm an Demonstrationen teil und wagte es, sich trotz Bedrohung gegen die Behörde aufzulehnen. Gegen Ende des Buches stellt die Erzählerin fest: „In mir muss ich suchen, da wo es bohrt in mir, nach der Schuld suchen, der Heilung von dieser Schuld“ (DOs 226). Somit erklärt sich auch der analytische Aufbau des Romans, und die Erzählerin räsoniert nachträglich über das Versäumte. Der ganze Text ist eine Antwort auf die Frage: Was ist geschehen? Es folgt zunächst das Nachdenken über den gewaltsamen Tod oder eventuellen Selbstmord Elsas, das sich jedoch wieder auf das eigene Verhalten der Erzählerin bezieht, auf ihre eigene Feigheit.

Martin Kraft beschreibt treffend den Erzählstil dieses Romans, denn er meint, der Roman scheinere unsere eigene Welt zu schildern „und tut dies doch mit jener vorausschauenden Überempfindlichkeit, welche die realistische Schilderung fast unmerklich in die surreale Angstvision einer nahen Zukunft umkippen lässt, in der Blumen, Vögel und Schmetterlinge noch seltener geworden sind und in der die alarmierende Luftverschmutzung endgültig zu regelmässigen Schutzmassnahmen, die an einen Gaskrieg erinnern, zwingen“ (1987). So wird auch deutlich, warum die Erzählerin überzeugt ist, dass Elsa sich umgebracht hat, aus „Verzweiflung über eine Gesellschaft von Duckmäusern, Stumpfsinnigen oder einfach Gutgläubigen, die nicht begreifen, daß ihnen das Wasser bis zum Halse steht, daß die Wogen der Ozeane dabei sind, die Scholle, auf der sie leben, zu verschlingen!“ (Klingler 1987)

Wie Guido Stefani in seiner Rezension feststellte, gibt es im Roman keine These. Die Autorin biete zwar eine apokalyptische Vision, aber kein Rezept, es ging ihr nur darum, einen „Erkenntnisprozess in Gang“ (1987) zu setzen. Wyss wählte ihren eigenen Stil, eine Komposition aus Bildern: „Jede Erinnerung löst Gedanken aus, die Frau fasst Gefühle in Bilder, verliert sich in Assoziationen, macht Spaziergänge im Kopf“ (Zimmermann 1987). Doch diese Bilder und Assoziationen sind nicht willkürlich nebeneinander gestellt. Die Erzählerin hat nämlich schon als Kind immer „Bilder gesammelt“ (DOs 149) um sich so das eigene Weltbild aus Bruchstücken zusammenzureimen – und immer verglich sie sich mit anderen.

Kontrastierungsprinzip

Der ganze Roman basiert auf dem Kontrastierungsprinzip. Die Ankunft am Friedhof löst bei der Erzählerin Reflexionen aus, vor allem über die Beziehung zwischen Elsa und ihr selbst, denn Elsas Tod bedeutet einen Einschnitt, eine Wende in ihrem Leben: „Elsa hat mit einem Knall alles zum Stehen gebracht“ (DOs 41), Elsa, die für die Erzählerin schon seit der Kindheit Maßstab war. „Elsa ging durch die Welt und sie schickte mir Grüße“ (DOs 129), denn die Erzählerin blieb immer am Rande, engagierte sich nicht. Das ist eigentlich der wichtigste Kontrast zwischen diesen beiden Figuren. Bereits am Anfang des Romans ist offensichtlich, dass die Erzählerin nach Rechtfertigungen ihres passiven Verhaltens sucht. Schon auf den ersten Seiten wird deutlich, was sie und Elsa unterschied: „Mir ist es lieb, wenn die Oberflächen klar sind. Sauber. Nichts, das nicht mit einem Blick zu erfassen wäre“ (DOs 15). Dazu gehört auch, dass sie wie die anderen Frauen im Frühling die Fenster sauber reibt, und das wiederholt sich wie ein Leitmotiv auch später an mehreren Stellen. (vgl. z. B. DOs 15, 186, 219). „Ich liebte Elsa. Immer war sie mein Kopf gewesen, hatte gesagt, was mir nie in den Sinn gekommen wäre und mir doch jeweils wie ein eigener Gedanke, ein eigenes Gefühl schien, wenn sie es aussprach“ (DOs 103).

Elsa war eine von den Abtrünnigen, die sich den „Spielregeln der Gesellschaft nicht fügen wollen“ (Steiger 1987). Elsa ist tot und sie wehrt sich nicht mehr. Das ist zugleich ein Alibi für die Erzählerin, sie könne ihr Bild von Elsa geben. So erfährt die Leserin, dass die Erzählerin Elsa von klein

auf kannte, dass sie zusammen in Mietshäusern wohnten. Man könnte das spätestens an dieser Stelle als einen Hinweis verstehen, dass es sich um zwei Seiten einer Person handelt, und die eine die andere nun tötete, da sie mit ihr nicht zufrieden war. Eine ähnliche Konstellation findet man in Frischs *Stiller* in seiner Höhlengeschichte, in der zwei Jims in eine Höhle steigen und nur einer konnte sich retten, der andere ist gestorben. So tötete James Larkin White symbolisch seine gehasste Seite, und auch wir können vermuten, dass die Erzählerin einen gehassten Teil ihrer selbst tötete.¹⁴

Außer Elsa führt die Erzählerin noch viele Figuren ein, die dem Vergleich mit Elsa dienen, oder der Kontrastierung mit sich selbst. Elsa am nächsten steht Bennie, der Enkel der Erzählerin, der nicht spricht und sie glaubt, er will aus Protest nicht sprechen. Er ist genauso wie Elsa Metapher für die Kreativität, für die Freiheit. „Bennie will allem nah sein, Bennie gebraucht seine Hände zu viel“ und er will immer „greifen, eingreifen, anrühren, weitermachen, wenn die Sendung zu Ende ist“ (DOs 150). Bennie ist eigentlich ihr schlechtes Gewissen, weil sie passiv bleibt, weil sie nicht weitermachen will. Er wehrt sich dagegen wie Elsa, sie sieht in ihm den „Aufruf zum Widerstand“ (DOs 124). Bereits in der Entbindungsklinik spürt sie diesen Protest, auch wenn die Krankenschwestern ihn lobten, weil er nicht schrie. Sie fühlt sich Bennie nahe – nicht nur weil er die „Furcht“ (DOs 152) mit ihr teilt, weil sie genauso wie er auf etwas wartet, sondern weil sie genauso wie er einsam ist.

Über Rolf, den Mann der Ich-Erzählerin, erfahren die Leser eigentlich am wenigsten. Aber er zeugt auch von ihren Minderwertigkeitsgefühlen, von ihren Ängsten, von ihrer Scham. Sie liebte die Routine, sie fügte sich und „Rolf ergänzte mein sicheres Leben [...] Ich ließ mich fallen und heiratete ihn“ (DOs 80). Rolf, der für sie Sicherheit bedeutete, wurde krank und der Tod war in der Nähe.

Kurt, Elsas Ex-Mann und Liebhaber der Erzählerin, passte auch zu ihrem passiven, routinemäßigen Leben. Auch Kurt bemühte sich, genauso wie die Erzählerin, „in der Mitte des Stroms zu bleiben, in Verbindung mit all den andern, getragen von ihrer Zustimmung“ (DOs 166). Geplagt von Gewissensbissen und Minderwertigkeitsgefühlen fährt die Erzählerin auch in Anbetracht dieser Figur mit der eigentlichen Kontrastierung fort.

14 Vgl. Max Frisch: *Stiller*.

Elsa widerte es an, dass er sich im Leben zurecht fand und sie trennte sich von ihm. Kurt dient auch als Reflexionsfläche, auf der die Erzählerin den Unterschied zwischen sich und Elsa ausmacht. Elsa sah ihn kritisch, seine „Unbeirrbarkeit“ (DOs 45), die Erzählerin dagegen nicht. Alles deutet wieder auf zwei Seiten eines Ichs hin: „Elsa und ich haben beide Kurt geliebt“ (DOs 56) und wieder kommt Schuld auf: „Ich blieb für ihn, ich weiß es, ein Teil von ihr, Elsas Freundin“ (DOs 95).

Die Erzählerin beschreibt sehr plastisch, dass es unter ihren Bekannten, die sie auf dem Totenmahl wieder trifft, sehr viele gab, die protestierten. Aber auch viele, die genauso wie sie froh waren, um jeden Tag, der anfang und zu Ende ging, wie wir es gewohnt waren. Das dient ihr als Alibi.

Auf dem Leichenmahl bemerkt sie Leute, die ihr helfen könnten, sich über die eigene Situation Klarheit zu verschaffen, z. B. Christa, mit der sie zusammen zur Schule ging und die wie sie Witwe ist. Oder Arnold, ein Filmmacher, der die „Vereinigung des Menschen mit der Natur“ (DOs 59) erfolgreich filmt. Es handelt sich um einen Gedanken, der bei Wyss immer wieder auftaucht: „Er beschwört die verschwundenen Brüder und Schwestern, die Pflanzen und Tiere, die von den Menschen verdrängt wurden, er fördert mit stillvollen Bildern den Sinn der jungen Generation für jene Lebewesen, die auf unsere Fürsorge angewiesen sind, die Tiere und Pflanzen“ (DOs 59). Auch Klara „Mutter der Betonkinder‘ genannt“ (DOs 70) dient dem Vergleich. Sie, mit so viel „Kraft und Gegenwart“ (DOs 69), dass man sie fürchtete, blieb nicht passiv, ist keine „resignierte alte Frau wie ich es bin, nicht gelähmt von den Schrecken der Untätigkeit“ (DOs 70). Sie hatte keine Kinder, aber trotzdem setzte sie sich für Kinder und Jugendliche ein, baute gedeckte Parks und hatte Kontakte zu den Anderen in den Bergen. Weiter betrachtet sie auch Konrad. Dieser „unauffällige Mann“ (DOs 110) war Elsas Geliebter und passte in die Zeit, „da alles noch gedämpft blieb“ (DOs 111). Minderwertigkeitsgefühle kommen wieder auf und sie fragt sich, ob Arnold Elsa verraten habe „Oder hat er sie auch verlassen wie wir? [...] Ich, die ich Elsa verraten habe, damals, die ich nie einen Finger rührte für irgendetwas Wichtiges“ (DOs 60/61), denn die Engagierten, die Macher, hätten ihr schon damals Furcht eingeflößt (Vgl. DOs 61). Die Zeit der Attentate begann und die Anderen zogen sich in die Berge zurück, die anderen, die zu Protesten aufbrachen. Frank, Wissenschaftler und Politiker,

verehrte Elsa, kündigte Katastrophen an und zeigte einen Ausweg. Damals hatte man noch die Wahl „entweder Zerstörung oder die Rettung“ (DOs 64). Kuno, Elsas Vetter, ein kleiner Mann, der so tut als wäre er groß, steht für die Ignoranz jener, die so tun als ob sie alles wüssten und sich überhaupt nicht richtig informieren. „Katastrophenheinis“ (DOs 185) nennt Kuno die Leute, die Schlimmes kommen sahen und meint: „Wir haben alle genug zu essen. Uns geht es gut. Und wir haben Sinn für die Natur“ (DOs 185). Doch die Erzählerin spürt den falschen Frieden. Kuno will gegen die Leute in den Bergen vorgehen, weil er glaubt, dass sie an Elsas Tod schuld sind, auch wenn er sie nicht kennt. Ohne irgendwelche Beweise will er, der zu denen gehört, die „immer am falschen Ort nach den Schuldigen suchen“ (DOs 188), Ordnung schaffen. Die Erzählerin ist empört, dass er ohne genaues Wissen gegen die Leute in den Bergen vorgehen will und ärgert sich, weil man ihnen immer die Schuld für alles gibt. Auch wenn sie nicht Bescheid weiß, deutet die Erzählerin viel über die Leute in den Bergen an.

Proteste gegen die unsichtbare Macht

Die Leute in den Bergen

„Die in den Bergen, so denk ich, haben eine Kraft und Verwegenheit, die mich neidisch macht und furchtsam“ (DOs 158). Der Protest scheint erklärbar in einem Staat, von dem „ohnehin niemand mehr so sicher weiß, von was für Menschen er eigentlich regiert wird. Und was er mit uns allen will“ (DOs 219). Die Leute, die noch protestieren, haben sich in die Berge zurückgezogen. Elsa hatte Kontakt zu ihnen und sah in ihnen die Hoffnung. Die Erzählerin vermutet, dass ihr Sohn Marc auch in den Bergen ist, doch er weicht der Frage aus. Aber gerade auf Elsas Beerdigung versucht man, diesen Menschen die Schuld an ihrem Tod in die Schuhe zu schieben und eine Razzia durchzuführen. Doch die Erzählerin ist überzeugt, dass Elsa so etwas nicht wünschen würde. Obwohl sie sie beneidet, sagt sie dann doch resigniert, diese Leute bilden sich ein, sie könnten was ändern, und sie wundert sich, dass sie sich nicht damit begnügen, was ist, und so schließt sie sich der allgemeinen Meinung an, diese Leute seien selbst schuld an ihrem Unglück, könnten endlich aufhören mit ihrem vergeblichen Tun,

könnten die Spielregeln der Gesellschaft akzeptieren, wie sie. Und so sinnt sie am Ende auf Rache, die „Rache an all denen, die nicht aufhören, unsere stille, ruhige Welt zu stören“ (DOs 265-266).

Elsas Satz – der laute Protest

Schuld spürt man in vielen Aussagen der Erzählerin. Sie fühlt nicht nur Elsas Tod als „Rechtfertigung für die Feigheit von Menschen wie Irma und mir“ (DOs 13), sondern wird immer wieder von ihrem Gewissen aufgestört: „Ich bin eine Verbrecherin, dass ich so sitze und esse“ (DOs 114) wiederholt sie ihre Reaktion auf Elsas Satz: „Eigentlich müsste man herumrennen, die ganze Zeit, und Alarm schreien, Alarm. Schon daß wir da sitzen und Tee trinken und nichts tun, ist ein Verbrechen“ (DOs 91) und wiederholt den Satz noch einmal, indem sie das ganze Land kritisiert: „Elsa sagte: Eigentlich müßte man herumgehen und schreien. Wir haben geschrien. Innerlich. Wie die meisten Leute hierzulande habe ich zu gut und gründlich gelernt, es nicht laut zu tun“ (DOs 139). Mit „hierzulande“ ist die Schweiz gemeint, und die Erzählerin wird in ihrer Kritik an der Schweiz deutlich. So schreibt die Autorin nicht nur über Themen, die die Menschen beschäftigen: Radioaktivität und Krankheit, sondern auch über die politische Indifferenz. Sie fühlt nun den Schmerz über die verlorenen Sachen, darüber was der Welt angetan wurde. Sie denkt zurück an die Zeit, wo die Gärten noch offen und die Menschen noch jung waren – denn jetzt sind alle alt – und fühlt sich wieder schuldig: „Wir haben uns damit entlastet, indem wir jene, die sich trautes, zu tun, was wir versäumten, mit Geld versorgten“ (DOs 71). Sie macht sich Vorwürfe, dass sie die Natur um sich nicht wahrnahm, und sie ist ziemlich pessimistisch: „Die Welt ist wie ein Luftballon. Langsam geht die Luft aus, oder ist es Gas, das sie in Form hält“ (DOs 76). So ganz langsam enthüllt sie auch, dass sie sich schuldig am Tod ihres Mannes fühlt, der an Strahlenkrebs langsam starb und auch daran, dass ihre Tochter Marlen in einen Frauenkreis ging, der sich mit „Fruchtbarkeit, mit der Fürsorge für die Lebendigen“ (DOs 82) befasste, und dann gebar sie ein Kind, das nicht sprechen will. Sie fühlt sich schuldig, weil sie ahnt, dass die Regierung und die Eltern für

sie entscheiden, und sie ihnen die Stirn nicht bieten kann. Die Schuld, die sie deswegen spürt, führt zu einer großen Einsamkeit und sie fühlt sich hilflos wie die kleinen behinderten Kinder, auch ihr stumme Enkel Bennie, der oben schon genannt wurde.

Elsa blieb bis zum Tod ihrer Tochter auch stumm, dann begann sie zu schreien und die Erzählerin gibt zu, dass sie durch die Welt ging und alles hinnahm. Sie durstete nach Elsas Heftigkeit und Lebendigkeit. Erst nach Elsas Tod sammelt sie Mut und sagt ihre Meinung, sie erzählt von ihrer Wende: „ich lerne endlich, jetzt im Alter, den Worten, die aus mir strömen, ihren Lauf zu lassen“ (DOs 167). Nun traut sie sich auch zu husten, obwohl Husten verboten ist. Husten und den Gedanken freien Lauf lassen ist verboten und da sie ständig im Nebel lebten, kratzte es auch oft im Hals. Aber sie hustet nur im Traum. Sie fühlt eine große Erleichterung, entschuldigt sich jedoch sofort dafür. Wind und Husten sind zwei zentrale Metaphern, vor denen sie Angst hat – Wind, der „alles aufwirbeln könnte“ (DOs 250) und Husten als Protest, als Aufbegehren. Auch wenn sie sich zu wehren versucht, sucht sie nach einer Rechtfertigung. Im Zug habe sie nur gehustet, weil sie eingeschlafen sei (vgl. DOs 248).

Im Gespräch mit Kurt sagt sie, dass sie nie wissen, was geschieht und Kurt antwortet „Wir wollen es nicht wissen“ (DOs 204) und meint, Leute schließen die Augen vor Sachen, die ihnen die Augen öffnen sollten. So ist es dann auch verständlich, dass der Nebel, der als Metapher für diese Verblendung steht, immer dichter wird, und nun drückt sie ihre eigene Schuld ganz konkret aus: „Daß der Nebel abends immer dichter wird, daß die Kinder verstummen, ist die Schuld derer, die so nachlässig leben, wie ich gelebt habe“ (DOs 212).

Zusammenfassung

Der Erzählort im Roman *Der Ozean steigt* ist kein phantastischer Raum, sondern eine ganz alltägliche Umgebung und so ist dieses Buch kein phantastisches Buch, keine düstere Utopie, sondern mutet als eine bedrohliche Zukunftsmöglichkeit an, in der man sich an den Verlust der Gerüche und Farben gewöhnen muss.

Das Buch erinnert an George Orwells *1984*. Doch wie die Rezensentin Susanne Graf-Brawand feststellt, ist Hedi Wyss ganz neue Wege gegangen, blieb nicht in den Fußstapfen von Orwell: „Es sind nicht die detaillierten Schilderungen mehr oder weniger phantastischer Lebensumstände, die den Leser fesseln“. Der Roman ende dunkel, da die Erzählerin am Schluss in einer Endzeit-Situation stehe: „Es gelingt Hedi Wyss mit ihrer behutsamen, einführenden Erzählart, den Leser in ihre Betrachtungen mitzunehmen und in ihm kritischen Widerstand zu wecken angesichts der Tatsache, dass der ‚Ozean steigt‘“ (Graf-Brawand 1987). Doch das eigentlich Beängstigende an dieser Situation ist die Anpassung der Menschen an die künstliche Ersatzwelt und an die bedrohlichen Zustände, in denen es eine Nachrichtensperre gibt.

Martin Kraft schreibt, dass nicht zufällig zwei Frauen im Mittelpunkt stehen, „die aktiv handelnd neue Lebens- und Verhaltensweisen erproben oder zumindest ihre resignierte Untätigkeit kritisch reflektieren“ und konstatiert, Hedi Wyss schreibe nicht nur aus dem schon in ihren früheren Büchern bewährten Engagement für die von der verhängnisvollen Zerstörung der Umwelt am stärksten betroffenen Benachteiligten heraus, sondern „auch aus ihrem beim Einsatz für den WWF erworbenen umweltpolitischen Fachwissen heraus“ (1987). Er ist überzeugt, das Buch könne „fruchtbare Informationen über die heute in allen Lebensbereichen noch ungenügend wahrgenommenen Veränderungen bringen“ (ebd.).

Die Erzählerin ist genauso wie ihre Autorin bemüht, gegen das Idyll anzuschreiben und liefert eigentlich die Dekonstruktion der vermeintlichen Idylle.

Der Roman zeigt, wie die mangelnde Verantwortung für die Umwelt und für den nächsten Menschen zur eigenen Katastrophe führt. Es ist der Autorin in diesem reflexionsreichen Roman bereits 1989 sehr gut gelungen, die Atmosphäre eines von der Zerstörung bedrohten Lebensgefühls zu konstruieren und für das Umdenken zu sensibilisieren. Alles geschieht im scheinbar Alltäglichen, doch die Ich-Erzählerin erlaubt uns keine Identifikation, sondern es werden Sichtweisen geschult und Vorgefundenes wird analytisch erhellt. Der Leser bekommt die Spannungen vorgeführt und muss lernen diese unbestechliche Analyse einer bestimmten Zeit auszuhalten.

Literatur

- Bate, Jonathan (2000): „Foreword“. In: Laurence Coupe (Hg.): *The Green Studies Reader: from Romanticism to Ecocriticism*. London/New York: Routledge. xvii.
- Böhme, Gernot (2014): „An Interview with Gernot Böhme“. In: <<http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=713>> (2.6.2018)
- Coupe, Laurence (Hg.) (2000): *The Green Studies Reader: from Romanticism to Ecocriticism*. London/New York: Routledge.
- Frisch, Max (1957): *Stiller*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp.
- Gadpaille, Michelle (2014): „Thematics and its Aftermath: A Meditation on Atwood's *Survival*“. In: *Primerjalna književnost* 37.3 (2014): S. 165–176.
- Gersdorf, C./ Mayer, S. (Hg.) (2006): *Nature in Literary and Cultural Studies*. Amsterdam/New York: Rodopi.
- Glotfelty, C./Fromm, Harold (2009): *The Ecocriticism Reader: landmarks in literary ecology*. 1996. Athens, GA; London: The University of Georgia Press.
- Graf-Brawand, Susanne (1987): „Hedi Wyss, *Der Ozean steigt*. Buchpreis des Kantons Bern“. (Im Archiv der Autorin.)
- Hessel, Stéphane (2011): *Empört euch!* Berlin: Ullstein.
- Hessel, Stéphane (2011): *Engagiert euch!* Berlin: Ullstein.
- Kerridge, Richard (1998): „Small Rooms and the Ecosystem: Environmentalism and DeLillo's *White Noise*“. In: Richard Kerridge/Neil Sammells (Hg.): *Writing the Environment*. London: Zed Books.
- Klingler, Bettina (1987): „Nach der Katastrophe. Hedi Wyss' Roman ‚Der Ozean steigt‘“. In: *General-Anzeiger* [Bonn], 25. November 1987.
- Kondrič Horvat, Vesna (2007): „Der ‚dritte Raum‘ in Erica Pedrettis Roman *Engste Heimat*“. In: *Primerjalna književnost* Jg. 30, Nr. 2, S. 37–51.
- Kondrič Horvat, Vesna (2009): „Der Roman als Ausdruck des kulturellen Pluralismus: Überlegungen anhand der Romane *Die Reise nach Trient* von Kajetan Kovič und *Nachleben* von Gertrud Wilker“. In: *German Studies Review*, 31, No. 1, S. 53–64.
- Kondrič Horvat, Vesna (2013): „Nur der Nüchterne ahnt das Heilige, alles andere ist Geflunker. Der Intellektuelle als Rolle in ‚Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie‘“. In: *Text+Kritik*, 2013, 47/48, S. 80–89.

- Kos, Dejan (2012): „Transgressiveness in Science, the Humanities and Literature“. In: *Primerjalna književnost* 35.2 (2012), S. 217–224.
- Kraft, Martin (1987): „Ein erschreckendes Bild unserer Welt von morgen“. In: *Der Landbote*, 5. September 1987 und *Glarner Nachrichten*, 8. Oktober 1987.
- Ledanff, Susanne (1987): „Heile Welt – giftgrün. Die Schweizerin Hedi Wyss entwirft ein prophetisches Gedankenspiel“. In: *Süddeutsche Zeitung*, 21./22. November 1987.
- Rust, S. A./Soles C. (2014): „Ecohorror Special cluster: ‚Living in Fear, living in Death, Pretty Soon We’ll Be Dead‘“. In: *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 21.3. (2014), S. 509–512.
- Stefani, Guido (1987): „Zukunftsvision mit Blick auf heute“. In: *Berner Zeitung*, 21. Oktober 1987.
- Steiger, Christine (1987): „Trägheit des Herzens“. In: *Die Weltwoche*, 13. August 1987.
- Stössinger-Fellmann, Verena (1987): „Die Gegenwart unserer Zukunft“. In: *Vaterland* [Luzern] 24. November 1987.
- Stüssi, Annemarie (1987): „Schreibend einen Schritt voraus“. In: *Schweizer Frauenblatt*, Literaturszene Schweiz. November 1987.
- Wyss, Hedi (1987): *Der Ozean steigt*. Zürich: Nagel & Kimche.
- Wyss, Hedi (2015): *Redefreiheit. Kolumnen*. Hg. von Vesna Kondrič Horvat. Wettingen: eFeF.
- Wyss, Hedi (2015a): „Sprache als Werkzeug“. In: *Redefreiheit. Kolumnen*. Hg. von Vesna Kondrič Horvat. Wettingen: eFeF. S. 15–17.
- Wyss, Hedi (2015b): „Was nie passieren kann“. In: *Redefreiheit. Kolumnen*. Hg. von Vesna Kondrič Horvat. Wettingen: eFeF. S. 39–41.
- Zimmermann, Verena (1987): „Erinnerungen an Katastrophenvorzeichen“. In: *Basler Zeitung*, 7. Oktober 1987.