

Vom kreatürlich Erhabenen zum solastalgisch Erhabenen in Kerstin Ekmans Roman *Wolfslichter* (Löpa varg)

Sophie Wennerscheid
Universität Kopenhagen, Denmark
sophie.wennerscheid@hum.ku.dk

DOI: <https://doi.org/10.37536/ECOZONA.2025.16.1.5551>



Zusammenfassung

Ausgehend von Horkheimer und Adornos Kritik am patriarchalen Mythos der Natur als Jagdgebiet sowie Ursula K. Le Guins Verwerfung der Heldengeschichte als *killer story*, untersucht der Artikel, wie diese hegemonialen Narrative der Naturbeherrschung in Kerstin Ekmans Roman *Wolfslichter* (Löpa varg, 2021; dt. 2023) einer kritischen Revision unterzogen werden. Eine textnahe Analyse zeigt, wie die Begegnung des Protagonisten mit einem Wolf zu einer Erfahrung des kreatürlich Sublimen wird, die sein instrumentelles Naturverhältnis radikal in Frage stellt. Während er sich einerseits Natur mimetisch angleicht und, rational nicht fassbar, als Wolf umgeht, erkennt er andererseits seine Mitschuld an der Zerstörung des Ökosystems Wald. Die schuldbesetzte Erfahrung von Umweltzerstörung und Verlust wird ihm zu einer Erfahrung des solastalgisch Sublimen, die ihn letztlich jedoch befähigt, sich für den Erhalt gesunder Ökosysteme einzusetzen. Was das für sein Verständnis von Männlichkeit heißt, wird abschließend über den Begriff der Ökomaskulinität diskutiert.

Stichworte: Mensch-Tier-Verwandlung, das kreatürlich Sublime, Erinnerung, das solastalgisch Sublime, Ökomaskulinität, Kerstin Ekman.

Abstract

Building on Horkheimer and Adorno's critique of the patriarchal myth of nature as a hunting ground and Ursula K. Le Guin's rejection of the hero story as a killer story, the article examines how these hegemonic narratives of nature's domination are critically revised in Kerstin Ekman's novel *The Wolf Run* (Löpa varg, 2021). A close textual analysis shows how the protagonist's encounter with a wolf transforms into an experience of the creaturely sublime, radically challenging his instrumental relationship with nature. On the one hand, he mimetically aligns himself with nature, moving as a wolf in ways that defy rational comprehension; on the other hand, he comes to recognize his complicity in the destruction of the forest ecosystem. The guilt-laden experience of environmental destruction and loss takes the form of the solastalgic sublime, ultimately empowering him to advocate for the preservation of healthy ecosystems. The article concludes by exploring how this shift reshapes his understanding of masculinity through the lens of eco-masculinity.

Keywords: Human-animal transformation, the creaturely sublime, memory, the solastalgic sublime, eco-masculinity, Kerstin Ekman.

Resumen

Basándose en la crítica de Horkheimer y Adorno al mito patriarcal de la naturaleza como terreno de caza y en el rechazo de Ursula K. Le Guin a la historia del héroe como una *killer story*, el artículo examina cómo estas narrativas hegemónicas de la dominación de la naturaleza son revisadas críticamente en la novela *La carrera del lobo* (Löpa varg, 2021) de Kerstin Ekman. Un análisis textual detallado muestra cómo el encuentro del protagonista con un lobo se transforma en una experiencia de lo sublime creatural, desafiando de manera radical su relación instrumental con la naturaleza. Por

un lado, se alinea miméticamente con la naturaleza, moviéndose como un lobo de maneras que desafían la comprensión racional; por otro lado, reconoce su complicidad en la destrucción del ecosistema forestal. La experiencia cargada de culpa por la destrucción ambiental y la pérdida adopta la forma de lo sublime solastálgico, lo que finalmente lo empodera para abogar por la preservación de ecosistemas saludables. El artículo concluye explorando cómo este cambio redefine su comprensión de la masculinidad a través del lente de la eco-masculinidad.

Palabras clave: Transformación humano-animal, sublime creatural, memoria, sublime solastálgico, eco-masculinidad, Kerstin Ekman.

Wider die patriarchale Naturbeherrschung

In ihrer 1947 veröffentlichten *Dialektik der Aufklärung* entfalten Max Horkheimer und Theodor W. Adorno ihre Kritik an dem Fortschrittsprojekt der Moderne und seinem es vorantreibenden Subjekt, dem qua seiner Vernunft über die Natur herrschenden Menschen. Im Kapitel "Mensch und Tier" fassen sie diese Kritik prägnant zusammen: "Grenzenlos Natur zu beherrschen, den Kosmos in ein unendliches Jagdgebiet zu verwandeln, war der Wunschtraum der Jahrtausende. Darauf war die Idee des Menschen in der Männergesellschaft abgestimmt. Das war der Sinn der Vernunft, mit der er sich brüstete" (264). Horkheimer und Adorno dechiffrieren das vorgestellte Dominanzverhältnis als patriarchalen Mythos und zeigen, wie der Traum des Mannes sich mit der Waffe in der Hand die Natur, das vernunftlose Tier, zu unterwerfen, in einen blutigen Albtraum umschlägt.

Ähnlich argumentiert Ursula K. Le Guin. In ihrem vielbeachteten, erstmals 1986 veröffentlichten Essay "The Carrier Bag Theory of Fiction" reflektiert sie darüber, wie sich die blutige Spur überhöhter Männlichkeit durch die Geschichte der Menschheit zieht und wie sehr diese patriarchale Perspektive unsere Art Geschichten zu erzählen geformt hat. Eine gute Geschichte, so erklärt uns der männliche Held, ist—natürlich—eine Heldengeschichte. Ihre Erzählform ist die eines zielsicher geworfenen Speers, der geradlinig von A nach B fliegt und 'zack,' seine Beute erlegt. Mit anderen Worten: eine Heldengeschichte ist eine *killer story*. Sie lässt sich vielfach variieren, folgt aber immer dem maskulinistischen Dominanznarrativ. Als Gegenentwurf zu *killer stories* entwirft Le Guin ausgehend von der Idee des Beutels, in der Frauen von jeher Nahrung gesammelt haben, ihre poetische Tragetaschentheorie. Mit dieser Theorie tritt sie für das Erzählen von Geschichten ein, die sich der nährenden Fürsorge verpflichtet wissen und die sie deshalb *life stories* nennt.

Wie es möglich ist, sich dem speerförmigen Narrativ der Naturbeherrschung zu entziehen und das Miteinander von Mensch und mehr-als-menschlicher Umwelt als eine Geschichte des Lebens, des gegenseitigen Respekts und der Sorge zu erzählen, zeigt die schwedische Autorin Kerstin Ekman in ihrem Roman *Löpa varg* (2021), was so viel heißt wie "als Wolf umhergehen." Auf deutsch ist der Roman unter dem Titel

Wolfslichter (2023) erschienen.¹ Aus der Perspektive des Ich-Erzählers, dem Jäger und pensionierten Forstwirt Ulf Norrstig, reflektiert der Roman über das Verhältnis von Mensch und Natur, und insbesondere über das Verhältnis von Mensch und (gejagtem) Tier als ein problematisches, schuldbehaftetes Verhältnis. "Ich hatte schon viele getötet. Vielleicht sollte es jetzt genug sein" (5),² denkt Ulf zu Beginn der Romanhandlung. Wie es dazu kommt, dass der Erzähler aufhört die Natur als unendliches Jagdgebiet zu betrachten und zu einer umweltbesorgten Ökomaskulinität findet, stellt der Roman über zwei ineinander verwobene Erzählfäden dar. Der eine Faden entwickelt sich aus der Begegnung des Erzählers mit einem Wolf, der andere aus der schmerzhaften Einsicht in menschengemachte Umweltzerstörung und Klimawandel.

In dem ersten Teil meiner Analyse widme ich mich der Begegnung des Protagonisten mit dem Wolf, den er zunächst über eine Spur in unberührter Schneelandschaft wahrnimmt. Um die starke Wirkung zu verstehen, die der Wolf auf den Ich-Erzähler macht, führe ich den Begriff des kreatürlich Erhabenen ein. Der Eindruck des Erhabenen, so meine These, erwächst dem Erzähler aus der Wahrnehmung des Wolfs als Lebewesen, das in der Welt seinen "natürlichen" Platz hat. Der Wolf gehört in die Welt, er ist "da" und hat ein Recht da zu sein. Statt das jedoch zu respektieren und den Wolf in seinem Dasein in Ruhe zu lassen, greift der Mensch gewaltsam in dieses Dasein ein. Der Wolf als Kreatur ist verletzlich. Sein "erhabenes" Leben, seine Existenz als "Hochbein," wie der Erzähler den Wolf nennt, ist vom Tod bedroht. Und mit ihm, in "geteilter Kreatürlichkeit," wie Anat Pick es in *Creaturely Poetics* formuliert, auch der Erzähler, der für (mythische) Augenblicke selbst zum Wolf wird.

Im zweiten Teil der Analyse wechselt die Perspektive von einer erhabenen (aber immer schon vom Menschen bedrohten, also nie wilden oder unberührten) Natur zu der vom Menschen zerstörten Natur. Zur Einsicht in das Ausmaß der Zerstörung kommt der Protagonist zum einen über eine Reihe schmerzhafter Erinnerungen, die ich über Walter Benjamins Begriff des Eingedenkens untersuche, zum anderen über seine erhöhte Aufmerksamkeit auf die Folgen von Klimawandel und Artensterben. Das Erhabene der Natur gewährt dem Erzähler nicht länger kreatürliche Ruhe und Trost, sondern implodiert im Gefühl von Schmerz, Schuld und Trauer über eine irreversibel geschädigte Umwelt. Dieses Gefühl nenne ich in Anlehnung an Glenn Albrechts Begriff der Solastalgie das "solastalgisch Erhabene." Neben dem solastalgisch Erhabenen widmet sich dieser Teil der Analyse auch der Rolle, die die Frau des Protagonisten, Inga, für die fortschreitende Einsicht ihres Mannes in menschengemachte Umweltzerstörung spielt. Die Frage nach dem Zusammenhang von Geschlecht, Naturverhältnis und ökologischer Praxis wird im

¹ Die Übersetzung des Titels wirft Fragen auf, da in dem Roman an keiner Stelle von *Wolfslicht* die Rede ist. Auch auf metaphorischer Ebene werden Wolf und Licht nicht zusammengebracht. Mit Longinus könnte man die Lichtmetaphorik als Ausdruck des Numinosen denken (Longinus 27; Pries et al. 1363).

² "Jag hade dödat många. Det borde kanske räcka nu" (*Löpa varg* 5). Alle im Folgenden angeführten schwedischen Originalzitate stammen aus dieser Ausgabe.

abschließenden dritten Teil vertieft. Indem ich den Bogen zurückschlage zu den eingangs genannten Überlegungen patriarchaler *killer stories*, zeige ich, wie die Auseinandersetzung des Protagonisten mit den zuvor untersuchten Formen des Erhabenen einen Wechsel von patriarchaler Naturbeherrschung zu Ökomaskulinität ermöglicht.

Wolf werden als Erfahrung des kreatürlich Erhabenen

Wolfslichter ist ein in weiten Teilen realistischer Roman, der aus dem Alltagsleben Ulf Norrstigs und seiner Frau Inga erzählt. Zeit der Romanhandlung sind die Jahre 2018 und 2019, Ort ist ein Dorf im waldreichen Mittelschweden. Da der Ich-Erzähler sich kritisch mit seiner Vergangenheit als Jäger und Forstingenieur auseinandersetzt und er zunehmend betroffen auf die anthropogene Klima- und Biodiversitätskrise reagiert, lässt sich der Roman dem Genre der ökologischen oder umweltengagierten Literatur zuordnen (Goodbody). In *Wolfslichter* wird die Klimakrise mit all ihren weitreichenden ökologischen, sozialen und kulturellen Implikationen aber nicht als in die Zukunft verschobene Katastrophe erzählt (Horn). Ihre Auswirkungen werden im Hier und Jetzt in den Blick genommen und über extratextuelle Verweise wie die schwedischen Waldbrände im Sommer 2018 in der ökologischen Wirklichkeit des Anthropozäns verankert. Deshalb kann von einem Roman des anthropozänen Realismus gesprochen werden, der uns "realism's vital role in communicating the present-day urgency of the crisis" (Thieme 5) vor Augen führt. Als Teil dieser Krise reflektiert der Roman auf das Machtverhältnis zwischen Mensch und Tier, womit *Wolfslichter* sich in das Feld der anthropozänen Mensch-Tier-Literatur einschreibt (Lönngren, Lockwood). Zu bedenken ist jedoch, dass der Modus des realistischen Erzählens genau hier, am Schnittpunkt der Begegnung zwischen Mensch und Wolf aufgebrochen wird. Statt den Wolf als Beute zu erlegen, verwandelt sich der Erzähler auf rational nicht fassbare Weise selbst in einen Wolf. Grund dieser Verwandlung ist der starke Eindruck, den der Wolf auf den Erzähler macht und den ich im Folgenden als Erfahrung des kreatürlich Erhabenen untersuchen will.

Ich verstehe das kreatürlich Erhabene als eine Variante des Naturerhabenen, schließe mich aber nicht der einflussreichen Definition des Naturerhabenen als Erfahrung der Erschütterung durch eine als übermächtig empfundene Natur an—wie von Edmund Burke in seinem Werk *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* wirkmächtig dargelegt. Auch Immanuel Kants Verständnis des Naturerhabenen als etwas, das nicht in der Natur, sondern im Geist des Menschen seinen Sitz hat, sehe ich kritisch. Das kreatürlich Erhabene ist nicht das, was der Mensch als moralisch-vernünftiges Wesen zu transzendieren vermag (Pries et al.), sondern im Gegenteil das, was sich als körperliche Erfahrung in den Menschen einschreibt und ihn ethisch in die Verantwortung nimmt, der nichtmenschlichen Natur ihre Ruhe zu lassen.

Mit dieser ethisch verankerten Rekonzeptualisierung des Naturerhabenen führe ich weiter, was Christopher Hitt bereits Ende der 1990er Jahre als "ecological

sublime” und Emily Brady rund 15 Jahre später als “environmental sublime” definiert haben. Hitt zu Folge ist es nicht der *logos*, der die physische Welt transzendiert, sondern das Erhabene der physischen Welt, das den *logos* in die Immanenz des körperlich Erlebten zurückholt. Damit wird, so Hitt, Natur als “the wild otherness” anerkannt (620), aber nicht als von uns getrennt und unterlegen verobjektiviert. Hitt folgend sehe ich in dieser Anerkennung der Natur als anders und doch mit uns verbunden das ethische Potential des ökologisch Sublimen: “There will always be limits to our knowledge, and nature will always be, finally impenetrable. An ecological sublime would remind us of this lesson by restoring the wonder, the inaccessibility of wild nature” (620).

Ähnlich argumentiert Emily Brady, die das Erhabene in *The Sublime in Modern Philosophy* zwar anders als Hitt nicht auf die ‚wilde‘ Natur begrenzt wissen will, aber gleichwohl betont, dass das “environmental sublime” eine “aesthetic-moral relationship“ etabliert (183), die uns aufgrund ihrer Un(be)greifbarkeit “humility and respect” lehrt (202). Diese Verbindung von Naturerfahrung und Naturethik ist wichtig, da sich unser Umgang mit Natur nach dem richtet, wie wir sie wahrnehmen und welchen Wert wir ihr zumessen. “[T]he core meaning of the sublime, as tied mainly to nature, presents a form of aesthetic experience which engenders a distinctive aesthetic-moral relationship between humans and the natural environment” (3), betont Brady. Wie diese ästhetisch-ethische Auffassung des Naturerhabenen über die Erfahrung geteilter Kreativlichkeit und geteilter Verletzlichkeit genauer zu fassen ist, möchte ich jetzt über die textnahe Analyse von Ekmans Roman zeigen.

Dass das Erzählen der Mensch-Wolf-Begegnung in *Wolfslichter* mit dem Naturerhabenen zusammengedacht werden kann, zeigt sich gleich zu Beginn des Romans, wo auf das Erhabene als Grenzerfahrung zwischen Demut und Überheblichkeit angespielt wird (Pries). Für den Erzähler manifestiert sich diese Grenze als Grenze zwischen Leben-lassen und Töten-können. Es ist früh am Morgen des Neujahrstags 2018 an einem Ort zwischen Zivilisation und Wildnis, einen Tag vor dem 70. Geburtstag des Protagonisten und dem Beginn der Lizenzjagd auf die Wölfe. Der Erzähler sitzt gemeinsam mit seinem alten Jagdhund in einem kleinen Wohnwagen am Waldrand, um sich dem Trubel der Geburtstagsvorbereitungen zu entziehen. Neben ihm liegt seine Waffe, doch ist sie nicht geladen. Warum das so ist, scheint dem Erzähler selbst unklar. “Es kommt halt so,” denkt er sich. Mit dem Alter: “Nicht bei allen, das ist mir klar. Die meisten wollen schießen, solange der Zeigefinger den Abzug drücken kann. Solange das Glied sich aufrichtet, lebt und tötet man. Ich hatte schon viele getötet. Vielleicht sollte es jetzt genug sein” (5).³

Ohne Hund und Waffe begibt der Erzähler sich auf diese Überlegung hin in den Wald, der aufgrund des frisch gefallenen Schnees unberührt und in dieser Unberührtheit erhaben erscheint. Auf seinen Skiern “leicht und leise durch den

³ “Varför vet jag inte. Det blir så bara. Inte för alla, det hade jag klart för mig. De flesta ville skjuta så länge pekfingeret kan pressa avtryckarn. Så länge kuken reser sig lever man och dödar. Jag hade dödat många. Det borde kanske räcka nu” (*Löpa varg* 5).

Neuschnee der Nacht" gleitend (8),⁴ stößt der Erzähler auf die Fährte eines Wolfs. Die Größe des Pfotenabdrucks erstaunt und beeindruckt ihn: "So groß! Das war mein erster Gedanke" (8).⁵ Bedenkt man, wie Burke die Erfahrung des Erhabenen beschreibt, nämlich als Begegnung mit dem, was "comes upon us in the gloomy forest, in the howling wilderness, in the form of the lion, the tiger, the panther or the rhinoceros" (Burke 66), mutet das Trittsiegel eines Wolfes zunächst wenig erhaben an. Dass der Roman trotzdem das Staunen des Protagonisten betont, lädt dazu ein, das Naturerhabene nicht notwendig als etwas Dramatisches zu denken, sondern als etwas, das sowohl Achtung und Abstand fordert, aber auch die Bereitschaft, den Zeichen der Natur zu folgen.

So wie Ekman in *Wolfslichter* das Burkesche Erhabene aus seiner dramatischen Überhöhung in einen Kontext von aufmerksamer Ruhe und Respekt überführt, verfährt der Roman auch mit Pseudo-Longinus' Begriff des Erhabenen. Zu Beginn seiner Abhandlung *Über das Erhabene* bestimmt Pseudo-Longinus das Erhabene als literarischen Stil, der so formvollendet ist, dass er den Leser nicht argumentativ überzeugt, sondern ihn wie eine Art Blitz "mit seiner erschütternden Kraft" überwältigt (7). Der Wolf in Ekmans Roman arbeitet mit weniger gewaltsamen Mitteln, seine Schriftspur im Schnee lässt sich aber trotzdem als Ausdruck eines erhabenen Stils lesen, den der Erzähler biosemiotisch zu entziffern vermag: "Aus seinem Körperabdruck sprach Ruhe. Der Wolf hatte lange gerastet und gewusst, dass er hier nicht behelligt wird" (9).⁶

Auch später, als der Erzähler aus den Spuren ableitet, dass der Wolf ein Reh gerissen und einer Wölfin begegnet ist, zeigt er sich nicht überwältigt, sondern führt Wolf und Mensch in einer intimen Geste näher zueinander, indem er aus dem Schnee ein langes Wolfshaar aufnimmt und es in seine Brieftasche legt. Noch näher kommt der Erzähler der Kreatürlichkeit des Wolfes, als er sich nach seiner Skitour zurück in seinen Wohnwagen begibt und dort still wartet. Und zwar nicht als Jäger, der auf der Lauer liegt, sondern als jemand, der sein Menschsein ein Stück weit preisgibt und Teil des Waldes wird: "Es war so unerhört, so unglaublich still. Ich saß da wie ein Uhu auf einer Kiefer oder ein schneebedeckter Stein im Wald" (12).⁷ Über diese natursensitive Mimesis gibt der Protagonist dem Wolf Raum, von sich aus aus dem Dickicht herauszutreten: "Da kam er" (13).⁸

Obwohl die Wortwahl an eine Epiphanie denken lässt, ergeht der Text sich nicht in spiritueller Überhöhung. Das wird besonders deutlich, wenn man ihn mit anderen Erzählungen über die lebensverändernde Begegnung zwischen Mensch und Wolf als (vermeintlich) unvermittelte Naturerfahrung vergleicht. Während dort häufig auf einen direkten, den Menschen spirituell berührenden Blickkontakt mit dem

⁴ "lätt och tyst i nattens nysnö" (8).

⁵ "Så stora! Det var det första jag tänkte" (8).

⁶ "Det var et lugn över det där avtrycket av hans kropp. Han hade vilat länge och vetat att han fick vara i fred här" (8).

⁷ "Det var så oerhört, ja så osannolikt stilla. Själv var jag orörlig som en uv i en tall eller en översnöad sten i skogen" (11).

⁸ "Då kom han ut" (12).

Tier abgehoben wird (Puig und Echarri), sieht der Erzähler in *Wolfslichter* den Wolf durch ein Fernglas. Damit verbleibt er zwar einerseits in der Distanz des Betrachters, kommt aber andererseits ganz nah an das Tier heran, ohne es in seinem Sein zu stören. Fasziniert macht er auf die hellen Augen, die markante Zeichnung der Wangen und die hohen Vorderläufe des Wolfs aufmerksam. Ehrfürchtig und liebevolle zugleich nennt er den Wolf "Hochbein." Mit diesem ästhetischen Blick auf den Wolf, der im Auge des Betrachters als zugleich schön und erhaben erscheint, hebt der Erzähler die so häufig gezogene Grenze zwischen dem Naturerhabenen und dem Naturschönen, dem Ehrfurcht gebietenden Wilden und der Liebe zum domestizierten Tier auf (Lombard 1-2). Die Erhabenheit des Wolfes zeigt sich dem Erzähler in dessen Schönheit. Und dieser erhabenen Schönheit der Natur gibt der Erzähler sich so vollständig hin, dass es ihm, nachdem der Wolf wieder "fort in die Wildnis, in sein Pfortenland" verschwunden ist (14),⁹ vorkommt, als hätte er sich in einem Ausnahmezustand außerhalb von Zeit und Raum befunden. "Ich hatte keine Ahnung, wie lange es gedauert hatte. Was ich erlebt hatte, lag jenseits aller Zeit und ihrer Messung" (14).¹⁰

Der Wolf als Erhabenes der Natur wird in *Wolfslichter* aber nicht einfach nur als das große Unaussprechliche (Pries et al. 1366) adressiert. Der Erzähler versucht stattdessen zu einer neuen, kreatürlichen Sprache zu finden, in der er mit dem Wolf kommunizieren und ihm das ethische Versprechen geben kann, dass er von den Menschen in Ruhe gelassen wird. So wie zuvor der Wolf seine Spur in den Schnee geschrieben hat, möchte nun der Erzähler dem Wolf eine Botschaft in den Schnee schreiben: "Du wirst jetzt deine Ruhe haben, Hochbein" (16; Hervorhebung im Original).¹¹ Die Schneesprache bringt, weil sie verweht, ihre menschengemachte Zeichenhaftigkeit zum Verschwinden, bleibt aber, so hofft der Erzähler, als spürbare Spur im "kräftigen Körper" des Wolfs bewahrt (16).¹²

Dass das tatsächlich gelingt, zeigt sich wenig später an der Szene, mit der der Roman den Rahmen des realistischen Erzählens sprengt und in ein mythisches Erzählen übergeht. Ulf wird zum Wolf, auf Schwedisch *ulv*. Dass sich die erste dieser rational nicht erklärbaren Transformationen in einer Nacht ereignet, in der der Strom ausgefallen ist und alles im Dunklen liegt, ist dabei ebenso bezeichnend wie der Umstand, dass der Erzähler gedanklich um sein Verhältnis zu dem Wolf kreist und erkennt, dass er mit Worten nicht an ihn herankommt. Nicht kognitiv, sondern körperlich gilt es dem Tier zu folgen. Ähnlich wie in Aino Kallas Erzählung "Die Braut des Wolfs," in der der Wolf als aktiv handelnder die junge Aalo zu sich ruft (Lönngren 2015), fühlt sich auch der Erzähler in *Wolfslichter* von dem Wolf gerufen. Er folgt diesem Ruf, indem er sich, wie Alex Lockwood es im Anschluss an Anat Picks Konzept der von Mensch und Tier geteilten Kreatürlichkeit ausführt, auf den "creatural path"

⁹ "in i skogen, bort i sin tassemark" (13). Im schwedischen Original ist an dieser Stelle nicht von Wildnis, sondern schlicht von Wald (skog) die Rede.

¹⁰ "Hur länge det hade varat visste jag inte. Det jag hade upplevt var bortom all tid och mätandet av den" (13).

¹¹ "Du får vara i fred Högben" (14).

¹² "den starka kroppen" (14).

begibt, also dem Tier als Tier folgt, und damit seine “bodily alienation from the nonhuman world” überwindet (33).

Formalästhetisch wird das Betreten des kreatürlichen Pfads angezeigt, indem die Erzählinstanz unvermittelt von der ersten in die dritte Person wechselt und sich die interne Fokalisierung vom Menschen zum Tier verschiebt. Verstärkt wird der Körper- und Stilwechsel außerdem durch einen Tempuswechsel. Das Erzählen in der Vergangenheitsform wird abgelöst durch ein evokatives Präsens, in dem die Distanz zwischen Erleben und Erzählen aufgehoben scheint. “Er läuft. Der Harsch ist dünn und bricht so leicht, dass er die Läufe nicht verletzt. [...] Er weiß, was eine Fichte ist, hat aber kein Wort dafür. Weiß, dass die großen, alten Fichten Schutz bieten” (20).¹³

Für den Erzähler handelt es sich bei dieser Mensch-Tier-Transformation nicht um einen vorgestellten oder symbolischen Akt, sondern um eine wirkliche *body-change*-Erfahrung. Am Ende der Romanhandlung versichert Ulf Norrstig seiner Frau, und damit auch der Leserin: “Nachts war ich manchmal er. [...] Habe Dinge erlebt, für die ich keine Worte hatte. [...] Er hat einen Hasen gerissen. Oder ich habe ihn gerissen. [...] Die Leber war das Beste. [...] Nein, ich habe nicht geträumt. [...] Ich bin schlicht und einfach als Wolf umgegangen” (163).¹⁴ Der Roman schließt damit an den bekannten Werwolfmythos an (Metzger), deutet ihn jedoch um. Statt sich in einen Wolf zu verwandeln, der Menschen angreift, versteht der Erzähler durch den Perspektiven- und Körperwechsel, wie ein Wolf in der Welt ist: kreatürlich und stark in seinem selbstverständlichen, “natürlichen” Dasein—aber eben auch verletzlich, “a living body—material, temporal, and vulnerable” (Pick 5).

Wie körperliche Vitalität (nicht zuletzt in seiner triebhaften, geschlechtlichen Form) und Verletzlichkeit im Roman miteinander verbunden sind, und inwiefern das kreatürlich Erhabene durch das Dominanznarrativ gefährdet ist, zeigt sich in der zweiten Wolfverwandlungsszene.

In der ersten Verwandlung folgt Ulf/ulv der Spur eines weiblichen Wolfs und der “gute, satte Geruch der Wölfin” führt zu “Unruhe in seinen Leisten” (20).¹⁵ Dieser feine Geruchssinn bleibt dem Erzähler erhalten, nachdem er wieder Mensch unter Menschen ist. Aber was er jetzt riecht, verursacht ihm Übelkeit, da das Gerochene auf die tödliche Macht des Menschen über das Tier verweist. Das zeigt sich am Tag von Ulfs Geburtstag und, wie oben bereits genannt, dem Beginn der Lizenzjagd. Offiziell dient die Lizenzjagd in Schweden dazu, den Wolfsbestand kontrolliert zu regulieren. In *Wolfslichter* werden die Jäger, und hier insbesondere Ulfs junger und sich seiner Jagdkünste brüstender Gegenspieler Ronny, aber als Männer dargestellt, die von Wolfshass getrieben sind und nur allzu gerne eine weitere *killer story* im Sinne LeGuins erzählen möchten. Auf dem Geburtstagsfest nimmt der Erzähler die Gerüche der ihn umgebenden Menschen so stark wahr, dass ihm übel wird und er sich hinlegen

¹³ “Han löper. Skaren er tunn och brister så lätt att den inte sårar benen” (18).

¹⁴ “Jag har ibland varit han om nätterna. [...] Varit med om sånt som jag inte hade ord för. [...] Han slog en hare. Eller jeg gjorde det. [...] Levern var bäst. [...] Nej jag drömte inte. [...] Jag löpte varg helt enkelt” (142).

¹⁵ “goda mättade tikdoften,” “oron i ljumskarna” (19).

muss. Im Schlaf geht er dann ein zweites Mal als Wolf um und hört das Lärmen der Hunde und dann ein Knallen und Pfeifen, das Unheil bedeutet: "Er weiß jetzt, dass er die Wölfin nicht mehr finden wird" (29).¹⁶

Im direkten Anschluss an diese Szene klingelt Ulfs Telefon und Ronny berichtet mit schriller Stimme, dass er einen Wolf geschossen hat. Diese Nachricht schlägt dem Erzähler so sehr auf den Magen, dass er sich übergibt. Das kreatürlich Erhabene, das er nicht nur in der realen Begegnung mit dem Wolf im Wald erlebt hat, sondern auch in seinem eigenen Wolfsein, schlägt in sein Gegenteil um. Die erhabene Ruhe (in) der Natur wird abgelöst durch das Getöse der Männer und macht dem Erzähler sein Mann-unter-Männern-Sein schwer erträglich: "Um mich herum surrten und lärmten die Stimmen. Die Bierdosen knackten beim Öffnen" (31).¹⁷ Die Erfahrung des kreatürlich Erhabenen (und die für den Erzähler in diese Erfahrung eingeschriebene sexuell-sinnliche Qualität, die ich hier nicht so sehr genderkritisch als "kreatürlich" lese) führt aber auch dazu, dass der Erzähler gegen das respektlose Verhalten der anderen Jäger aufbegehrt. Als Ronny das Bein der geschossenen Wölfin hochreißt und grinsend zeigt, dass es eine Wölfin ist, und die anderen Jäger über Wölfe als Ungeziefer reden, das es zu vernichten gilt, hält er der Jagdgesellschaft ihre "Verstrickung in blinder Herrschaft" vor (Horkheimer und Adorno 8). "Das Wilde ist nichts wert. Außer man schießt es," fährt Ulf die Jagdgenossen an (32).¹⁸

Die Einsicht in ökologische Schuld als Erfahrung des solastalgisch Sublimen

Die Begegnung mit dem Wolf in der für den Augenblick unberührt wirkenden Natur und die mythische Wolfsverwandlung werden dem Erzähler zur Erfahrung der Natur als kreatürlich erhaben. Der gewaltsame Tod der Wölfin zeigt jedoch deutlich, dass ein solches Verständnis des Naturerhabenen fragwürdig ist. In der Zeit des Anthropozän kann das Naturerhabene nicht losgelöst von dem schuldhaften Eingriff des Menschen in die nichtmenschliche Umwelt gedacht werden. "Grief, distress, and guilt complicate and enrich the sublime," wie Marco Caracciolo in seinen Überlegungen zu den Grenzen des ökologisch Erhabenen hervorhebt (303). Während der Erzähler lange braucht, um zu dieser Erkenntnis zu gelangen, ist sie dem Roman auf der symbolischen Ebene schon von Anfang an eingeschrieben, und zwar über die Webtätigkeit der Frau des Erzählers, Inga. Zu Beginn der Romanhandlung webt Inga ein Tuch mit einem komplizierten Muster, bei dem "ein Teil der Kettfäden rot und ein Teil silbergrau war" (45).¹⁹ Dieses rot-graue Tuch lese ich als Verweis auf den späteren gewaltsamen Tod des Wolfes. Nicht nur aufgrund der Farbsymbolik, bei der silbergrau für die Farbe des Wolfspelzes und rot für das vergossene Blut steht, sondern auch aufgrund der semantischen Koinzidenz von Jagd und Weben. So wie bei der Jagd Schuss und Patrone eine zentrale Rolle spielen, bezeichnet man beim Weben den

¹⁶ "Nu vet han att tiken inte längre finns att leta på" (26).

¹⁷ "Rösterna surrade och bullrade omkring mig. Det knäppte när de öppnade sina ölburkar" (28).

¹⁸ "Det vilda är inget värt. Bara om man kan skjuta det" (29).

¹⁹ "av varptrådarna var en del röda och en del silvergrå" (41).

quereingetragenen Faden im textilen Gewebe als Schuss oder Einschlag. Außerdem nutzt man zur schematischen Darstellung eines Webmusters eine sogenannte Bindungspatrone. Und eben eine solche "Bindungspatrone" sieht der Erzähler neben der webenden Inga liegen (45),²⁰ so, als sei es jene Patrone, die dem Gewehr fehlt, von dem es im ersten Abschnitt des Romans heißt, dass es ungeladen neben dem Erzähler im Wohnwagen liegt.

So zurückhaltend wie dem Roman dieser Zusammenhang eingeschrieben ist, so zurückhaltend, aber dennoch wirkmächtig, bringt Inga ihren Mann auf den Weg zur Erkenntnis seiner eigenen Verstrickung in das Ausmaß anthropogener Naturzerstörung. Es beginnt damit, dass sie ihn ermuntert, seine alten Jagdtagebüchern zu lesen. Indem er das widerstrebend tut, werden eine Reihe unangenehmer Erinnerungen wach, z.B. die an einen angeschossenen Hasen, den er mit einem großen Loch im Hals durch den Wald laufen sieht. Diesem Bild der Schuld folgen andere. Als ob er sich freiwillig in ein Dantesches Purgatorium begibt, sucht der Erzähler in den alten Aufzeichnungen nach "Schande und Hölle" (56).²¹ Während Dante wohl kaum zufällig der Lieblingsautor von Inga ist, könnte man mit Ursula K. Le Guin auch sagen, es geht Ulf um die Überprüfung, wie sehr er dem Genre der *killer stories* verhaftet ist. Das zeigt sich nicht zuletzt über seine Relektüren von Rudyard Kiplings *Dschungelbuch*, Jack Londons *Ruf der Wildnis*, Ivan Turgenyevs *Aufzeichnungen eines Jägers* und den Jagderzählungen Gustaf Schröders. Was den Erzähler damals fasziniert hat, mutet ihm heute verkehrt an. "Die schrödersche Sorglosigkeit bei Strapazen und beim Schießen sagte mir nicht mehr zu" (135).²²

Doch nicht nur als Jäger, sondern, so wird dem Erzähler langsam klar, auch als ehemaliger Angestellter der schwedischen Forstbehörde steht er in einem problematischen Verhältnis zum Ökosystem Wald. Diese Einsicht führt zur Erfahrung dessen, was ich in Weiterführung von Glenn Albrechts Begriff der Solastalgie das solastalgisch Erhabene nenne. Der Neologismus Solastalgie ist zusammengesetzt aus einerseits dem Wort *solace*, Trost, verweist aber auch auf *isolation* und *desolation*, und andererseits dem Wort *algia*, was so viel wie Schmerz, Leid, Krankheit heißt. Somit bedeutet Solastalgie "the pain or sickness caused by the loss or lack of solace and the sense of isolation connected to the present state of one's home and territory" (Albrecht, "A New Concept" 45). In einem späteren Aufsatz präzisiert Albrecht Solastalgie als "place-based distress in the face of the profound environmental change" ("Environmental Damage" 35). Da diese profunde Änderung eines geliebten Naturorts nicht nur krank machen kann, sondern aufgrund der Einsicht in eigene Schuld an dieser Veränderung so tiefgreifend ist, dass sie die gesamte Denk- und Existenzweise erschüttert, spreche ich von dem solastalgisch Erhabenen. Dieser Begriff erscheint mir als Analyse-kategorie ergiebiger als ähnlich gelagerte Begriffe, mit denen betont werden soll, dass die Erfahrung des Naturerhabenen nicht ohne

²⁰ "Solvnotan" (41).

²¹ "skam och helvete" (51).

²² "Men den schröderska sorglösheten i strapatserna och skjutningen tilltalade mig inte längre" (118).

menschengemachte Naturzerstörung gedacht werden kann. Neben Bradys Begriff des "negative sublime," lässt sich hier auch an Jennifer Peeples Begriff des "toxic sublime" denken, mit dem sie die Erfahrung kontaminierter Landschaften beschreibt. Der analytische Vorteil des solastalgisch Erhabenen besteht darin, dass er die weitreichenden psychischen, aber auch physischen Folgen negativen Naturerlebens deutlich benennt und zudem die eigene Verstrickung in diesen Zusammenhang aufscheinen lässt.

In *Wolfslichter* geschieht die Einsicht in eigene Verstrickung in Verbindung mit verdrängten und wiederauftauchenden Erinnerungen, die ich mit Walter Benjamin als "ungewolltes Eingedenken" bezeichne. Ist nicht, fragt Benjamin in seiner Untersuchung der Erinnerungsarbeit als Webarbeit bei Proust, Prousts literarische Arbeit das "Werk spontanen Eingedenkens, in dem Erinnerung der Einschlag und Vergessen der Zettel ist" (311)? Übertragen auf Ekmans Erzähler, und unter Rückgriff auf den zuvor erläuterten Zusammenhang von Weben und Jagen, heißt das, dass das ungewollte Erinnern des Erzählers der querlaufende Einschuss in den längslaufenden Faden des gewollten Vergessens ist. Der "Einschuss" macht dem Protagonisten seine Erfahrung des kreatürlich Erhabenen zunehmend ambivalent.

Zu dem ersten "Einschuss" kommt es, als der Erzähler im Sommer 2018 Zeuge der verheerenden Waldbrände in Schweden wird. Als Ulf wegen der ungewöhnlichen Hitze nicht schlafen kann und bei Turgenev über Leibeigene liest, versteift er sich zunächst zu der Aussage, dass wir im Grunde alle an eine Obrigkeit gebunden sind und deshalb nicht verantwortlich für das, was wir tun. Wohin diese Einstellung führt, wird ihm jedoch schmerzlich bewusst, als er sich an seine erste Dienstreise zu dem großen forstwirtschaftlichen Unternehmen Graningeverk erinnert. Statt Einspruch zu erheben gegen die Abholzung des Waldes aus ökonomischen Interessen, hat er geschwiegen und sich mit dem Gedanken beruhigt, dass die Forstbehörde schon dafür Sorge, dass kein Raubbau an der Natur geschehe. Mit fatalen Folgen: "Wald als Berge von Abfall. Reste des Industrieholzes, zu dem die Fichte geworden war. Überbleibsel eines toten Waldes. Das fiel mir jetzt wieder ein. Graninge hätte mein Wendepunkt sein müssen. War es aber nicht" (82–83).²³

Der zweite "Einschuss" bringt das Erleben des Waldes als tot mit der Jagd zusammen. Als der Erzähler eines Abends auf den Dachboden geht, um dort Mausefallen aufzustellen, werden ihm die dort aufbewahrten Jagdtrophäen, die größtenteils noch von seinem Vater und Großvater stammen, auf unheimliche Weise lebendig: "Die Geweihe bedrohten mich. Spitze Schnäbel und Krallen wollten an mir reißen. [...] Ich bekam kein Wort heraus. Auch keinen Schrei. [...] Jetzt sterbe ich, dachte ich. Nein, ich dachte nicht. Ich spürte es nur. Sie greifen an mein Herz. Mein Leben" (110–111).²⁴ Statt den Wald als Ort der Lebendigkeit, der wohltuenden Ruhe und des kreatürlich Erhabenen zu erleben, wird er ihm zu "a reminder of our

²³ "Skog som berg av avfall. Rester av det industriella trädet som granen hade blivit. Lämningar av en död skog. Jag mindes det nu. Graninge borde ha varit brytpunkten för mig: Men det blev inte så" (73).

²⁴ "Hornen hotade mig. Vassa näbbar och klor ville riva mig. [...] Ord fick jag inte fram. Inget rop heller. [...] Nu dör jag tänkte jag. Nej, inte tänkte. Jag kände det bara. De kommer åt mitt hjärta. Mitt liv" (96).

destructive relationship with the environment, here and now, perceiving the negative effects of our actions” (Brady 202). Ähnlich argumentiert Hitt: nicht die Natur selbst wirkt bedrohlich, und in dieser Bedrohlichkeit erhaben, sondern die Naturzerstörung des Menschen ist zur Bedrohung geworden; “the threat is of their own making” (619).

Wie sehr der Erzähler dieser Bedrohung, und damit dem solastalgisch Erhabenen, auszuweichen versucht, wird an dem dritten Beispiel besonders deutlich. Diesmal geht es um eine schon Jahrhunderte zurückliegende Schuld, die der Urgroßvater des Erzählers auf sich geladen hat, indem er 400 Jahre alte Bäume gefällt und zu Holzdielen verarbeitet hat. Jahre nachdem der Erzähler die Dokumente über diese Tat verbrannt hat, taucht nun das gewollte Vergessen als unwillkürliche Erinnerung wieder auf. Erst sind es nur einzelne Worte, die dem Erzähler einfallen, dann aber arbeitet er sich, wieder mit der Hilfe von Inga, an die ganze Geschichte der Schuld und Scham heran. Diese Annäherung an seine eigene und die Schuld seiner Vorfahren setzt ihm so zu, dass er weitere Herzinfarkte erleidet. Während er das Erleben auf dem Dachboden noch so deutet, dass die getöteten Tiere sein Herz attackieren, scheint es später so als ob er sich das Jagen und Töten von Tieren so zu Herzen nimmt, dass er selbst nicht mehr leben kann oder will. Zweimal bekommt der Erzähler bei einem Jagdausflug einen Herzinfarkt, der ihn fast das Leben kostet, dem gejagten Tier aber das Leben lässt. Als Konsequenz beschließt Ulf seinen Posten als Jagdleiter aufzugeben und fortan nicht mehr zu jagen.

Die Selbstzweifel und die Traurigkeit über eine zerstörte Natur sind damit aber nicht aufgehoben. Sie werden immer stärker. So wie oben gesehen der Geruchssinn des Erzählers feiner geworden ist, scheint nun sein gesamter Sinnesapparat geschärft. Er nimmt wahr, dass die Vielfalt an Vögeln im eigenen Garten zurückgegangen ist. Und er bekommt ein gesteigertes Bewusstsein für das globale Artensterben. Um seinen Erfahrungs- und Wissenshorizont zu erweitern, kauft Ulf ein Buch, dessen Titel im Roman nicht genannt wird, bei dem es sich jedoch wahrscheinlich um Elizabeth Kolberts *The Sixth Extinction* handelt. Was er dort liest, macht ihn jedoch so traurig, dass er das Buch wieder beiseitelegt. Inga hingegen liest es zu Ende und insistiert, dass nur das Wissen um die Gefährdung des Ökosystems uns helfen kann den Schaden zu begrenzen.

Der Umschlag von der Erfahrung des kreatürlich Erhabenen in die des solastalgisch Erhabenen hat jedoch nicht nur negative Folgen. Im Gegenteil. Auf längere Sicht motiviert sie den Erzähler, sich für eine bessere Zukunft stark zu machen. Wie Albrecht, allerdings ohne näher auf Fragen von Schuld einzugehen, unterstreicht: “Clear acknowledgment of that which needs to be confronted can be an empowering experience” (“Environmental Damage” 36).

Ökomaskuline Sorge

Dass der Erzähler das Gefühl der Solastalgie in ökologische Praxis umzusetzen vermag, hängt bezeichnenderweise nicht mit einer neuen Erfahrung erhabener Natur zusammen, sondern mit einem kleinen Hund. Diesen Hund kauft Inga, nachdem Ulf

seinen alten Jagdhund erschießen musste, und er selbst, nach einem weiteren schweren Herzinfarkt, für längere Zeit im Krankenhaus liegt. Anders als alle anderen Hunde, die Inga und Ulf jemals besaßen, handelt es sich bei dem neuen Hund nicht um einen Jagdhund, sondern um einen kleinen dänisch-schwedischen Hofhund. Als Ulf aus dem Krankenhaus kommt und den Hund sieht, reagiert er stark ablehnend und schimpft ihn, weil er statt einer ordentlichen Rute nur "ein Stöckchen" hat (146),²⁵ Köter und Promenadenmischung. Nach einem Streit mit Inga besinnt er sich doch und wendet sich dem Hund mit Sorge und Empathie zu. Die daraufhin einsetzende Ruhe zwischen den Ehepartnern wird jedoch erschüttert, als der Wolf, den Ulf Hochbein nennt, unter mysteriösen Umständen zu Tode kommt. Er wird nämlich nicht regulär, d.h. im Rahmen der Lizenzjagd erlegt, sondern erschlagen, in Ulfs Wohnwagen gelegt, und mit dem Wohnwagen verbrannt. Erst fällt der Verdacht auf Ulfs Widersacher Ronny, doch über eine Jacke, die Inga zum Weben verwenden wollte, an der aber Blut klebt, stellt sich schließlich heraus, dass es der 16-jährige, sozial benachteiligte Kennet ist, der den Wolf getötet hat. Nicht aus Bössartigkeit oder triumphaler Selbstgefälligkeit, sondern aus der verzweifelten Überzeugung, sich als "ein richtiger Kerl" beweisen zu müssen (206).²⁶ "Hegemonic stereotypes of being a real man include being a winner, a hunter, a leader," erklären Martin Hultman und Paul Pulé in ihrem Buch *Ecological Masculinities* (53), in dem sie mit eben dieser Vorstellung aufzuräumen versuchen. Und genau das leistet auch Ekman mit ihrem Roman.

Das Ende von *Wolfslichter* zeigt nicht nur die verheerenden Folgen der Jägerideologie, sondern nötigt den Erzähler auch ein weiteres Mal, sich aus seiner Verstrickung in bestehende Denkmuster zu lösen. Wäre Ronny der Täter gewesen, hätte Ulf sich in seiner Abneigung ihm gegenüber bestätigt gefühlt und hätte sich ihm gegenüber weiter so verhalten, wie die klarsichtige und literarisch bewanderte Inga es zuvor mit Verweis auf die altnordischen Njals saga dargelegt hat. Ronny und Ulf verhalten sich Inga zufolge nämlich genau so wie die beiden männlichen Protagonisten dieser Heldensaga, in der männliche Rivalität zu immer neuen Gewalttaten führt und schließlich mit der Tötung Njalls und seiner Familie durch einen Mordbrand endet. Da nun aber Kennet der Täter ist, ist ein solcher Verbleib in der Gewaltspirale ausgeschlossen. Ulf muss umdenken. Das tut er, indem er den von Hultman und Pulé aufgezeigten notwendigen Wechsel "from hegemonisation to ecologisation" vollzieht und sich auf die Idee von "relational and more caring masculinities" einlässt (53, 8).

Gefolgt von seinem kleinen Hund sucht Ulf mehrere Monate nach der Tötung des Wolfs Kennet im Wald auf, wo dieser einige Bäume roden soll. Hier konfrontiert der Erzähler den Jungen mit seiner Tat, macht aber in ruhigen Worten klar, dass es ihm nicht um moralische Verurteilung oder strafrechtliche Verfolgung geht, sondern um Kennets Einsicht, dass es falsch war, den Wolf zu töten. Als zentrales Argument führt er an, dass jedes Lebewesen und jedes Element der Natur einen intrinsischen

²⁵ "en pinne" (127).

²⁶ "karl" (179)

Wert besitzen. Außerdem macht er auf die geteilte Kreatürlichkeit aufmerksam und bringt damit implizit noch einmal den Gedanken der erhabenen Natur und der Möglichkeit des Menschen in der Natur im Sinne Albrechts "at home" zu sein, ins Spiel: "Das war sein Wald hier. Verstehst du? Sein Jagdrevier. Er war hier zu Hause. Bei sich zu Hause. [...] Er hat hier sein Leben gelebt, so wie du und ich unser Leben leben" (204–205).²⁷

Mit diesen altersweisen Worten durchbricht Ulf die Logik von *killer stories* und setzt an deren Stelle die Ethik von *life stories*. Kennet soll sich nicht als Mann unter Männern beweisen, sondern lernen das Leben wertzuschätzen. Dazu gehört sorgsam mit der nichtmenschlichen Natur umzugehen. Wie das konkret aussehen kann, zeigt der Erzähler, indem er Kennet abschließend erklärt, was nachhaltige Forstwirtschaft und Waldpflege heißt: "Von den Espenschossen da unten kannst du zwei stehen lassen. Die kräftigsten. Ein Stück voneinander entfernt. Die Birkenschosse rings um die kleinen Fichten rodest du besser" (206-207).²⁸ Dieser neue Blick auf den Wald ersetzt die Orientierung an Tod und Zerstörung mit der Orientierung am Leben und wirft ein neues Licht auf die Vorstellung des Erhabenen. Der Wald, in dem Ulf und Kennet sich begegnen, erscheint weder als unberührte Schneelandschaft, in dem ein wildes Tier seine Spur hinterlässt, noch wird er als Ort des Schmerzes über den Verlust unberührter Natur erzählt. Wir befinden uns also weder im Modus des kreatürlich Erhabenen noch des solastalgisch Erhabenen. Stattdessen wird der Wald, der hier symbolisch für die Gesamtheit von Natur steht, als Ort praktizierter Ökologie vorgestellt. Das scheint eine Sichtweise zu sein, die wenig Raum für die Aura des Naturerhabenen lässt. Wenn wir die Szene jedoch so lesen, dass hier Menschen lernen, gut miteinander und der Natur umzugehen und so ihren Beitrag zu einer Geschichte des Lebens leisten, könnten wir zu einem neuen Verständnis des Erhabenen kommen, dem Erhabenen als Ort praktizierter Naturethik.

Konklusion

Die in Kerstin Ekmans Roman *Wolfslichter* erzählte Begegnung zwischen dem Ich-Erzähler und einem Wolf weist Züge auf, die an Burkes Konzept des Erhabenen als eine den Menschen überwältigende und sein Selbstverständnis als autonomes Subjekt erschütternde Naturerfahrung erinnert, geht in diesem aber nicht auf. Anders als Kant es in seinen Gedanken zum Naturerhabenen darlegt, wird diese Erschütterung aber auch nicht im *logos* transzendiert. Stattdessen wird sie in die Körperlichkeit der Existenz hineingekommen. Der Wolf in *Wolfslichter* nimmt den Erzähler in sein Wolfsein hinein und lässt ihn so körperlich erleben, was es heißt Teil der Natur zu sein. Durch diesen Perspektivenwechsel wird sich der Erzähler der Notwendigkeit, aber auch der Möglichkeit bewusst, mit der Vorstellung von Natur als

²⁷ "Det var hans skog ser du. Hans jaktrevier. Han var hemma här. Hemma hos sig själv. [...] Här levde han sitt liv precis som du og jag lever våra" (178).

²⁸ "I aspslyt därnere kan du spara två stycken. Dom kraftigaste. En bit ifrån varandra. Røj björksly kring smågranarna" (179).

unendlichem Jagdgebiet im Sinne Horkheimers und Adornos zu brechen. Nachhaltig wird dieser Bruch aber erst da, wo der Erzähler über die Erfahrung des kreatürlich Erhabenen hinausgeht und sich der eigenen Mitschuld an der Zerstörung komplexer Ökosysteme, hier v.a. des Walds, bewusst wird. Dies geschieht im Schmerz der Erinnerung, der sich mit Walter Benjamin als Ausdruck eines ungewollten 'Eingedenkens' fassen lässt. Da sich dem Erzähler die anthropogene Naturzerstörung als Schmerz über den Verlust von Natur als "Heimat" einschreibt, kann von einem solastalgisch Erhabenen gesprochen werden. Statt dem solastalgisch Erhabenen verhaftet zu bleiben, gelingt es dem Erzähler jedoch, aus dem Zirkel von Schmerz und Gewalt herauszutreten und sich denen zuzuwenden, die seiner Fürsorge bedürfen, sei es ein kleiner Hund, ein schuldig gewordener junger Mann oder der Wald.

Manuskript eingegangen 7 Juli 2024

Überarbeitete Fassung zur Publikation angenommen 2 Februar 2025

Zitierte Literatur

- Albrecht, Glenn. "'Solastalgia': A New Concept in Human Health and Identity." *Philosophy, Activism, Nature*, vol. 3, 2005, pp. 41–55.
- . "Solastalgia: Environmental Damage Has Made It Possible to Be Homesick Without Leaving Home." *Alternatives Journal*, vol. 32, no.4/5, 2006, pp. 34–36.
- Benjamin, Walter. "Zum Bilde Prousts." *Gesammelte Schriften*. Bd. II.1. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Suhrkamp, 1991, pp. 310–323.
- Brady, Emily. *The Sublime in Modern Philosophy: Aesthetics, Ethics, and Nature*. Cambridge University Press, 2013, pp. 183–206.
- Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Hg. v. James T. Boulton, Routledge, 1986.
- Caracciolo, Marco. "Being Moved by Nature in the Anthropocene: On the Limits of the Ecological Sublime." *Emotion Review*, vol. 13, no. 4, 2021, pp. 299–305.
- Ekman, Kerstin. *Löpa varg*. Albert Bonnors Förlag, 2021.
- . *Wolfslichter*. Aus dem Schwedischen von Hedwig M. Binder, Piper, 2023.
- Goodbody, Axel. "Literatur und Ökologie: Zur Einführung." *Literatur und Ökologie*, Hg. v. dems, Rodopi, 1998, pp. 11–40.
- Hitt, Christopher. "Toward an Ecological Sublime." *New Literary History*, vol. 30, no. 3, 1999, pp. 603–23.
- Horkheimer, Max, und Theodor W. Adorno. *Dialektik der Aufklärung*. Fischer, 2022.
- Horn, Eva. *The Future as Catastrophe: Imagining Disaster in the Modern Age*. Columbia University Press, 2018.
- Hultman, Martin und Paul M. Pulé. *Ecological Masculinities: Theoretical Foundations and Practical Guidance*. Routledge, 2018.
- Le Guin, Ursula K. "The Carrier Bag Theory of Fiction." *Dancing at the Edge of the World: Thoughts on Words, Women, Places*. Grove Atlantic, 2017.

- Lockwood, Alex, "Hopping, Crawling, Hiding: Creatural Movements on the Path to Climate Emergency." *Literary Animal Studies and the Climate Crisis*, Hg. v. Sune Borkfeldt und Matthias Stephan, Palgrave MacMillan, 2022, pp. 31–47.
- Lombard, David. "Hunting for the Sublime in Steven Rinella's *Memoirs and Still Lives*." *Miranda*, vol. 27, 2023, pp. 1–20.
- Longinus. *Vom Erhabenen*. Reclam, 2002.
- Lönngren, Ann-Sofie. *Following the Animal: Power, Agency, and Human-Animal Transformations in Modern, Northern-European Literature*. Cambridge Scholars Publishing, 2015.
- Metzger, Nadine. *Wolfsmenschen und nächtliche Heimsuchungen. Zur kulturhistorischen Verortung vormoderner Konzepte von Lykanthropie und Ephialtes*. Gardez, 2011.
- Peeples, Jennifer. "Toxic Sublime: Imagining Contaminated Landscapes." *Environmental Communication*, vol 5, no. 4, 2011, pp. 373-392.
- Pries, Christine. *Das Erhabene: Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*. Akademie Verlag, 1989.
- et al., "Das Erhabene." *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 2. Hg. v. Gert Ueding. Max Niemeyer Verlag, 1994, online 2013, pp. 1357–1389.
- Pick, Anat. *Creaturely Poetics: Animality and Vulnerability in Literature and Film*. Columbia University Press, 2011.
- Puig, Jordi, and Fernando Echarri. "Environmentally Significant Life Experiences: The Look of a Wolf in the Lives of Ernest T. Seton, Aldo Leopold, and Félix Rodríguez de la Fuente." *Environmental Education Research*, vol. 24, no. 5, 2016, pp. 678–693.
- Thieme, John. *Anthropocene Realism: Fiction in the Age of Climate Change*. Bloomsbury Academic, 2023.