

BEATE SOMMERFELD

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

„Der Triumph der Vegetation ist total“ – eine Re-Lektüre von Michel Houellebecq's *La carte et le territoire* aus humanökologischer Perspektive

Die Wechselwirkungen von Mensch und natürlicher Umwelt stehen unter dem Zeichen des Anthropozän. Der Begriff bezeichnet das Einwirken des Menschen auf seine nicht-menschliche Umwelt und betont die technisch vermittelte Macht unserer Spezies und ihre tödlichen Folgen (vgl. Crutzen 2002: 23). Den Terminus haben Paul Crutzen und Eugene F. Stoermer (2000) für eine neue erdgeschichtliche Epoche, die durch die dominante geophysikalische Macht des *anthropos* im globalen Maßstab bestimmt sei, in die umweltwissenschaftliche Debatte eingeführt. Als Beginn der neuen Erdepoche wird gemeinhin die industrielle Revolution angesetzt (vgl. Steffen u. a. 614–621). Der von Jean-Luc Nancy (88) und Peter Sloterdijk (328) vorgeschlagene Terminus „Technocene“ betont die „techno-industrial hybris“ (Hamilton 233) der industriellen Ära, der von Donna Haraway (2015: 160) ins Spiel gebrachte Begriff „Capitalocene“ stellt wiederum den Marktkapitalismus als Folgeerscheinung der industriellen Epoche heraus (vgl. auch Latour 2014: 7). Die vom Anthropozän abgeleiteten Begriffsbildungen machen deutlich, wie sich das ursprünglich geologische Konzept verselbstständigt und als „kulturelles Konzept“ (Trischler 269) weiterentwickelt und ausdifferenziert hat.

Das Anthropozän fungiert damit inzwischen als transdisziplinäres Brückenkonzept (vgl. Dürbeck 2015: 118; 2018: 15). Es ist Gegenstand verschiedener geistes- und kulturwissenschaftlicher Disziplinen sowie der Environmental

Humanities, die sich seit ca. 2009 als ‚umbrella term‘ für die inter- und transdisziplinäre Vernetzung von Ecocriticism, Umweltgeschichte, Umweltphilosophie, Umweltethnologie, Kulturgeographie und Politischer Ökologie etablieren (vgl. Heise 2013: 19). Auch im deutschen Raum ist die Humanökologie ein sich seit den 1970er Jahren verstärkendes interdisziplinäres Forschungsfeld, das das Interagieren des Menschen mit der natürlichen Umwelt untersucht (vgl. Bruckmeier 47) und hierbei physische, kulturelle, wirtschaftliche und politische Aspekte einbezieht. Dabei stellt die Anthropozän-Hypothese mit der Idee eines vom Menschen und von Gesellschaften geprägten Erdsystems die kategoriale Unterscheidung zwischen Natur und Kultur infrage und verlangt nach einer Neubestimmung des Menschen als Bestandteil der lebendigen Welt. Demnach ist ‚Natur‘ mittlerweile in planetarem Maßstab vom Menschen kulturell und technisch überformt. Für die enge Wechselbezüglichkeit von Natur und Kultur prägte Donna Haraway (vgl. 2003: 2) den Begriff der „NatureCulture“. Haraway wie auch Bruno Latour (2014) gehen von einer Interaktivität von Natur und Kultur aus, der Mensch ist demnach nicht als getrennt von anderen Spezies zu denken, sondern als Teil eines Netzwerks im Austausch in anderen Agenzien (vgl. Latour 2014: 17). Im Anschluss an Latour sieht auch Ursula Heise (2015: 40) die Anthropozän-Idee als Chance, „den Menschen posthumanistisch zu denken“ und ihn als ein „Teil von Netzwerken verteilter Handlungsträger“ zu konzipieren, „die auch Tiere, Pflanzen, Substanzen und Gegenstände einschließen“. Vor allem in neomaterialistischen Ansätzen werden Natur und Materie als lebendige Akteure betrachtet, welche untrennbar mit allem Menschlichen vernetzt sind (vgl. Barad 2003: 826; Bennett x). Die Materie wird hier als vital, handlungsmächtig und dynamisch verwoben mit diskursiven Phänomenen gedacht. Die posthumane kritische Theorie stellt sich gegen die technologische Durchdringung und „Kapitalisierung“ der Materie (Braidotti 2018: 160) als Manifestationen des Kapitalismus im Anthropozän und propagiert eine Ethik des Widerstands gegenüber dem Anspruch auf Überlegenheit des *anthropos* als Repräsentant einer hegemonialen Spezies.

In diesem Fragehorizont soll im Folgenden der Roman *Karte und Gebiet* (*La carte et le territoire*, 2010) des französischen Autors Michel Houellebecq gelesen werden. Dabei soll den in Houellebecqs Roman entfalteten Wirkungszusammenhängen zwischen dem Menschen und seiner natürlichen Umwelt nachgegangen werden.

1.

Ins Zentrum seines Romans stellt Houellebecq den Fotografen und Maler Jed Martin und damit die visuellen Künste, der Text zeichnet die Entwicklung Martins als Künstler nach und partizipiert insofern an der Tradition des Künstlerromans. Die ersten malerischen Versuche Martins, die er als Kind im Garten seines Elternhauses unternimmt, sind Zeichnungen nach der Natur. Beim Malen von Tieren und Pflanzen erlebt er Momente der Ekstase, gewinnt tiefe Einsichten in das Leben der Tier- und Pflanzenwelt, deren „Lebenswille“¹ und Vergänglichkeit sich ihm mitteilen. Garten und angrenzender Park bilden einen Raum, in dem Natur und Kultur einander durchdringen, der Umgang mit der Natur ist auf Aneignung ausgerichtet und menschlicher Agency unterworfen. Martins zeichnerische Versuche bewegen sich damit bereits im Milieu des Anthropozän. Auch in den Landschaftsbildern, die er während seiner Studienzeit malt, idyllischen Impressionen von Bauern, die ihre Felder bestellen, rückt die Kultivierung der Natur und damit ihre Überformung durch den Menschen in den Blick, eine ‚NatureCulture‘, der menschliches Handeln eingepreßt ist.

In den folgenden Werken Martins wird die zunehmende Dominanz des Menschen über die natürliche Umwelt sinnfällig. Sein erstes großangelegtes künstlerisches Projekt besteht in Fotografien von Industrieprodukten, die die Entwicklung der industriellen Ära dokumentieren sollen: Ziel ist „ein umfassender Katalog der vom Menschen hergestellten Objekte im Industriezeitalter“². Die Natur wird hier verdrängt von den Dingen, den Produkten menschlicher Wirkmacht. Martins Vorliebe für industriell hergestellte Dinge liegt in ihrer Serialität begründet, Ausdruck der Beherrschbarkeit der Materie durch den Menschen. Seine Abneigung, Dinge natürlichen Ursprungs zu fotografieren, rührt dagegen von der Unbeherrschbarkeit der organischen Materie her: „Es gibt hier Unregelmäßigkeiten organischer Natur, [...] das ist etwas entmutigend“³. Das fotografische Medium wird als Machtdispositiv ins Spiel gebracht, mit dem der ‚homo technicus‘ seiner Umwelt habhaft zu werden trachtet. Die absolute Funktionalität der Fotoapparate würdigt Martin als Ausdruck technologischer Klarsicht: „Es war offensichtlich, dass ein durch Vernunft begründeter Optimismus [...] dem Konzept des Produkts zugrunde lag.“⁴ Die Apparatur übt auf

1 „volonté de vivre“ (Houellebecq 2010: 33f).

2 „un catalogue exhaustif des objets de fabrication humaine à l'âge industriel“ (Houellebecq 2010: 39).

3 „Il y a ces irrégularités d'origine organique, [...] C'est un peu décourageant.“ (Houellebecq 2010:165).

4 „Il était visible qu'un optimisme raisonné [...] avait présidé à la conception du produit.“ (Houellebecq 2010:159).

Martin eine hypnotische Anziehungskraft aus, die bis zu einer Fetischisierung der Technik (vgl. Weldon 51) getrieben wird, welche die „techno-industrial hybris“ (Hamilton 233) des Technozän signalisiert.

Martins Begeisterung für die Errungenschaften der Technik lässt Michelin-Karten zum Objekt seiner folgenden fotografischen Studien werden. Als Produkt technologischer Instrumente verkörpert die Karte für ihn „das Wesen der Modernität, des wissenschaftlichen und technischen Weltverständnisses“⁵. Das kartografische Medium visualisiert das Ideal einer technisch vermittelten, uneingeschränkten Beherrschung der Lebenswelt und ist damit der Knotenpunkt des industriellen Zeitalters in seiner Ausprägung als Technozän. Die Landkarte bringt zahlengenaue Maßverhältnisse ins Spiel und wird damit zum Instrument räumlicher Disziplinierung (vgl. Harley 1988: 3; 1989: 3), sie verwandelt die natürliche Umwelt in ein ‚Territorium‘ und unterstellt sie dem Herrschaftsanspruch des Menschen. Karten illustrieren somit die Vorstellung vom Menschen als „Schöpfer einer neuen Erde“, der als „Erfinder neuer Technologien [...] an die Stelle Gottes“ trete (Scherer 106). Diese Raumordnungen setzen voraus, ein Gelände von oben zu sehen, durch die technische Konstruktion des panoptischen Blicks (vgl. Stockhammer 56). Der Erfolg von Martins Ausstellung belegt den ästhetischen Genuss am technisch vermittelten Blick der Landkarte auf die Lebenswelt von einem gottgleich-erhobenen Blickpunkt aus (vgl. de Certeau 179) und verweist damit auf den radikalen Wandel der Bedingungen von Visualität, den das Anthropozän mit sich bringt (vgl. Mirzoeff 223): Der Künstler „setze den Standpunkt der Karte mit dem Standpunkt Gottes gleich“⁶. Das Motto der Schau – „Die Karte ist interessanter als das Gebiet“⁷ – schreibt die Hybris menschlicher Naturbeherrschung fest.

Für Martin verbindet sich mit der Karte die Vision einer Allianz von Technik und Natur: „das wissenschaftliche und technische Verständnis der Welt verbindet sich hier mit dem Wesen des animalischen Lebens“⁸. Diese Zusammenschau von Technik und Natur soll durch das fotografische Medium erzielt werden. Mit dem Fotografieren der Karten wird ein Medium über das andere geblendet. Dabei wird die von der Karte erzwungene ‚gottgleiche‘ Perspektive durch einen maximalen Neigungswinkel des Kamerablicks ‚korrigiert‘,

5 „l'essence de la modernité, de l'appréhension scientifique et technique du monde“ (Houellebecq 2010: 79).

6 „il assimilait le point de vue de la carte au point de vue de Dieu“ (Houellebecq 2010: 81).

7 „La carte est plus intéressante que le territoire“ (Houellebecq 2010: 80).

8 „l'appréhension scientifique et technique du monde, s'y trouvait mêlée avec l'essence de la vie animale.“ (Houellebecq 2010: 52).

der dem Gelände seine räumliche Erstreckung wiedererstattet und es in der Weite seine Konturen verlieren lässt. Der Natur wird damit ihre Ungreifbarkeit wiedergegeben – die Landschaft erscheint „wie ein Traumland, magisch und unantastbar“⁹. Das technische Medium erschließt so neue Schauräume, die vom kartografisch verordneten Blick absehen. Houellebecq stellt damit die Möglichkeit eines subversiven Agierens mit Karten in Aussicht, wie sie von Gilles Deleuze und Félix Guattari (vgl. 1997: 20) zur Disposition gestellt wird, mit dem Martin zum Künstler avanciert. Der künstlerisch-visionäre Umgang mit der Karte markiert Deterritorialisierungsprozesse, die die Kartierungstechniken der natürlichen Lebenswelt unterlaufen. Der Kunst obliegt es, transversale Allianzen und Praktiken zu entwerfen, die sich quer zur industriell-technologischen Hybris menschlicher Handlungsmacht stellen und alternative Visionen der Wirklichkeit generieren.

Die künstlerische Vision vermag jedoch nichts gegen die Mechanismen des Kunstmarkts – Martins Bilder werden kommerzialisiert und geraten in die Mühlen des Kapitalozän. Die Disziplinierung der Natur durch die Technik konvergiert mit der Vereinnahmung der Kunstwerke durch den Kunstmarkt, welche die Komplizenschaft von fortgeschrittenem Kapitalismus und technischem Fortschritt belegt.

2.

Der nun folgende Wechsel in das ältere Medium der Porträtmalerei signalisiert den Wunsch eines Zurücktretens hinter die Epoche des Kapitalozän: In einer Serie von Porträts, die den Menschen und dessen Einwirkung auf seine Lebenswelt darstellen, begibt Martin sich auf die Suche nach dem Menschen, der sich in seiner Arbeit realisiert und Sinn findet. Seine Bilder dokumentieren zunächst alte, „einfache Handwerksberufe“¹⁰. Bereits hier wird die Beherrschung der natürlichen Umwelt durch dem Menschen nachgezeichnet – das erste Bild, die Darstellung eines Fleischers, zeigt einen aggressiven Zugriff auf die Natur an. Der Wunsch einer dokumentarischen Erfassung menschlicher Arbeit führt den Maler in die industrielle Ära: Die folgenden Gemälde stellen die Verdrängung des ‚goldenen‘ Handwerks durch entfremdete Tätigkeiten in kapitalistischen Großunternehmen dar und machen den Marktkapitalismus als Folgeerscheinung der industriellen Epoche erkenntlich. Im letzten Bild „Damien

9 „comme un territoire de rêve, féérique et inviolable“ (Houellebecq 2010: 63).

10 „les métiers simples“ (Houellebecq 2010: 118).

Hirst und Jeff Koons teilen den Kunstmarkt untereinander auf“¹¹ wird auch die Kunst von den Mechanismen des Spätkapitalismus erfasst. Der Versuch, die „Funktionsweise der Wirtschaft in ihrer Gesamtheit“¹² darzustellen, markiert jedoch die Grenzen malerischer Repräsentation. Die Porträtmalerei scheitert an der Komplexität des Kapitalozän, die das Individuum in seine Machtdispositionen einverleibt und die Verdrängung des Menschen durch die von ihm selbst geschaffene kapitalistische Welt festschreibt. Damit steht das Problem der Nicht-Repräsentierbarkeit des Anthropozän im Raum, das durch die Überkomplexität der systemischen Zusammenhänge gekennzeichnet ist (vgl. Clark 6, 13).

Überdies entfaltet der Roman ein hintergründiges Spiel mit literarischer Fiktionalität und lässt auch hiermit das Problem der Darstellbarkeit des Anthropozän in den Blick rücken. Als einer der Protagonisten betritt der Schriftsteller Houellebecq die Bühne des Geschehens, fiktionalisiertes ‚alter ego‘ des Autors, bei dem Martin einen Begleittext zu seinem Ausstellungskatalog in Auftrag gibt. Mit dieser Romanfigur wird ein ironisches Bild des spätkapitalistischen Individuums gezeichnet. Von monetären Nöten getrieben, ist der „homo oeconomicus“ (Weldon 49) für die entsprechende Vergütung zum Verfassen des Textes bereit. Sein Name wird dabei als Warenlabel gehandelt, das den Verkauf der Kunstwerke vorantreiben soll. Houellebecq selbst fetischisiert Markenprodukte wie seinen heißgeliebten Parka Camel Legend und sinniert melancholisch über die Unterwerfung der Warenproduktion unter die Logik des Kapitalismus, die auf den Verfall der Produkte spekuliert, um sie durch neue zu ersetzen (vgl. Maris 61). Seine Kritik am kapitalistischen System treibt ihn schließlich in die Misanthropie und die Abgeschiedenheit des Landlebens.

In der Person Houellebecq wird der Versuch einer Rückkehr zur Natur und damit des Rücktritts vor die posthumane Ära inszeniert. Den ungepflegten Rasen vor seinem Haus, der den Wildwuchs der Vegetation zulässt, hält er sich als Beweis seiner Naturliebe zugute. Aus Tierliebe wird Houellebecq zum Vegetarier, und seine Sehnsucht nach einem tierischen ‚Gefährten‘ (vgl. Haraway 2003, 2008) entlädt sich in der abgöttischen Liebe zu seinem Hund. Die ‚Natur‘, in der Houellebecq ein Refugium vor dem Kapitalozän zu finden meint, trägt jedoch das Signum menschlicher Agency, es ist eine leblose Ödnis, von Naturliebhabern zersiedelt, durch Autobahnen verunstaltet und von der Agrarpolitik der EU kolonisiert. Houellebecqs Sehnsucht nach natürlicher Ursprünglichkeit trifft auf eine technologisch und touristisch erschlossene und merkantilisierte Natur, die nur noch als ‚fake‘ und falsche Idylle (vgl. Nickenig 85–90) in Erscheinung

11 „Damien Hirst et Jeff Koons se partagent le marché de l’art“ (Houellebecq 2010: 28).

12 „fonctionnement de l’économie dans son ensemble“ (Houellebecq 2010: 118).

tritt. Damit werden in *Karte und Gebiet* komplexe Wirkungszusammenhänge zwischen dem Menschen und seiner natürlichen Umwelt entfaltet: die technologische Produktion von ‚NatureCultures‘ vom Menschen verhandelt und in ein schillerndes Simulacrum der Natur verwandelt. Ironische Pointe seiner missglückten Allianz mit der Natur ist die Ermordung Houellebecqs. Die Mordszenarie, eine makabre Installation, in der sich die vom Rumpf abgetrennten Köpfe des Schriftstellers und seines Haushundes ‚auf Augenhöhe‘ entgegenblicken (vgl. Houellebecq 2010: 277–278), ist die ironische Darbietung einer enthierarchisierten transspezifischen Begegnung des Menschen mit seinem tierischen Gefährten im ‚Zurückblicken‘ (‚re-spicere‘) (Haraway 2008: 19) und wird zu einer bizarren Allegorie des entfremdeten Verhältnisses von Mensch und Natur.

3.

Am Ende seines Lebens zieht sich Martin – wie der Schriftsteller Houellebecq – in die Natur zurück. Er bezieht sein Elternhaus auf dem Lande, um dort seine letzten künstlerischen Projekte zu realisieren, mit denen er einer Vermarktung seiner Kunst entkommen möchte: „Er hatte keinesfalls vor, wieder Kunstwerke zu produzieren, die zur Kommerzialisierung bestimmt wären.“¹³ Martin vollzieht eine Rückkehr in den idyllischen Garten seiner Kindheit, dem Ort seiner ekstatischen Naturerlebnisse. Der Garten ist seit dem Tod der Eltern verwildert, „die Anbauflächen waren weniger geworden, immer mehr Gemüsebeete wurden aufgegeben und dem Wildwuchs überlassen“¹⁴ – mit dem Rückzug des Menschen erobert die Natur zivilisatorisches Terrain zurück. Bei seinen Erkundungsgängen wird der ‚gottgleiche‘ Blick auf eine kartografisch zugerichtete Natur durch das Begehen (vgl. de Certeau 188–190) eines undurchdringlichen Geländes abgelöst, das sich kartografischer Erfassung entzieht. Es vollzieht sich hier eine Deterritorialisierung als träumerische Herausbewegung aus den Kartierungen der Erde und Verschränkung bestehender territorialer Gefüge (vgl. Deleuze / Guattari 1997: 451), die umherschweifenden, nomadischen und singulären Wahrnehmungen des Künstlers suchen der kapitalistischen Prägung zu entkommen und drängen auf die Wiederherstellung einer Umwelt als komplexes Ökosystem.

13 „Il n'envisageait nullement de produire, à nouveau, des œuvres d'art destinées à une commercialisation.“ (Houellebecq 2010: 396).

14 „les surfaces cultivées s'étaient réduites, de plus en plus carrées de légumes avaient été abandonnés, livrés aux herbes sauvages.“ (Houellebecq 2010: 394).

Martins Kunst wird nun zu einer umweltbezogenen Praxis zur Hervorbringung neuer Territorien. Der Fotograf wendet sich der Vegetation zu und fertigt eine Serie von Großaufnahmen von Pflanzen an. Auch hier erschließt das technische Medium neue Schauräume, der durch die Kamera mediatisierte Blick erzeugt eine größere Nähe zur Natur als das unbewaffnete Auge sie zu gewähren vermag, holt Details ins Bild, die der menschlichen Wahrnehmung erst durch die apparative Perzeption erkenntlich werden. Dabei nimmt die Beziehung zwischen Auge und optischem Gerät eine metonymische Form an – beide greifen auf der gleichen Funktionsebene ineinander. Gegen die Optimierung des menschlichen Auges als ‚technological enhancement‘ wird ein tastendes, taktiles Sehen ins Feld geführt, das durch das technische Medium unterstützt wird und Naturbeherrschung in eine Kontemplation der Natur im Modus der Schau überführt. In der Nahaufnahme wird einer Ästhetik der Berührung das Wort geredet, der Text macht sich zum Schauplatz von Resonanzphänomenen und erprobt die „Beziehungsfähigkeit des postanthropozentrischen Subjekts“ (Braidotti 2018: 161), die nicht-anthropomorphe Elemente mit einschließt. Durch das Kameraobjektiv begegnet der Fotograf der vitalen Kraft des Lebens selbst, welche die Grenzen der vormals getrennten Arten, Kategorien und Domänen aufhebt und diese neu verbindet.

Die folgenden Installationen sind filmische Montagen und Überblendungen von Nahaufnahmen von Pflanzen, deren Wachsen und Verblühen in den Blick rückt – das schauende Subjekt partizipiert an den Rhythmen der natürlichen Lebenswelt und ist in den Prozess des Werdens einbegriffen. Auch bei den nun folgenden fotografischen Großaufnahmen von industriellen Produkten wird durch Verfahren der Montage und filmische Überblendungstechniken ihr Verfall dokumentiert und so der Niedergang der industriellen Epoche ins Bild gesetzt. Der kalkulierten Abnutzung der Dinge im Kapitalozän und der „Kapitalisierung lebender Materie“ (Braidotti 2018: 6) wird damit das Werden und der Verfall der Materie entgegengehalten, in die auch anorganische Dinge hineingezogen werden: „Dingen und Wesen“ wird eine „Lebensdauer“ zugeschrieben.¹⁵ Natur und Materie werden hier als lebendige Akteure gedacht, welche unauflöslich mit dem Humanen verschränkt sind – Karen Barad (vgl. 2007: 63–64) hat in diesem Sinne den Begriff ‚entanglement‘ ins Spiel gebracht. Auch der Mensch ist in das Gefüge einer verteilten Handlungsmacht eingegangen, er erscheint als Element eines Netzwerks belebter und nicht-organischer Agenzien und wird letztlich zum Teil der „vibrant matter“ (Bennett x). Es vollzieht sich damit in Martins Installationen die prozessuale Entfaltung eines Milieus aus Prozessen,

15 „les choses et les êtres ont une durée de vie.“ (Houellebecq 2010: 35).

Dingen und Akteuren mittels Praktiken, die ökologisch, d.h. aus einem Milieu heraus operieren und menschliche und nichtmenschliche, organische und anorganische Prozesse zusammenspielen lassen. Houellebecqs Roman rückt damit in die Nähe einer affirmativen Biopolitik etwa im Sinne von Guattaris (vgl. 38) Prozessontologie, inszeniert dabei allerdings die ökologischen *und* technologischen Verschränkungen menschlicher und nicht-menschlicher Entitäten.

Auch die nun folgenden Installationen bilden intensive Zonen des Werdens aus. Mittels filmischer Montagetechnik wird das Wachsen der Vegetation über die verfallenden Dinge geblendet und so eindrucksvoll der Sieg der Natur über die menschliche Zivilisation inszeniert: „Die Industrieobjekte scheinen zu versinken, allmählich verdrängt von den wuchernden Schichten der Vegetation“¹⁶. In Martins künstlerischen Visionen wird der Natur eine Agency zugestanden, welche über diejenige des Menschen dominiert. Die letzten fotografischen Installationen stellen schließlich den Versuch dar, die „Perspektive der Vegetation auf die Welt“¹⁷ einzunehmen, welche über das Humane triumphiert und die Handlungsmacht des Menschen abgelöst hat – am Ende (mit diesem Satz schließt der Roman) „ist der Triumph der Vegetation total.“¹⁸ Indem es das Ineinandergreifen menschlicher und nichtmenschlicher Welten sichtbar macht, wird das fotografische Medium zum Verhandlungsraum der Mensch-Natur-Relationen und des Ortes des Menschen im natur-kulturellen Ganzen. Es erschließt dabei neue Sichträume, welche die Perspektive des Humanen überschreiten und eine polymorphe sowie posthumane Welt in den Blick rücken, aus welcher der Mensch verschwunden ist. Der Mensch als „quantité négligeable“ (Sloterdijk 328) in der Erdgeschichte verschwindet am Ende von der Blickfläche.

Martins filmische Montagen sind von Playmobilfiguren bevölkert, mechanisch agierenden, „schematischen Repräsentationen menschlicher Wesen“¹⁹, bizarren Statthaltern des Humanen. Auch sie unterliegen schließlich einer Degradation. Die Installationen imaginieren damit das Leben nach dem Menschen (vgl. Morrey; Heise 2016) und versuchen eine Antwort auf die Frage, wie das Ende der Menschheit gedacht werden kann (vgl. Malone 15). Ohne eine apokalyptische Vision zu zeichnen, wirft der Roman mit dieser grotesken Figuration der Menschheitsgeschichte einen ironischen Blick auf das bevorstehende Ende des Anthropozän – wie die Romanfigur Houellebecq lakonisch konstatiert:

16 „Les objets industriels semblent se noyer, progressivement submergés par la prolifération des couches végétales.“ (Houellebecq 2010: 411).

17 „le point de vue végétale sur le monde“ (Houellebecq 2010: 409).

18 „Le triomphe de la végétation est total.“ (Houellebecq 2010: 414).

19 „représentations schématiques d'êtres humains“ (Houellebecq 2010: 412).

„Auch wir sind vom Verfall bedroht“²⁰. Bestätigt wird dieses Verdikt durch den Verfall des Körpers Martins, der das Verschwinden des Menschen mit seinem Tod einläutet und die Endlichkeit von Lebensprozessen, Vulnerabilität und Niedergang in den Blick gelangen lässt. Mittels dieser in *Karte und Gebiet* entfalteten Ästhetiken des Verfalls erzählt der Roman die Geschichte des Anthropozän als Zeitalter des Menschen, das dessen eigenes Aussterben ankündigt.

Dabei lässt der Text Raum für eine Einübung in die Praxis des Eingedenkens in den Ruinen des Kapitalismus: Die Arbeiten Martins sind „eine nostalgische Meditation über das Ende der industriellen Ära in Europa“²¹. Die letzten Erinnerungen vor dem Tod des Künstlers betreffen einen Besuch im Industriepark im Ruhrgebiet, in dem verfallene Industrieanlagen als Überreste des industriellen Zeitalters von der überhandnehmenden Vegetation verdrängt werden und die „verderbliche und vergängliche Natur jeder menschlichen Industrie“²² bezeugen. Wiederum wird der Park als Raum zur Disposition gestellt, in dem die wechselseitigen Dynamiken von Natur und Kultur ausgetragen werden – entgegen der Aneignung und Domestizierung der natürlichen Lebenswelt wird eine „Allianztechnik“ (Böhme 84f) entworfen, in der die Agency der Natur anerkannt wird. Houellebecq's Roman mündet damit in einer „Ökologisierung“ im Sinne von Latour (2013: 99), welche die Verwobenheit von Naturkulturen, ihre Ko-Evolution offenlegt.

4.

Am ‚Leitfaden‘ des künstlerischen Werdegangs Jed Martins erzählt Houellebecq's Künstlerroman die Geschichte des Anthropozän von den Anfängen der industriellen Epoche bis zu deren Niedergang. Die Entwicklung der industriellen Ära zeichnet der Roman als eine Geschichte der Bilder und Medien: Martins Kunstwerke lassen eine visuelle Vorstellungswelt entstehen, die sich zu einer Poetik des Anthropozän fügt. Sie spannen den Bogen von der Entfaltung menschlicher Handlungsmacht über die technologische Hybris des Technozän bis hin zum Verschwinden des Menschen. Der Text vollzieht dabei eine sukzessive Verschiebung der Agenzien vom Menschen zur Natur, welcher eine Verlagerung der Perspektiven sekundiert – im Möglichkeits- und Simulationsraum der Kunst

20 „Nous aussi, nous serons frappés d'obsolescence.“ (Houellebecq 2010: 167).

21 „une méditation nostalgique sur la fin de l'âge industriel en Europe“ (Houellebecq 2010: 414).

22 „le caractère périssable et transitoire de toute industrie humaine“ (Houellebecq 2010: 414).

werden neue Formen von Agency erprobt, die dezidiert nicht-menschliche Entitäten einschließen.

In *Karte und Gebiet* wird damit das Verhältnis des Menschen zu seiner Umwelt verhandelt. Dabei propagiert der Roman eine Ethik des Widerstands gegenüber dem Anspruch auf Überlegenheit des *anthropos* als Repräsentant einer hegemonialen Spezies. Der Mensch als *anthropos*, Protagonist des Humanismus aufklärerisch-technologischer Prägung, verschwindet am Ende des Romans „wie das Gesicht eines Menschen im Sand des Strandes“²³ (Foucault 398) von der Blickfläche. Er wird abgelöst von neuen Subjektformationen, wobei ein postanthropozentrisches, relationales Beziehungssubjekt zur Disposition gestellt wird, ausgestattet mit einer Ethik, die sowohl menschliche als auch nichtmenschliche Kräfte anerkennt (vgl. Braidotti 2016: 9–45). Houellebecqs Roman entfaltet so eine Ästhetik des Posthumanen im Kontext der postanthropozentrischen Proliferation von Lebensformen, er unternimmt den Versuch, den Menschen posthumanistisch zu denken und ihn als ein Teil von Netzwerken verteilter Handlungsträger zu konzipieren, die auch Tiere, Pflanzen und Gegenstände einbegreifen. Es werden somit in *Karte und Gebiet* Neuverhandlungen des Humanen vollzogen und dabei für eine posthumane Vision des Subjekts als „eingebettet“ (Braidotti 2018: 161) in Umwelten plädiert. Es geht hier um die Ausbildung einer responsiven Haltung, der Fähigkeit des Antwortens („response-ability“, Haraway 2008: 70f) als Interaktion mit der Lebenswelt. Dabei wird die Potentialität sinnlicher Erkenntnis aufgrund der Nähe zu Menschen, Tieren, Pflanzen und der unbelebten Materie ins Spiel gebracht, wie sie von der neuen Humanökologie stark gemacht wird (vgl. Manemann 2014: 109–129). Diese sieht in der Ausbildung eines solchen „emphatischen“ Zugangs zur Lebenswelt den Weg zu einer Humanisierung des Menschen, die der „Hominisierung“ der Umwelt entgegenarbeitet (Manemann 2017: 16).²⁴ Diese Ethik der Verwobenheit unterschiedlicher Entitäten ist die unsentimentale Antwort Houellebecqs auf die artenüberschreitende Kommerzialisierung des Lebens als logische Konsequenz des fortgeschrittenen Kapitalismus.²⁵

23 „comme à la limite de la mer un visage de sable“ (Foucault 398).

24 Mit dieser Konturierung eines neuen, „radikaleren Humanismus“ (Herbrechter 12) weist *Karte und Gebiet* über die literarischen Ausformungen der posthumanen Kondition in früheren Texten wie *Elementarteilchen* (*Les particules élémentaires*, 1998) oder *Die Möglichkeit einer Insel* (*La possibilité d'une île*, 2005) hinaus, die bisher in Frankreich und Deutschland im Kontext von Posthumanismus und Anthropozän untersucht wurden (vgl. Chassay 2002, Dahan-Gaida 2002, Doré 2002, Karimi 2012, Tabbert 2004).

25 Nickenig (95f) spricht in diesem Zusammenhang von einer am Ende des Romans entfalteten Vision einer posthumanen Idylle, die der falschen Idylle der für touristische Zwecke zugerichteten Landschaften entgegeng gehalten wird.

Houellebecqs Text kann damit als ästhetischer Paralleldiskurs zur politischen und ethischen Debatte über das Anthropozän gelesen werden und wird somit auch auf einer diskursiven Ebene wirksam. Im Sinne des kritischen Posthumanismus relativiert er ein anthropozentrisches Weltbild und eine nur auf den Menschen begrenzte Handlungsmacht (vgl. Barad 2003: 801–810), *Karte und Gebiet* nagt an der Sonderstellung des Menschen und betont dessen Einbettung in größere organisch-biologische, tiefenökologische und anorganisch-technische Gefüge. Der Roman liefert damit komplexe Kartografien der posthumanen Situation und schreibt sich zugleich aus ihnen heraus in Deterritorialisierungsprozessen, die nicht nur die (Wieder-)Erzeugung einer Umwelt als komplexes Ökosystem meinen, sondern auch und vor allem die Eröffnung neuer Horizonte und die Überschreitung bestehender Ordnungen von Spezies, Kategorien und Domänen. Binäre Oppositionsbildungen wie menschlich / nicht-menschlich, belebt / unbelebt, Organismus / Apparat oder Natur / Kultur werden dabei aufgelöst.

Zum Katalysator einer solchen Ökologisierung der Lebenswelt wird die Kunst. Die fotografischen Installationen Martins sind transversale Gefüge von natürlichen, technologischen und erfahrbaren Elementen und folgen damit einer „Öko-Logik“ im Sinne Guattaris (41). Houellebecq entfaltet die „Wechselwirkungen zwischen Ökosystemen und Mechanosphäre“ (Guattari 35), indem er die technische Apparatur zum Instrument gegenläufiger Praktiken und Medium transversaler Wahrnehmungsereignisse werden lässt, die „dissidente Vektoren“ (Guattari 39) zu der vom Menschen installierten, hegemonialen Ordnung der Dinge legen und die Trajektorien der industriellen Entwicklung durchkreuzen. Das transversale Medium Kunst ersetzt dabei die ‚allzumenschlichen‘ Wahrnehmungen durch das „Nicht-menschlich-Werden des Menschen [... und die] nicht-menschlichen Landschaften der Natur“ (Deleuze / Guattari 1996: 199), um so neue Territorien jenseits des Humanen abzustecken.

| Literaturverzeichnis

- Barad Karen, *Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter comes to Matter*, „Signs“ 2003, Bd. 28, Nr. 3, S. 801–831.
- Barad Karen, *Meeting the Universe Halfways. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Duke, Durham 2007.
- Bennett Jane, *Vibrant matter. A political ecology of things*, Duke University Press, Durham 2010.

- Böhme Gernot, *Für eine ökologische Naturästhetik*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1989.
- Braidotti Rosi, *The Contested Posthumanities*, in: *Conflicting Humanities*, hrsg. von Rosi Braidotti, Paul Gilroy, Routledge, London 2016, S. 9–45.
- Braidotti Rosi, *Jenseits des Menschen: Posthumanismus*, in: *Der Neue Mensch*, hrsg. von Anne Seibring u. a.: Bundesanstalt für politische Bildung, Bonn 2018, S. 153–163.
- Bruckmeier Karl, *Die unbekannte Geschichte der Humanökologie*, in: *Humanökologie. Ursprünge – Trends – Zukünftige Schriften der Deutschen Gesellschaft für Humanökologie*, hrsg. von Wolfgang Serbser, Lit, Münster 2003, S. 45–120.
- Certeau Michel de, *Kunst des Handelns*, aus dem Franz. von Ronald Vouillié, Merve, Berlin 1988.
- Chassay Jean-François, *Apocalypse scientiste et fin de l'humanité: Les particules élémentaires de Michel Houellebecq*, in: *Écritures hors-foyer: comment penser la littérature actuelle?* hrsg. von Pascal Brissette u. a., Presses de l'Université de Montréal, Montréal 2002, S. 171–188.
- Clark Timothy, *Ecocriticism on the Edge. The Anthropocene as Threshold Concept*, Bloombury Academic, London u. a. 2015.
- Crutzen Paul, Stoermer, Eugene F., *The „Anthropocene“*, „Global Change Newsletter“ 2000, Nr. 41, S. 17–18.
- Crutzen, Paul J., *Geology of Mankind*, „Nature“ 2002, Nr. 415, S. 23.
- Dahan-Gaida Laurence, *La fin de l'histoire (naturelle)*, „Les particules élémentaires“ de Michel Houellebecq, „Tangence“ 2002, Nr. 73, automne, S. 93–114.
- Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Was ist Philosophie?*, aus dem Franz. von Bernd Schwibs u. Joseph Vogl, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1996.
- Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II*, aus dem Franz. von Gabriele Ricke u. Roland Vouillié, Merve, Berlin 1997.
- Doré Kim, *Doléances d'un surhomme ou La question de l' évolution dans „Les particules élémentaires“ de Michel Houellebecq*, „Tangence“ 2002, Nr. 70, automne, S. 67–83.
- Dürbeck Gabriele, *Das Anthropozän in geistes- und kulturwissenschaftlicher Perspektive*, in: *Ecocriticism. Eine Einführung*, hrsg. von dies., Urte Stobbe, Böhlau, Köln 2015, S. 107–119.
- Dürbeck Gabriele, *Narrative des Anthropozän. Systematisierung eines interdisziplinären Diskurses*, „Scienco“ 2018, Nr. 1, S. 1–20.
- Foucault Michel de, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris 1966.
- Guattari Félix, *Die drei Ökologien*, aus dem Franz. von Alec Schaerer, Passagen, Wien 1994.

- Hamilton Clive, *The Theodicy of the Good Anthropocene*, "Environmental Humanities" 2015, Nr. 7, S. 233–238.
- Haraway Donna J., *The Companion Species Manifesto. Dogs, People, and Significant Otherness*, Prickly Paradigm Press, Chicago 2003.
- Haraway Donna J., *When Species Meet*, University of Minnesota Press, Minnesota 2008.
- Haraway Donna J., *Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin*, "Environmental Humanities" 2015, Bd. 6, Nr. 1, S. 159–165.
- Harley J.B. *Maps, Knowledge and Power*, in: *The Iconography of Landscape. Essays on the symbolic representation, design and use of past environments*, hrsg. von Denis Cosgrove, Stephen Daniels, University Press, Cambridge 1988, S. 277–312.
- Harley J.B., *Deconstructing the Map*, "Cartographica" 1989, Bd. 26, Nr. 2, S. 1–20.
- Heise Ursula K., *Comparative Ecocriticism in the Anthropocene*, in: *Komparatistik. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft* 2013, S. 19–30.
- Heise Ursula K., *Posthumanismus. Den Menschen neu denken*, in: *Willkommen im Anthropozän. Unsere Verantwortung für die Zukunft der Erde*, hrsg. von Nina Möllers u.a. Deutsches Museum Verlag, München 2015, S. 38–42.
- Heise Ursula K., *Imagining Extinction: The Cultural Meanings of Endangered Species*, University of Chicago Press, Chicago 2016.
- Herbrechter Stefan, *Inhuman – Posthuman – Nonhuman. Plädoyer für einen kritischen Posthumanismus*, „PhiN“ Beiheft 2016, Nr. 10, S. 9–24.
- Houellebecq Michel, *Les particules élémentaires*, Flammarion, Paris 1998.
- Houellebecq Michel, *La possibilité d'une île*, Fayard, Paris 2005.
- Houellebecq Michel, *La carte et le territoire*, Flammarion, Paris 2010.
- Karimi Kian-Harald, «*Nous n'étions que des machines conscientes*» – *Von der Unausweichlichkeit des Utopischen in Romanen Michel Houellebecqs*, in: *Visionen des Urbanen: (Anti-)Utopische Stadtentwürfe in der französischen Wort- und Bildkunst*, hrsg. von Kurt Hahn, Matthias Hausmann, Winter, Heidelberg 2012, S. 205–229.
- Latour Bruno, *An Inquiry into Modes of Existence*, Harvard University Press, Cambridge 2013.
- Latour Bruno, *Agency at the Time of the Anthropocene*, "New Literary History" 2014, Nr. 45, S. 1–18.
- Malone Patricia, *Less Human, More Ourselves: Michel Houellebecq's Neohumans and the Anthropocene Subject*, "C21 Literature: Journal of 21st-century Writings" 2018, Bd. 6, Nr. 1, S. 1–24.
- Manemann Jürgen, *Kritik des Anthropozäns. Plädoyer für eine neue Humanökologie*, transcript, Bielefeld 2014.

- Manemann Jürgen, *Für eine neue Humanökologie*, „fiph. JOURNAL“ 2017, Nr. 29, S. 14–20.
- Maris Bernard, *Houellebecq économiste*, Flammarion, Paris 2014.
- Mirzoeff Nicholas, *Visualizing the Anthropocene*, „Public Culture“ 2014, Bd. 26, Nr. 2, S. 213–232.
- Morrey Douglas, *Michel Houellebecq: Humanity and its Aftermath*, Liverpool University Press, Liverpool 2013.
- Nancy Jean-Luc, in Conversation with John Paul Ricco, *The Existence of the World is Always Unexpected*, übers. von Jeffrey Malecki, in: *Art in the Anthropocene. Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*, hrsg. von Heather Davis, Etienne Turpin, Open Humanities Press, London 2015, S. 85–107.
- Nickenig Annika, „*Le triomphe de la végétation est total*“. *Michel Houellebecq's La carte et le territoire oder Der Untergang der Menschheit als Idylle*, in: *Idyllen in Literatur und Medien der Gegenwart*, hrsg. von Jan Gerstner, Christian Riedel, Aisthesis, Bielefeld 2018, S. 81–96.
- Scherer Bernd M., *Der blinde Fleck der Aufklärung. Zum Verständnis von Natur und Kultur*, in: *Willkommen im Anthropozän. Unsere Verantwortung für die Zukunft der Erde*, hrsg. von Nina Möllers u. a., Deutsches Museum Verlag, München 2015, S. 103–107.
- Sloterdijk Peter, *The Anthropocene: A Process-State or the Edge of Geohistory*, übers. von Anna-Sophie Springer, in: *Art in the Anthropocene. Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*, hrsg. von Heather Davis, Etienne Turpin, Open Humanities Press, London 2015, S. 327–340.
- Steffen Will u. a., *The Anthropocene: Are Humans Now Overwhelming the Great Forces of Nature?* „Ambio“ 2007, Bd. 36, Nr. 8, S. 614–621.
- Stockhammer Robert, *Kartierung der Erde. Macht und Lust in Karten und Literatur*, Fink, München 2007.
- Tabbert Thomas T., *Die Geburt des Posthumanismus aus dem Geiste der Erlebnis-Gesellschaft – Künstliche Menschen in Michel Houellebecq's Roman „Elementarteilchen“*, Artislife Press, Hamburg 2004.
- Trischler Helmuth, *Zwischen Geologie und Kultur: Die Debatte um das Anthropozän*, in: „*all dies hier, Majestät, ist deins*“: *Lyrik im Anthropozän. Anthologie*, hrsg. von Anja Bayer, Daniela Seel, Kookbooks, Berlin 2016, S. 269–286.
- Weldon James, *De l'objet d'art à l'obsolescence programmée: les visions du monde matériel dans „La Carte et le territoire“ de Michel Houellebecq*, „RELIEF – Revue électronique de littérature française“ 2018, Bd. 12, Nr. 1, S. 41–55.

| Zusammenfassung

BEATE SOMMERFELD

„Der Triumph der Vegetation ist total“ – eine Re-Lektüre von Michel Houellebecq's *La carte et le territoire* aus humanökologischer Perspektive

Der Beitrag geht den in *Karte und Gebiet* (2010) von Houellebecq entfalteten Wirkungszusammenhängen zwischen dem Menschen und seiner natürlichen Umwelt nach. Diese werden anhand der visuellen Künste verhandelt. Die Gemälde und Fotografien des Künstlers Jed Martin werden zu Schauräumen, die den Ort des Menschen im natur-kulturellen Ganzen reflektieren und dabei eine Verschiebung der Agency vom Menschen zur Natur vollziehen. In den letzten fotografischen Installationen wird die Perspektive der Pflanzenwelt eingenommen, welche die Handlungsmacht des Menschen abgelöst hat. Über das Medium der Kunst werden transversale Allianzen, Praktiken und Visionen entworfen, die sich quer zur industriell-technologischen Hybris des Anthropozän stellen. Houellebecq's Roman wird im Kontext der ethischen Debatte über das Anthropozän gelesen.

Schlüsselwörter: Michel Houellebecq, Humanökologie, Anthropozän, Posthumanismus, Ecocriticism, visuelle Kunst

| Abstract

BEATE SOMMERFELD

“The Triumph of Vegetation is Total”: a Re-Reading of Michel Houellebecq's *La carte et le territoire* from the Perspective of the Environmental Humanities

The article deals with the interdependences between humans and their natural environment as developed in Houellebecq's *The Map and the Territory* (2010). These are negotiated via the visual arts. The paintings and photographs by the artist Jed Martin reflect the place of humans in nature and culture, thereby shifting the agency from humans to nature. The last photographic installations adopt the perspective of vegetation, which has replaced human agency. Through the medium of art, Houellebecq's novel creates transversal alliances, practices and visions that are at odds with the industrial-technological hybris of the Anthropocene. Houellebecq's text is reflected in the context of the ethical debate about the Anthropocene.

Keywords: Michel Houellebecq, environmental humanities, anthropocene, posthumanism, ecocriticism, visual arts

| **Biogramm**

Univ.-Prof. Dr. habil. Beate Sommerfeld ist Leiterin des Lehrstuhls für Translationsforschung am Institut für Germanische Philologie der Adam Mickiewicz-Universität zu Posen. Sie studierte Germanistik, Romanistik und Slawistik an der Philipps-Universität in Marburg und an der Université Paul Valéry in Montpellier. Den Dokortitel erwarb sie 2005 an der Universität Posen, wo 2014 die Habilitierung erfolgte. Ihre Forschungsschwerpunkte sind die österreichische Literatur des 20. und 21. Jh., Intermedialitätsforschung, Medienkomparatistik und Kunstanthropologie sowie literarische Übersetzung.

E-mail: bsommer@amu.edu.pl

ORCID: [0000-0003-3435-6323](https://orcid.org/0000-0003-3435-6323)