

Der Green Man in der britischen Erzählprosa des 20. Jahrhunderts

von Alexandra Wolf M.A.

Einführung in das Thema

Das 20. und das 21. Jahrhundert gelten in den *British* und *American Studies* gemeinhin als Zeitalter der *urban fiction*, deren städtische Schauplätze die Kulisse für (post)modernes Leben bilden. In der *urban fiction* nimmt das Thema Natur dabei kaum noch greifbaren Handlungsraum ein und fungiert allenfalls als Kontrastfolie zu einem komplexen, technisierten, der Natur entfremdeten Leben in der Stadt. Dennoch steht die mangelnde akademische Auseinandersetzung mit der Naturthematik im Kontrast zu einer zunehmenden Beliebtheit des Sujets in der Literatur. Die neue Blüte der Naturliteratur manifestiert sich z. B. mit Blick auf den *Green Man*, der besonders im Kontext britischer Erzählprosa gegenwärtig eine Hoch-Zeit erfährt.

Was ist ein *Green Man*? Der Begriff stammt ursprünglich aus der Kunstgeschichte und der Kulturanthropologie und wurde von dort auf die Literatur übertragen. In den verschiedenen Disziplinen wird der Terminus jedoch sehr unterschiedlich verwendet. Deshalb ist es sinnvoll, zunächst zu definieren, was einem *Green Man* in seinen verschiedenen Manifestationen gemeinsam ist und so eine Definition zu entwickeln, die insbesondere für eine Analyse des *Green Man* in der Literatur tragfähig ist.

Beim *Green Man* handelt es sich im Allgemeinen um ein Mischwesen aus Mensch und Baum, d.h. pflanzliche und menschliche Elemente vereinen sich in einer Figur. Dieses Mischwesen tritt in verschiedenen Erscheinungsformen der Kunst, der Architektur und der Kultur unterschiedlicher zeitlicher und kultureller Kontexte auf, und zwar von Asien bis Europa und von der Antike bis in Gegenwart. Da dieses Auftreten

offenbar unabhängig voneinander erfolgt, kann der *Green Man* als Archetyp bezeichnet werden.¹

Manifestationen in Kunst und Kultur

Die ältesten noch erhaltenen Manifestationen des *Green Man*-Archetyps finden sich im Bereich der bildenden Kunst. Hier tritt der *Green Man* als Blattmaske auf, also als steinernes oder hölzernes Relief eines Männergesichts, das entweder Blätter ausspuckt, von Blättern umkränzt ist oder sich sogar ganz aus Blättern zusammensetzt. Solche Reliefs schmückten z. B. antike Tempel und Sarkophage (siehe Abb. 1), finden sich aber auch in romanischen und gotischen Kirchen und Kathedralen in Europa (z. B. unterhalb des berühmten Bamberger Reiters im Bamberger Dom, siehe Abb. 2), in indischen Tempeln (siehe Abb. 3) oder an Häuserfasaden weltweit (siehe Abb. 4). Trotz der Allgegenwart des *Green Man* in der Kunst und der Architektur erfolgte die erste systematische Untersuchung dieser Blattmasken erst in den 1930er Jahren durch die britische Volkskundlerin Lady Raglan, die in dem Artikel „The 'Green Man' in Church Architecture“ den Begriff „Green Man“ für die Blattmasken prägte. Bis heute herrscht unter Kunsthistorikern und Kulturanthropologen Uneinigkeit darüber, welche Funktion die Blattmasken insbesondere im Zusammenhang von Sakralbauten einnehmen. Während einige Forscher dem *Green Man* nur eine rein dekorative Funktion zusprechen, vertreten andere die Meinung, dass die *Green Men* auf heidnische Fruchtbarkeitsgottheiten zurückgehen und im christlichen Kontext als Verkörperung des Teufels zu sehen sind (vgl. u.a. Basford 1978, Anderson 1990, Doel and Doel 2001).

Ein zweiter Manifestationstyp des *Green Man* tritt außerhalb der bildenden Kunst vor allem im Kontext nord- und zentraleuropäischer Frühlingsschmuck auf. Der *Green Man* agiert bei diesen Festen als Figur und verkörpert den Frühling, was dadurch unterstrichen wird, dass sein

¹ Das Prinzip des Archetyps geht auf den Psychologen C.G. Jung zurück. Nach Jung sind Archetypen „seit alters vorhandene allgemeine Bilder“ (78), die allen Menschen von Geburt an in das kollektive Unbewusste eingeschrieben sind und daher ohne gegenseitige Beeinflussung in verschiedenen Kulturen spontan auftreten.

Darsteller am Körper mit Blättern, Blüten und Ästen bedeckt ist (siehe Abb. 5). Dieser *Green Man*, der in England z. B. unter dem Namen *Jack-in-the-Green* und in Ostbayern unter dem Namen *Pfingstl* bekannt ist, führt in der Regel eine Prozession an, mit der symbolisch der Frühling im Dorf Einzug hält.

Neben den Manifestationen in der Kunst und der Folklore tritt der *Green Man* aber auch als archetypische Figur in der Literatur auf, und zwar zum Beispiel als Figurentypus in britischen Romanen und Kurzgeschichten.² Da alle literarischen *Green Men* bestimmte Eigenschaften teilen und dadurch eine semantische Einheit bilden, kann man den *Green Man* als literarisches Motiv benennen.³ Das Motiv des *Green Man* zeichnet sich durch drei zentrale Eigenschaften aus, die auch bei den künstlerischen und folkloristischen *Green Men* zu beobachten sind.

Definitionsansatz des literarischen *Green Man*

Assoziation mit der Farbe Grün

Der literarische *Green Man* ist vor allem mit der Farbe Grün assoziiert. Bei den Blattmasken manifestiert sich diese Assoziation durch die detailgetreue Darstellung von Blättern. In diesem Zusammenhang ist es von Bedeutung, dass viele der Blattmasken, insbesondere in gotischen Kirchen zusätzlich koloriert waren, d.h. die Blätter waren auch tatsächlich grün. Bei den folkloristischen *Green Men* manifestiert sich die Assoziation mit der Farbe Grün darin, dass die Darsteller des *Green Man* komplett mit grüner Vegetation bedeckt sind. Bei den literarischen *Green Men* ist die Assoziation nicht unmittelbar visuell greifbar, sondern muss durch erzählerische Mittel evoziert werden. So kann der *Green*

² In Ausnahmefällen verkörpert der *Green Man* in der Literatur keine Handlungsfigur, sondern manifestiert sich z. B. in seiner künstlerischen Ausprägung als Blattmaske. Das ist z. B. in Pat Barkers Roman *Double Vision* (2003) der Fall, in dem der Protagonist in einer Kirche eine Blattmaske entdeckt, die für den weiteren Verlauf des Romans von symbolischer Bedeutung ist.

³ Unter einem literarischen Motiv versteht man eine „durch die kulturelle Tradition ausgeprägte und fest umrissene thematische Konstellation“, die in einem Text die „kleinste semantische Einheit bildet“ (Lubkoll ‚Motiv‘ 455).

Man zum Beispiel dadurch erzählerisch charakterisiert werden, dass er grüne Kleidung trägt, auffällig grüne Augen hat oder dass er ein grünfarbiges Attribut bei sich hat. Es ist außerdem meist so, dass der *Green Man* durch eine besondere Beziehung zu Wäldern oder zu Bäumen mit der Farbe Grün assoziiert ist, z. B. weil er ein Förster oder Wildhüter ist.

Der *Green Man* als Mann

Die zweite zentrale Eigenschaft des *Green Man* ist die Tatsache, dass es sich bei ihm um einen Mann handelt. Die Blattmasken repräsentieren fast ausschließlich männliche Gesichter, als Hinweis darauf dient zum Beispiel häufig ein Blätterbart. Auch bei den Frühlingsfesten tritt der *Green Man* als männlich konnotierte Figur auf, mitunter wird er von einer Partnerin (z. B. der May Queen) begleitet. Die literarischen Darstellungen des *Green Man* übernehmen diese Geschlechterzuweisung und setzen den *Green Man* für männliche Figuren ein. Im Gegensatz zu den *Green Men* in der Kunst und der Folklore wird die biologische Geschlechterzuweisung in der Literatur jedoch erweitert und differenziert, da die *Green Men* in den Romanen und Kurzgeschichten sehr unterschiedliche Männlichkeitskonzepte verkörpern können. Eine einfache Zuordnung des *Green Man* zum männlichen Geschlecht greift daher bei der Analyse der literarischen *Green Men* zu kurz und muss zusätzlich um eine differenzierte Beleuchtung verschiedener Genderaspekte ergänzt werden.

Der *Green Man* als *Wild Man*

Die dritte zentrale Eigenschaft des *Green Man* ist seine Assoziation mit dem *Wild Man*. Beim *Wild Man* handelt es sich um eine mythische Figur, die jenseits der Zivilisation als Einsiedler im Wald lebt. In der bildenden Kunst wird diese Figur häufig als behaartes, menschliches Wesen dargestellt, das in Begleitung von wilden Tieren und oft mit einem Holzknüppel bewaffnet, die Wildnis auf der Suche nach Essbarem und einem Unterschlupf durchstreift. In zahlreichen Märchen, Sagen

und Legenden taucht diese mythische Figur z. B. in Form von Enkidu im *Gilgamesh*-Epos oder als Caliban in Shakespeares *The Tempest* (1611) auf. Allen *Wild Men* ist gemein, dass sie sich durch übermenschliche Körpergröße und Kraft, sowie durch ihre ausgeprägte Libido auszeichnen. Darüber hinaus weisen sie oft Kommunikationsprobleme auf, da sie keine menschliche Sprache sprechen, und sie werden gelegentlich als wahnsinnig porträtiert.

Mit Hilfe der drei Definitionskriterien können die *Green Men* in literarischen Texten eindeutig identifiziert werden. Die Assoziation mit der Farbe Grün und die Nähe zum *Wild Man* unterstreichen bei allen Texten die Tatsache, dass es sich beim *Green Man* um eine Grenzgängerfigur handelt, die menschliche mit animalischen bzw. wilden Aspekten verbindet. In den literarischen Texten des 20. Jahrhunderts, die im Folgenden untersucht werden, wird diese Verbindung ganz konkret dadurch sichtbar gemacht, dass der *Green Man* entweder eine Hybride aus Mensch und Baum verkörpert, oder eine Metamorphose von Mensch zu Baum durchläuft.

Hybridität und Metamorphose

Beim ersten Typ, der Hybride, repräsentiert der *Green Man* eine deutliche und dauerhafte Einheit von Mann und Baum und vereinigt damit zwei eigentlich getrennte Wesen. Die *Green Men* in der Kunst und in der Folklore sind meist diesem Typus des Mischwesens zuzuordnen. In den literarischen Texten wird dieser Typ auf sehr unterschiedliche Weise umgesetzt. So kann es vorkommen, dass Baum und Mann tatsächlich in einer Gestalt verschmelzen und ein fantastisches Wesen bilden (so z. B. der Erlking aus Angela Carters gleichnamiger Kurzgeschichte). Vielfach wird die Hybridität des *Green Man* aber auch nur symbolisch angedeutet und manifestiert sich dann z. B. im metaphorischen Verschmelzen einer männlichen Figur mit der Natur.

Das Medium der Erzählprosa bietet außerdem durch die Schilderung einer Metamorphose eine zusätzliche Darstellungsmöglichkeit. Dabei verwandelt sich ein Mann für eine zeitlich begrenzte Dauer in einen

Baum und kehrt dann wieder in sein Ausgangsstadium zurück. Auch diese Verwandlung erfolgt gegebenenfalls nur symbolisch.

Fest steht, dass der *Green Man* als Mischwesen aus Mann und Baum das Verhältnis von Mensch und Natur repräsentiert und sowohl in seiner Ausprägung als Hybride als auch in der Metamorphose die Vorstellung einer klaren Trennung zwischen Mensch und Natur in Frage stellt. Auffällig ist dabei, dass, je nachdem welche Natureinstellung der *Green Man* im Text hat, die Hybridität bzw. Metamorphose des *Green Man* unterschiedlich bewertet wird und dementsprechend auch entweder als Bedrohung oder Befreiung erscheint.

Ecocriticism als theoretischer Referenzrahmen

Um diese Unterschiede und die zugrunde liegenden Natureinstellungen theoretisch zu beleuchten, ist es sinnvoll, den literatur- und kulturtheoretischen Ansatz des Ecocriticism (deutsch: Ökokritik) zugrunde zu legen. Ecocriticism widmet sich gemäß einer allgemeinen Definition der Erforschung von Repräsentationen des Verhältnisses von Mensch und Natur:

[T]he widest definition of the subject of ecocriticism is the study of the relationship of the human and the non-human, throughout human cultural history and entailing critical analysis of the term 'human' itself. (Garrard 5).

Der Mensch hat im Verlauf der Menschheitsgeschichte immer wieder verschiedene Haltungen zur Natur eingenommen, die Ecocriticism definiert und voneinander abgrenzt. Für meine Arbeit stellen die verschiedenen ökokritischen Positionen einen Referenzrahmen dar, mit dem sich das jeweilige Naturverständnis der *Green Men* analysieren und zur jeweils konkreten Ausprägung des *Green Man* in Bezug setzen lässt. Dabei können exemplarisch zwei gegensätzlichen Positionen, die des Dualismus und des Holismus, herausgearbeitet werden.

Dualismus

Der Dualismus ist eine Geisteshaltung, die vom Humanismus und insbesondere vom Rationalismus des französischen Philosophen Descartes geprägt wurde. Gemäß der dualistischen Weltansicht zeichnet sich der Mensch durch seinen Intellekt und seine Vernunftbegabung aus und unterscheidet sich dadurch zugleich von allen anderen irdischen Lebewesen. Innerhalb der *chain of being*, einem hierarchischen Ordnungsmodell der Schöpfung, das insbesondere den Humanismus prägte, nimmt der Mensch folglich eine überlegene Position ein.⁴ Das Verhältnis von Mensch und Natur ist also durch Diskontinuität und Trennung gekennzeichnet, denn die Natur wird als ein vom Menschen unterschiedliches und wesentlich getrenntes *Other* wahrgenommen, welches der Mensch nach seinen Vorstellungen nutzt und formt.⁵

Holismus

Der Holismus steht dem Dualismus diametral gegenüber. Diese Geisteshaltung, die in der poststrukturellen Diskurstheorie Derridas und Foucaults wurzelt, dekonstruiert das dualistische Weltbild, indem aufgezeigt wird, dass ein rationalistisches Naturbild lediglich ein gesellschaftliches Konstrukt und nicht wesentlich ist. Der Holismus geht folglich davon aus, dass die dualistische Grenze zwischen Mensch und Natur willkürlich gezogen wurde und dass sie als menschliches Konstrukt vor allem dazu diente, Macht über die Natur auszuüben und z. B. den Abbau von Rohstoffen oder das Töten von Tieren zu rechtfertigen. Im

⁴ Auf der untersten Stufe dieser Seinshierarchie stehen die Mineralien, deren einzige wesentliche Eigenschaft in der Tatsache liegt, dass sie existieren. Die Pflanzen folgen auf der nächsthöheren Stufe, denn bei ihnen tritt zur bloßen Existenz auch noch Vitalität hinzu. Tiere verfügen zusätzlich zu den Pflanzen über die Fähigkeiten, Gefühle zu empfinden und Bewegung auszuüben. Die Menschen markieren schließlich die höchste Stufe der irdischen Daseinsformen, da sie neben allen Eigenschaften der niederen Stufen auch noch über Verstand und Seele verfügen (vgl. Suerbaum 480).

⁵ Die Idee, dass der Mensch die Krone der Schöpfung sei und sich diese explizit seinem Willen Untertan machen solle, prägt bis in die Gegenwart auch das jüdisch-christliche Weltbild und unterstreicht, dass dieses Weltbild ebenfalls auf dualistischen Überzeugungen fußt, z. B. im Gegensatz zu animistischen Religionen.

Gegensatz zum dualistischen Weltbild steht der Mensch im holistischen Weltbild nicht außerhalb der Natur, sondern ist vielmehr Teil eines komplexen, allumfassenden Natursystems. Dem Holismus entstammt auch die Wahrnehmung der Natur als Ökosystem, in dem Menschen, Tiere, Pflanzen u.v.m. untrennbar miteinander verbunden sind und sich gegenseitig beeinflussen. Entgegen der dualistischen Annahme, dass der Mensch die Krone der Schöpfung sei, geht der Holismus davon aus, dass der Mensch nur ein Teil der Natur ist, dem andere Lebewesen ebenbürtig sind.⁶

Vor dem Hintergrund dieser beiden Ansätze des Dualismus und des Holismus lässt sich die Hypothese aufstellen, dass es einen Zusammenhang zwischen der jeweiligen Natureinstellung des *Green Man* und seinem konkreten Auftreten in den literarischen Texten gibt. In den Fällen, in denen das Weltbild des *Green Man* dualistisch geprägt ist, gelten Mensch und Natur als zwei getrennte Sphären und dem Menschen wird die Vormachtstellung innerhalb der Schöpfung zugesprochen. Es ist außerdem anzunehmen, dass die Konzepte Hybridität und Metamorphose, welche auf einer Vermischung der klar getrennten Sphären beruhen, das geordnete Weltbild des *Green Man* auf den Kopf stellen und dass somit der *Green Man* als chaotische Bedrohung der Weltordnung erscheint und als Dämon bzw. Monster auftritt. Sein Erscheinen löst zudem in der Regel eine Art Apokalypse aus, die oft mit dem Tod des *Green Man* und der damit verbundenen Restauration der dualistischen Ordnung endet.

Im Gegensatz zum dualistisch geprägten *Green Man* ist anzunehmen, dass in holistisch ausgerichteten Texten die Hybridität und Metamorphose des *Green Man* einen Idealzustand repräsentieren, welche ein angestrebtes ‚Einssein mit der Natur‘ ermöglichen. In den Texten wirkt sich diese Konstellation dergestalt aus, dass der holistische *Green Man* als kreative, schöpferische Figur erscheint, die in der Regel in einem pastoralen Kontext auftritt. Mitunter weist er sogar Anklänge an mythi-

⁶ Die holistische Weltsicht wird u.a. durch Erkenntnisse aus der Primatenforschung Jane Goodalls gestützt, die beweisen konnte, dass Menschenaffen wie Menschen zum Gebrauch von Werkzeugen fähig sind und eine ähnlich ausgeprägte soziale Intelligenz wie Menschen aufweisen (vgl. Westling, ‚Letter‘ 1104).

sche Fruchtbarkeitsgottheiten auf, indem er z. B. die symbolische Wiedergeburt anderer Protagonisten bewirkt.

Exemplarische Literaturanalysen

Robin Jenkins, *The Cone-Gatherers* (1955)

Robin Jenkins' im Jahr 1955 erschienener Roman *The Cone-Gatherers* spielt während des Zweiten Weltkriegs in den schottischen Wäldern Argylls. Im Zentrum der Handlung steht der 48-jährige Wildhüter John Duror, wobei zu seinen Aufgaben auch die Pflege der seltenen Baumbestände zählt. Diese Verbindung zu Bäumen liefert bereits einen ersten Hinweis darauf, dass John Duror einen *Green Man* verkörpert. Neben der Assoziation mit Bäumen allgemein ist der Wildhüter auch metaphorisch mit der Farbe Grün assoziiert und erfüllt somit das erste Definitionsmerkmal. Am augenscheinlichsten wird das, wenn sich der Wildhüter selbst z. B. mit einem „tree [...] showing green leaves“ (Jenkins 75) vergleicht.

Durors männliche Geschlechtszugehörigkeit wird durch die Verweise auf seine „stalwart figure“ (Jenkins 23), seine „brawny chest“ (ebenda 123) und seine „physical strength“ (ebenda 128) explizit hervorgehoben. Er vertritt zudem auch ein traditionelles Rollenverständnis von Männlichkeit. Männlich konnotiert ist für Duror z. B. die Furchtlosigkeit, mit welcher er nachts allein im Wald seinen Dienst als *Home Guard* leistet (vgl. ebenda 23).

Durors Zurückgezogenheit ist einerseits ein Nebeneffekt seines Berufs, andererseits meidet er den Kontakt zu anderen Menschen auch im Privatleben, da er sich in ihrer Nähe immer als „as tongue-tied as a tree“ (ebenda 50) fühlt. Statt menschlicher Gesellschaft bevorzugt der Wildhüter die Nähe seiner drei Jagdhunde. Dieses Einzelgängertum und die Sprachschwierigkeiten assoziieren Duror mit dem *Wild Man*. Durors Weltbild ist deutlich von dualistischen Vorstellungen geprägt. Als Calvinist geht er davon aus, dass die Schöpfung hierarchisch aufgebaut ist und dass der Mensch als Abbild Gottes über der restlichen Schöpfung

steht (vgl. Carruthers 170). Diese Einstellung zeigt sich beispielsweise daran, dass er für sich das alleinige Vorrecht in Anspruch nimmt, den Wald zu nutzen und Bäume zu roden. Rehe, Kaninchen und andere Tiere des Waldes betrachtet er als „vermin“ (Jenkins 45), die den Wald schädigen. Folglich hält er es für seine Pflicht, sie zu töten, was er häufig mechanisch und ohne jede Empathie tut. Selbst seinen Hunden gegenüber wahrt er letztlich immer die Distanz. Auch wenn sie die einzigen Lebewesen sind, deren Nähe er ertragen kann, ergeht er sich in Gewaltphantasien, in denen er sie verprügelt, „till their noses and eyes [drip] faithful blood“ (ebenda 39).

Durors dualistisches Weltbild wird von einer anderen Romanfigur namens Calum grundlegend in Frage gestellt. Calum arbeitet in Durors Wald als Zapfensammler, d.h. er klettert auf Nadelbäume, um dort die Baumzapfen mit ihren Samen zu pflücken.⁷ Calum ist geistig leicht behindert und hat einen Buckel, der ihn jedoch beim Bäumeklettern nicht einschränkt. Im Gegensatz zu Durors Weltbild ist dasjenige Calums eindeutig holistisch geprägt. Er sieht sich als Teil der Schöpfung und hat tiefes Mitgefühl mit allen Kreaturen der Natur. Eines Abends in den Wipfeln einer Lärche hat Calum das Gefühl, mit dem Baum zu verschmelzen:

Chaffinches fluttered round him [...]; now and then one would alight on his head or shoulder. [...] The scent of the tree seemed to strengthen with the darkness, until Calum fancied he was resting in the heart of an enormous flower. As he breathed in the fragrance, he stroked the branches, and to his gentle hands they were as soft as petals. (Jenkins 8-9)

Für Duror ist Calums holistische Einstellung ein Affront. Was den Wildhüter zusätzlich stark irritiert, ist die Tatsache, dass Calum selbst aus seiner Sicht die Trennlinie zwischen Mensch und Natur transzendiert. Duror sieht in Calums deformiertem Körper den eines Affen, doch steht dem Calums engelhaft schönes, menschliches Gesicht entgegen. Für Duror verkörpert Calum damit ein Wesen zwischen Mensch und

⁷ Diese Hilfsarbeitertätigkeit war in Schottland während des Zweiten Weltkriegs weit verbreitet, da Holz einen wichtigen Rohstoff darstellte und die riesigen Rodungsgebiete schnell wieder aufgeforstet werden sollten.

Affe. Die Existenz eines solchen Wesens unterminiert sein Konzept der strengen Trennung von Mensch und Tier und einer „ordered [...] creation of God“ (Dyrness 312). Er reagiert darauf mit heftigem Abscheu und rasender Wut. Durors Hass auf Calum wird außerdem dadurch verstärkt, dass dieser nicht seinem Männlichkeitsbild entspricht, sondern seiner Ansicht nach weiblich konnotierte Verhaltensmuster aufweist. Für Duror gibt es klare essentialistische Unterschiede zwischen den Geschlechtern. Seiner Meinung nach zeichnen sich Frauen durch Emotionalität und Empathie aus, während Männer rational und überlebensstark agieren. Calums Verhalten stellt Durors klare Trennung der Geschlechterrollen in Frage, denn er verhält sich häufig gefühlsbetont. So zeigt er beispielsweise tiefes Mitleid mit einem Kaninchen, das sich in einer von Durors Fallen verletzt. Beim Wildhüter ruft Calums Mitleid einen „icy sweat of hatred“ (Jenkins 17) hervor und dieser Hass löst eine „sinister transformation“ (ebenda 180) des Wildhüters in einen Baum aus: „He could not move; he was as powerless as the elm beside him; and for those two or three minutes he had felt his sap [...] flowing out of him into the dark earth“ (ebenda 119).⁸

Ironischerweise überschreitet Duror dabei selbst eben jene Trennlinie zwischen Mensch und Natur, die er unbedingt aufrechterhalten möchte. Folglich erlebt er diese Verwandlung als Tortur. Er wird bei vollem Bewusstsein Zeuge, wie er allmählich als Mensch desintegriert. Dass die Überschreitung der Demarkationslinie zwischen Mensch und Natur für ihn nicht befreiend, sondern existentiell bedrohlich ist, wird dadurch deutlich, dass er sich nicht einfach nur in einen Baum, sondern in ein verrottendes Baummonster, „swarming with worms“ (Jenkins 180) verwandelt. Durors metaphorische Transformation manifestiert sich noch einmal eindrücklich, als er außer sich vor Hass auf Calum unter einer abgestorbenen Pinie steht und mit ihr metaphorisch zu einem Baumdämon verschmilzt:

⁸ Als weiterer Auslöser für Durors destruktive Transformation wird seine unterdrückte Sexualität angeführt. Der Wildhüter lebt seit mehr als 20 Jahren „like a monk“ (Jenkins 127), was zu einer Entfremdung von seinem Körper führte. Diese Entfremdung manifestiert sich metaphorisch in seiner Verwandlung von Mensch zu Baum.

Alexandra Wolf

[T]he gamekeeper [stood] under a dead Chili pine [...] still as the tree itself [...]. As [Graham, Duror's colleague] spoke a piece of the tree broke off and dropped at his feet. Startled by it, he next moment was clutched by Duror's powerful fist, biting his chest like a gigantic spider. [...] Duror's face was so compulsively fascinating that pain, indignity and even fear, were momentarily forgotten. He could not have described that expression; but when a minute later, Duror was stalking away [...], it was as if the rotting tree itself had moved. (Jenkins 214-215)

Die Verwandlung Durors setzt im Roman apokalyptische Veränderungen in Gang. Im Zuge seiner Verwandlung beginnt der Wildhüter beispielsweise eine erbarmungslose Jagd auf Calum und diese Jagd hat starke biblische Untertöne. Duror agiert dabei als teuflische Schlange im Garten Eden, die den unschuldigen Calum aus seinem Wald vertreiben möchte:

Duror is a weak man, disintegrating psychologically, around whom the novel gathers a formidable cloaking of primal evil. [...] He is the serpent in the woods or the 'green man' figure stalking his demesne with destructive intent in his desire to purge the place of Calum's imperfection. (Carruthers 170)

Der Roman endet tragisch damit, dass Duror Calum tötet und anschließend Selbstmord begeht.

John Fowles, „The Ebony Tower“ (1974)

Wie in Jenkins' Roman steht auch in John Fowles' Novelle „The Ebony Tower“ (1974), die in den späten 1960er Jahren in der Bretagne spielt, der *Green Man* ganz im Mittelpunkt der Handlung. Fowles' *Green Man*, Henry Breasley, repräsentiert jedoch im Hinblick auf seine Natureinstellung und der entsprechenden Ausprägung als *Green Man* das exakte Gegenteil zu Jenkins' Duror.

Der 77-jährige Henry Breasley ist ein gefeierter englischer Maler, der sich nach einer erfolgreichen Künstlerkarriere in London und Paris auf einen idyllischen Landsitz in der Bretagne zurückgezogen hat. Dieser Landsitz befindet sich inmitten eines großen, alten Waldgebiets namens Paimpont und wird von Henry zusammen mit zwei englischen Kunst-

studentinnen, Diana und Anne, sowie einer Haushälterin und einem Gärtner bewohnt. Die Handlung konzentriert sich auf einige Tage im Spätsommer, während derer David, ein junger Kunstdozent aus London, der einen Zeitungsartikel über Henry schreiben möchte, zu Besuch ist.

Dass es sich bei Henry um eine *Green Man*-Figur handelt, wird bereits dadurch angedeutet, dass er, ähnlich wie Duror, eng mit Bäumen und Wald assoziiert ist. Die Assoziation findet allerdings nicht durch seinen Beruf statt, sondern dadurch, dass der Wald als Henrys Lebensraum fungiert: „[Henry] did not really live at the manoir; but in the forest outside“ (Fowles 81). Generell gilt, dass die Definitionsmerkmale des literarischen *Green Man* auch in Fowles' Novelle umgesetzt werden. Dabei ist die Assoziation mit Grün bei Henry allerdings indirekter als bei Duror und manifestiert sich beispielsweise in Henrys Gemälden, die häufig grüne Farbtöne und Baumotive aufweisen (vgl. ebenda 18).

Als männlicher Protagonist erfüllt Henry darüber hinaus das zweite Kriterium des *Green Man*-Motivs. Im Gegensatz zu Durors traditioneller Rollenauffassung und calvinistisch geprägter Unterdrückung von Sexualität, vertritt Henry als „standing challenge to the monogamous“ (Fowles 56) das Prinzip der freien Liebe. Durch seinen Rückzug in den Wald erlebt er eine „old green freedom“ (ebenda 109) und wird seinem Ruf als „[o]ld rake“ (ebenda 30) gerecht.

Henrys Rückzug aufs Land assoziiert ihn darüber hinaus mit dem *Wild Man*. Wie Duror ist auch Henry ein Einzelgängertyp und er bezeichnet sich selbst als „recluse“ (Fowles 18). Menschenansammlungen sind ihm zuwider und er fühlt sich in Städten deplaziert. Folglich fährt er nur noch wenige Male im Jahr in die nächstgelegene Stadt Rennes, um die notwendigsten Besorgungen zu erledigen.

Dagegen fügt sich Henry harmonisch in den Wald ein, ganz wie es bei einem holistisch geprägten Text zu erwarten ist. Er kennt die Gesetze der Natur und orientiert sich an ihrem Rhythmus: „He had very evidently learned to live in [the forest] and its seasons“ (ebenda 55). Nicht nur mit dem Wald ist er vertraut, sondern auch mit den natürlichen Aspekten seiner eigenen Existenz, wie z. B. seinem Körper, seiner Sexu-

alität und seiner Sterblichkeit. Tatsächlich stellen der ihn umgebende Wald und sein Körper zwei Aspekte einer allumfassenden Natur dar, der sich Henry gleichermaßen verbunden fühlt. Henrys Vertrautheit mit seinem Körper spiegelt sich auch in seiner Vertrautheit mit dem Wald wider. Der Wald fungiert demnach als Erweiterung zu Henrys Körper und er verschmilzt symbolisch mit ihm zu einem neuen Organismus. Damit verkörpert Henry eine Hybride aus Mensch und Wald.

Das Aufgehen in der Natur stellt für den Maler Henry eine Befreiung dar, wohingegen ihn das Leben in der Stadt einschränkt. Fowles rekurriert mit dieser Gegenüberstellung der Handlungsräume Wald und Stadt auf einen alten Topos, der sich beispielsweise schon in Shakespeares *As You Like It* (ca. 1599) findet. Bei Fowles steht die urbane Zivilisation für rigide Moralvorstellungen, die Vorherrschaft des Intellekts sowie für Körperfeindlichkeit und Künstlichkeit. Der Wald befindet sich dagegen schon allein topographisch außerhalb der normalen Zivilisation. Zu Henrys Landsitz im Wald von Paimpont gelangt man dementsprechend auch nur über verschlungene Wege und muss dabei zwei Tore überwinden. Im Gegensatz zur Stadt steht der Wald für das Naturrecht, für Körperlichkeit und für Authentizität. Da in Paimpont die gesellschaftlichen Regeln und Konventionen nicht greifen, repräsentiert der Wald einen Ort der Freiheit.

Das wird dadurch unterstrichen, dass in Paimpont andere zeitliche Gesetzmäßigkeiten zu gelten scheinen: „Time stands still in the seemingly changeless forest. [...] Beyond the confines of [Paimpont], the spell [...] ceases. Time returns to normal” (Salys 17-18). Der zeitliche Stillstand wirkt sich insbesondere auf Henry aus, der im Wald auf magische Weise nicht zu altern scheint.

Paimpont repräsentiert außerdem ein märchenhaftes Fenster in eine mythische Vergangenheit, in der sich Figuren wie der legendäre Outlaw Robin Hood in Wälder zurückzogen, um sich den gängigen gesellschaftlichen Gesetzen und Regeln zu entziehen. Henry profitiert von der Freiheit des Waldes insofern, als er sich ständig neu erfindet und verschiedene Rollen ausprobiert. Er mimt dabei unter anderem einen verwirrten Alten, einen charmanten Kavalier, ein trotziges Kind, und einen

lebenskluger Lehrer. Sein Gast David beobachtet diese Wechsel und bemerkt bewundernd: „[How] bravely [Henry] faced up to the constant recasting of [himself]“ (Fowles 108).

Außerdem stellt der Maler in Paimpont traditionelle Männlichkeitskonzepte in Frage. So ist es kein Zufall, dass er sich in den Wald zurückzieht, den er als „forest womb“ (ebenda 90) bezeichnet und der damit deutlich weiblich konnotiert ist. Auch seine menschliche Gesellschaft besteht fast ausschließlich aus Frauen. Henry sucht also bewusst die Nähe zu Frauen und setzt damit seine Überzeugung um, dass Männer nur von Frauen einen verantwortungsbewussten Umgang mit ihrem Körper und ein Gefühl für einen harmonischen Lebensrhythmus lernen können: „Why I have to have women round me. Sense of timing. Bleeding and all that. Learning when not to work“ (ebenda 29).

Die größte Lehrmeisterin in dieser Hinsicht stellt für Henry die Natur selbst dar. Die Überwindung seiner klassisch männlichen Perspektive hat den wichtigen Nebeneffekt, dass er künstlerisch inspiriert wird und seine Kreativität freisetzen kann.

Das Problem an dieser Sichtweise liegt darin, dass Henry Frauen idealisiert und das weibliche Prinzip zum Vorbild deklariert. Die Genderdichotomie wird dadurch nicht grundlegend in Frage gestellt oder überwunden, sondern lediglich unter geänderten Vorzeichen perpetuiert:

[T]he ewig Weibliche repeatedly subserves the male by modifying, civilizing, forgiving and educating the stupefying power of masculine brutality and egoism, and women tend to appear in [Fowles's] romances as tutors, muses, sirens, nannies and gnomish trustees of the mysteriousness of existence [...]. (Conradi 91-92)

Henry beschließt, für immer im Wald zu bleiben. Sein holistisches Aufgehen in der Natur enthebt ihn der Realität und verleiht ihm eine märchenhafte Qualität. Von einem realen Menschen verwandelt er sich zunehmend in eine mythische Figur, z. B. in einen „wicked old faun“ (Fowles 12) und einen „smirking old satyr in carpet-slippers“ (ebenda 56). Während er vom dauerhaften Rückzug in den Wald profitiert, bietet Paimpont für die anderen Charaktere nur eine temporäre Befreiung. Vielmehr droht ihnen bei einem längerfristigen Aufenthalt existentielle

Gefahr. Das bekommt insbesondere Diana zu spüren. Die Studentin kommt ursprünglich nach Paimpont, um eine Auszeit zu nehmen und um bei Henry neue Impulse für ihr künstlerisches Schaffen zu finden. Anfangs erlebt sie den Rückzug in den Wald als befreienden Bruch mit den gesellschaftlichen Konventionen und es gelingt ihr, ein neues positives Selbstbild zu entwickeln:

Henry's got one rather extraordinary quality. A kind of magic. Apart from his painting. The way he can ... dissolve things in you. Make them not seem to matter. Like this, I suppose. Learning not to be ashamed of one's body. And to be ashamed of one's conventions. (Fowles 67)

Henry, der sich in Diana verliebt hat, macht ihr einen Heiratsantrag und verspricht ihr ein abgesichertes Leben in Paimpont. Diana ist versucht, Henrys Antrag anzunehmen, doch sie ahnt, dass ihr ein langfristiger Aufenthalt im Wald nicht gut tun wird. Sie beginnt, in Paimpont ihre eigenen Interessen zugunsten von Henry aufzugeben und hört insbesondere auf, eigene Kunst zu produzieren. Doch obwohl sie sich bewusst ist, dass sie den Wald und Henry verlassen sollte, verpasst sie den richtigen Zeitpunkt für eine Abreise und schafft es nicht, sich unkompliziert abzunabeln. Selbst aus der beginnenden Liebesgeschichte zu David gewinnt Diana nicht die nötige Initiative, um Henry und den Wald zu verlassen. Als David folglich nach einigen Tagen wieder allein abreist, bleibt Diana wie von einem bösen Zauber gefangen zurück:

The whole outside world. I don't even want to go into Rennes any more. All those cars. People. Things happening. My parents, I've simply got to go home soon and see them. I keep putting it off. It's absurd. As if I'm under a spell. (Fowles 90)

Für Diana nimmt der Aufenthalt im Wald zunehmend apokalyptische Züge an, denn sie läuft Gefahr, im Wald ihre Identität zu verlieren. Der Ausgang für Diana bleibt in der Novelle offen. Im Gegensatz zu Diana repräsentiert der Wald für den *Green Man* Henry jedoch ein pastorales Paradies auf Erden.

Ausblick

Durch den Vergleich von *The Cone-Gatherers* und „The Ebony Tower“ lässt sich ein Rezeptionswandel im Hinblick auf den *Green Man* in der Literatur feststellen. Während bis in die 1960er Jahre offenbar die apokalyptischen und dualistischen *Green Men* überwiegen, finden sich danach mehrheitlich holistische *Green Men* in der Literatur. Es liegt nahe, diese Entwicklung mit dem Aufstieg der ökologischen Bewegung und der geänderten Natureinstellung westlicher Gesellschaften in Verbindung zu bringen. Trotz dieser zu beobachtenden Tendenz existieren dualistisch und holistisch geprägte *Green Men* das ganze 20. Jahrhundert hindurch nebeneinander und es wäre sicherlich zu kurzfristig davon auszugehen, dass die dualistische Weltsicht und damit einhergehend der apokalyptische *Green Man* am Ende des 20. Jahrhunderts verschwunden wären. Vielmehr wird das Spektrum durch eine dritte Variante bereichert, bei der in typisch postmoderner Manier der Gegensatz zwischen dualistischer und holistischer Sichtweise aufgelöst wird bzw. durch eine ambivalente Darstellung ersetzt wird. Ein Beispiel hierfür ist die Schilderung des *Green Man* in Angela Carters Kurzgeschichte „The Erlking“ (1979). Carters *Green Man* kann keiner der beiden konträren Positionen eindeutig zugeordnet werden. Vielmehr fungiert er als Projektionsfläche für die weibliche Protagonistin, die den *Green Man* in vielen verschiedenen, teilweise widersprüchlichen Manifestationen imaginiert.

Literatur

- Anderson, William. *Green Man: The Archetype of Our Oneness with the Earth*. London und San Francisco: Harper Collins, 1990.
- Barker, Pat. *Double Vision*. London: Hamish Hamilton, 2003.
- Basford, Kathleen. *The Green Man*. Ipswich: Brewer, 1978.
- Carruthers, Gerard. "'Creation Festers in Me': Calvinism and Cosmopolitanism in Jenkins, Spark and Gray." *Beyond Scotland: New Contexts for Twentieth-Century Scottish Literature*. Eds. Gerard Carruthers, David Goldie & Alastair Renfrew. Amsterdam and New York: Rodopi, 2004. 167-184.
- Carter, Angela. "The Erlking." *The Bloody Chamber*. New York: Harper and Row, 1979. 106-115.
- Conradi, Peter. *John Fowles*. London & New York: Methuen. 1983.
- Doel, Fran and Geoff Doel. *The Green Man in Britain*. Stroud: Tempus, 2001.
- Dyrness, William A. *Reformed Theology and Visual Culture: The Protestant Imagination from Calvin to Edwards*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Fowles, John. "The Ebony Tower." *The Ebony Tower*. London: Vintage, 1996. 7-113.
- Garrard, Greg. *Ecocriticism*. London: Routledge, 2004.
- Jenkins, Robin. *The Cone-Gatherers*. London: Penguin, 1983.
- Jung, Carl Gustav. *Archetyp und Unbewusstes* [Grundwerk C.G. Jung. Bd.2]. Eds. Helmut Barz et al. Olten: Walter, 1984.
- Lubkoll, Christine. "Motiv, literarisches." *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen - Grundbegriffe*. Ed. Ansgar Nünning. Stuttgart: Metzler, 2001. 455-456.
- Raglan, Lady. "The 'Green Man' in Church Architecture." *Folklore* 50:1 (1939): 45-57.
- Salys, Rimgaila. "The medieval context of John Fowles's The Ebony Tower." *Critique: studies in modern fiction* 25:1 (1983): 11-24.
- Suerbaum, Ulrich. *Das elisabethanische Zeitalter*. Stuttgart: Reclam, 1989.
- Westling, Louise. "Letter. Forum on Literatures of the Environment." *PMLA* 114:5 (1999): 1103-1104.

Abbildungen



Abb. 1:

Baalbek, Libanon: Fries des Bacchustempels; erbaut während der Regierungszeit des Antonius Pius (138-161 n. Chr.)

Photo: British Library

Quelle: Basford Plate 2a



Abb. 2:
Bamberg, Deutschland: Dom, Sockel des Bamberger Reiters
ca. 13. Jh. n.Chr.
Quelle: Basford Plate Plate 38

Der *Green Man* in der britischen Erzählprosa des 20. Jahrhunderts



Abb. 3:

Ranakpur, Indien: Jain Temple, 15. Jh. n. Chr.

Quelle: <http://www.mikeharding.co.uk/greenman/pictures/gallery?nggpage=3>
(16.09.2012)

Alexandra Wolf



Abb. 4:
Mainz, Deutschland: Hausfront.
Foto und Quelle: privat

Der *Green Man* in der britischen Erzählprosa des 20. Jahrhunderts



Abb. 5:

Hastings, England: "Jack-in-the-Green" Umzug 1992

Photo: Doug Cunningham

Quelle: <http://www.hastingsjack.co.uk/album/pages/1992-05-04%2010-15.html>
(16.09.2012)