

# diMaG

## Literatur und Ökologie



*Ausgabe 1*  
**2024**

Digitales Magazin der Germanistik



Entstanden ist **diMaG** durch die enge Kooperation von Universitäten aus Athen, Istanbul, Kara, Paderborn und Tunis im Bereich der interkulturellen Germanistik.

**diMaG** lädt zur Einführung literaturwissenschaftlicher Analyse mit interkulturellen Fragestellungen mit Blick auf die Gegenwartskultur ein.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License:



For more information:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Online-Plattform der Publikation:

**INDIGO**

<https://indigo.uni-paderborn.de/>

ISSN: 2943-3010

DOI: <http://dx.doi.org/10.17619/UNIPB/1-1959>

Titelbild: Adobe ID: 633258189- a rainbow tree abstract stylised multi color concept design- KI-generierter Farbverlauf

Layout: Anna Lewandowski

Satz: Swen Schulte Eickholt, Anna Lewandowski

Farbabweichungen beim Ausdruck vorbehalten- OnlinePrintMedium



## Literatur und Ökologie

Herausgegeben von

Prof. Dr. Anastasia Antonopoulou (Athen)  
Assoc. Prof. Dr. Onur Kemal Bazarkaya (Istanbul)  
Dr. Aqtime Gnouleleng Edjabou (Kara)  
Anna Lewandowski (Paderborn)  
Dr. Brahim Moussa (Tunis)  
Dr. Swen Schulte Eickholt (Paderborn)  
Dr. Cornelia Zierau (Paderborn)

Ausgabe 1  
2024



## Editorial

7

### Klimawandel und Gegenwartsliteratur

*Swen Schulte Eickholt*

9

### Proto-ökologisches Denken, Industrialisierung und Umweltverschmutzung in Wilhelm Raabes Roman *Pfisters Mühle*

*Maike Engelke und Dimitra Pastousea*

31

### *Homo Faber im Wilden Westen: Eine Vergleichsanalyse der Romane *Homo Faber* von Max Frisch und *Wilder Westen* von Michalis Modinos anhand des kulturökologischen Modells von Hubert Zapf*

*Eugenia Rapanaki*

43

### Erinnern, Vergessen, Verdrängen: Der Umgang mit (Natur-)Katastrophen in Gudrun Pausewangs *Die Wolke* (1987)

*Evgenia Papageorgiou*

55

### „Der Wald bescherte so viel, wenn man ihn achtete“ Cornelia Funkes Roman *Das Labyrinth des Fauns* aus tiefenökologischer Perspektive

*Yağmur Devrim İnce & Onur Kemal Bazarkaya*

67

### Toxische Diskurse: Frank Schätzing's Roman *Der Schwarm* aus ökokritischer Sicht

*Altan Tosuncuk*

81

### Veganismus als Revolte zur körperlichen Autonomie: Eine feministisch-vegetarische Interpretation des Romans *Die Vegetarierin* von Han Kang

*Anastasia Bramou Kasantjidou*

95

### Die Förderung ökologischen Bewusstseins bei Kindern und Jugendlichen durch Literaturdidaktik: Die Didaktisierung dreier literarischer Werke mit symbolischen und konkret ökologischen Bezügen

*Latania Politaki & Zoi Saroulidou*

111

### Literaturunterricht im Medienverbund am Beispiel des Romans *Die Wolke* von Gudrun Pausewang

*Hafnat Cakar und Gulistan Sönmez*

125

### Didaktische Umsetzung des Romans *Sturm* von Christoph Scheuring unter einer ökokritischen Perspektive

*Maximilian Mönnekes und Saskia Podein*

137

Call for Papers – diMaG 2, 2025 – Tourismus und Literatur



Artem Zhukov: wood

## „Der Wald bescherte so viel, wenn man ihn achtete“ Cornelia Funkes Roman *Das Labyrinth des Fauns* aus tiefenökologischer Perspektive

Yağmur Devrim İnce & Onur Kemal Bazarkaya

(Marmara Universität Istanbul)

### Abstract

Cornelia Funkes 2019 erschienener Fantasy-Roman *Das Labyrinth des Fauns*, der auf der Basis von Guillermo del Toros Film *Pan's Labyrinth* (2012) entstand, spielt in der Zeit der Franco-Diktatur und handelt von Ereignissen, die größtenteils in einem Wald stattfinden. Im Text, so könnte die These lauten, entsteht gleichsam eine Synthese zwischen Politik und Ökologie oder, anders ausgedrückt, Faschismus und Umweltzerstörung. Dabei wird die anthropozentrische Umweltauffassung auf kritische Weise zur Anschauung gebracht. Ziel des Beitrags ist es, das damit verbundene Reflexionspotential auf tiefenökologischer Ebene zur Entfaltung zu bringen. Da räumliche und dementsprechend auch charakterliche Gegensätze zwischen den Faschisten und Rebellen ein wesentliches Strukturelement des Textes bilden, werden raumsemantische Überlegungen Jurij M. Lotmans die Untersuchung methodisch ergänzen.

## Einleitung

Die Erderwärmung und der Klimawandel sind Probleme, die die Menschen in der jüngeren Vergangenheit besonders beschäftigen, ihre Ursprünge reichen jedoch bis in die Jungsteinzeit zurück (Metzner, 1994, S. 28). In der Altsteinzeit ist der *Homo sapiens* gewissermaßen nur ein Konsument und akzeptiert es, sich zum Überleben mit der eigengesetzlichen Natur verbinden zu müssen. Mit Beginn der Jungsteinzeit aber wird er zum Produzenten und entzieht sich irgendwann der Verbindlichkeit dieser Beziehung. Schnell wachsende Gemeinschaften bringen wachsende Bedürfnisse mit sich, und das Verhältnis zwischen Mensch und Natur entwickelt sich zu einer Interessenbeziehung. Peter Bowler fasst diese Transformation wie folgt zusammen: „Wo einst die Natur als organisches Ganzes mit verborgenen Strukturkräften betrachtet wurde, ist sie heute zu einem System geworden, das aus dem Teil eines Uhrwerks besteht, auf dem der Mensch nach Belieben herumspielen kann“ (Bowler, 2000, S. 91).<sup>1</sup> Die sozialen, wissenschaftlichen und technischen Veränderungen und Entwicklungen des 17. Jahrhunderts spiegeln sich auch in der Beziehung zwischen Mensch, Natur und Sprache wider. Der Mensch betrachtet die Natur, von der er doch ein Teil ist, nun fast ausschließlich als Rohstoffquelle. Nach Christopher Manes verschleiert unsere Sprache, die gleichsam ein Idiom des Humanismus, der Renaissance und der Aufklärung ist, die Prozesse der Natur mit ihren eigenen kulturellen Obsessionen und Motiven, die in der natürlichen Welt keine Entsprechung haben (Manes, 1992, S. 339). Mit Max Oelschlaeger könnte man auch sagen, dass wir die Welt in angelernten Schemata der Moderne denken (Oelschlaeger, 1992, S. 273). Sprache kann aber auch als Mittel betrachtet werden, um bestimmte Zuschreibungen, die der Mensch bezüglich der Natur vornimmt, infrage zu stellen. Zugleich eignet sie sich dafür, den Menschen an die Verbindlichkeit seines Verhältnisses zur Natur zu erinnern. Hier kommt die Literatur ins Spiel. Texte, in denen die Natur thematisiert wird, haben eine lange literarische Tradition. Verstärkt jedoch und unter ökokritischen Prämissen wurde die Beziehung zwischen Mensch und Natur erst ab den 1990er-Jahren behandelt. Rebecca Raglon und Marian Scholmeijer beschreiben den Umgang mit der Natur im Rahmen der Ökokritik folgendermaßen:

Unter der kompromisslosen Anleitung der natürlichen Welt ist die Literatur in der Lage, die Fehler der Vergangenheit wiedergutzumachen. Wir sind in der Lage, neue Geschichten und neue Bedeutungen zu schaffen. Die Neuzeit ist voll von Beispielen, die uns zeigen, dass viele unserer früheren Geschichten über die Natur in die Irre führten. Das Schweigen über das Aussterben liefert uns beispielsweise ein Korrektiv für die Annahme, dass die Natur für immer im Überfluss vorhanden und unveränderlich ist – jene große Geschichte der Natur, die wir uns jahrhundertlang erzählt haben, fast als wären wir in einer kollektiven Trance gewesen. (Raglon & Scholmeijer, 2001, S. 249)

Die Ökokritik zielt darauf ab, die Menschheit aus dem von Raglon beschriebenen Trancezustand herauszuführen. Cheryl Glotfelty, die als eine der Pioniere dieser Theorie gilt, definiert die Ökokritik als „das Studium der Beziehung zwischen Literatur und der physischen Welt“ (Glotfelty, 1996, S. xviii).<sup>2</sup> In

1 Alle in diesem Artikel vorkommenden Übersetzungen von Zitaten aus fremdsprachigen Quellen stammen von den Verfasser:innen.

2 Diese Definition wurde später von Scott Slovic dahingehend erweitert, dass „Ökokritik [...] sowohl auf das Studium literarischer Texte, die in einer umweltfreundlichen Sprache verfasst sind, [abzielt] als auch auf die Lektüre jedes literarischen Werks, um dessen ökologischen Inhalt zu enthüllen“ (Slovic, 1999, S. 1102).

diesem Sinne kann eine ökokritische Analyse oder „grüne Lektüre“ (Slovic, 1999, S. 1102) auch und gerade im Zusammenhang mit solchen literarischen Texten betrieben werden, die auf den ersten Blick keinen umweltbezogenen Inhalt zu haben scheinen.

In diesem Artikel soll Cornelia Funkes Roman *Das Labyrinth des Fauns* (2019) im Lichte der vom norwegischen Philosophen Arne Naess begründeten Tiefenökologie (*deep ecology*) analysiert werden. Mehr noch als um eine Theorie handelt es sich hier um eine – auch als *ecosophy* bezeichnete – Bewegung, der ein gegen den Anthropozentrismus gerichtetes Denken zugrunde liegt. Damit verbindet sich das Konzept der „Self-Realisation“, nach dem der Begriff des Selbst für den Menschen nicht auf das persönliche Ich beschränkt sein, sondern auch die Existenz aller anderen Wesen einschließen sollte. „Unsere Selbstverwirklichung“, so Naess,

wird behindert, wenn die Selbstverwirklichung anderer, mit denen wir uns identifizieren, behindert wird. Somit kann durch den Prozess der Erweiterung und Vertiefung unserer selbst alles erreicht werden, was durch Altruismus – die pflichtbewusste, moralische Rücksichtnahme auf andere – erreicht werden kann, und noch viel mehr. (Naess, 1986, S. 226)

Dementsprechend liegt die Lösung der Umweltkrise primär in der Schaffung bzw. Stärkung des Bewusstseins, dass der Mensch nicht Schöpfer, sondern Teil des ökologischen Ganzen ist. Das mag auf den ersten Blick vielleicht trivial anmuten, doch ist es eine unbestreitbare Tatsache, dass in der Umweltpolitik der großen politischen Parteien, der Regierungen und der Nichtregierungsorganisationen sowie in den Diskursen, die der Gesellschaft über die Medien vermittelt werden, eine überwiegend anthropozentrische Haltung vorherrscht – trotz unseres vermeintlich fortgeschrittenen Umweltbewusstseins. Dies ist denn auch der Grund, weshalb wir keine Lösung unserer Umweltprobleme herbeiführen können und uns stattdessen immer weiter davon zu entfernen scheinen.

In *Das Labyrinth des Fauns* wird die anthropozentrische Umweltauffassung auf kritische Weise zur Anschauung gebracht. Ziel des Beitrags ist es, das damit verbundene Reflexionspotential auf tiefenökologischer Ebene sichtbar zu machen. Da räumliche und (damit zusammenhängend) charakterliche Gegensätze ein wesentliches Strukturelement des Textes bilden, werden in der Untersuchung auch raumsemantische Überlegungen Jurij M. Lotmans eine Rolle spielen.

## Vermischung der Referenzen: *Fantasy* und *Realität*

Es ist ein bekannter Vorgang, dass Filme auf der Basis literarischer Texte entstehen. Literaturverfilmungen bilden denn auch einen intermedialen Forschungsbereich innerhalb der Literaturwissenschaft. Die deutsche Kinder- und Jugendbuchautorin Cornelia Funke und der mexikanische Schriftsteller und Filmemacher Guillermo del Toro haben den üblichen Arbeitsprozess vom Buch zum Film umgekehrt: Zuerst erschien del Toros Film *Pan's Labyrinth* (2012), dann wurde er von Funke in einen literarischen Text umgearbeitet, nämlich in den 2019 erschienenen Fantasy-Roman *Das Labyrinth des Fauns*.

Film und Roman erzählen die Geschichte eines Mädchens namens Ofelia, deren Vater ein Jahr zuvor verstarb. Die Handlung spielt im Jahre 1944 in Spanien. Ofelia zieht mit ihrer hochschwangeren Mutter zu ihrem neuen Stiefvater. Capitan Vidal ist ein General des faschistischen Franco-Regimes,



der Rebellengruppen jagt. Diese haben in den Wäldern Stellung bezogen. Dort befindet sich eine alte, verlassene Mühle; sie wird zum Dreh- und Angelpunkt von Vidals Militäroperationen, Folterungen und Morden. Hier müssen Ofelia und ihre Mutter künftig leben. Während die Mutter aufgrund der schwierigen Schwangerschaft immer schwächer wird, flüchtet Ofelia in eine fantastische Parallelwelt. Sie begegnet einem Faun, der ihr erklärt, dass sie Moanna sei, die Prinzessin der Unterwelt, und bestimmte Aufgaben erfüllen müsse, um in ihr Reich zurückkehren zu können.

Zunächst fällt es Ofelia schwer, ihm zu glauben, doch schließlich tut sie es, „[d]enn wenn sie nicht Moanna war, wer sonst war sie? Die Tochter eines Wolfs, der das Herz ihrer Mutter gestohlen hatte und aus dessen Augen die Mordlust sprach“ (Funke & del Toro, 2020, S. 56). In einer Zeit, deren Realität brutal und blutig ist, klammert sie sich an die vom Faun repräsentierte Welt der Fantasie, um dieser Realität zu entkommen. Wichtig scheinen hier die Worte zu sein, mit denen sich der Faun Ofelia vorstellt. Er sagt nämlich: „Ich bin der Berg, der Wald und die Erde“ (Funke & del Toro, 2020, S. 36) und setzt sich so mit der Natur gleich, zu der er im Text in der Tat ein enges Naheverhältnis aufweist. Unter diesem Aspekt lässt sich der Umstand, dass Ofelia ihm glaubt und seinen Anweisungen folgt, als Wunsch verstehen, die Werte der zerstörerischen Zivilisation hinter sich zu lassen und stattdessen an die Natur zu glauben.

Aus der Mythologie ist der Faun als ambige und verführerische Figur bekannt (Robert, 2008, S. 539). Dementsprechend manipuliert er in Funkes Roman die Protagonistin ihren eigenen Wünschen gemäß und fordert sie schließlich auf, ihm von ihrem neugeborenen Bruder einen Tropfen Blut zu beschaffen; nur so könne sich das Tor zur Unterwelt öffnen. Dies bildet quasi den Wendepunkt der Handlung, denn hier widersetzt sich Ofelia den Anweisungen des Fauns zum ersten Mal, ein Umstand, der als Akt der Emanzipation gedeutet werden könnte. Aufgrund seiner Naturverbundenheit mag der Faun auf den ersten Blick als eine Gegenfigur zu Capitan Vidal erscheinen, der (wie später zu sehen sein wird) die Natur verabscheut. Indes verbinden ihn mit diesem auch gewisse Eigenschaften. So ist er ähnlich wie Vidal bestrebt, Ofelia zu kontrollieren. Auch erweckt er den Eindruck, dem unterirdischen Königreich zu dienen, doch lassen seine rätselhaften Handlungen darauf schließen, dass er bisweilen eigennützige Absichten verfolgt. Gleiches gilt für Vidal, der sich als Diener des Franco-Regimes geriert, obwohl er doch nur an der Befriedigung des eigenen Egos interessiert ist.

Gattungsmäßig ist *Das Labyrinth des Fauns* zum einen in der Jugendliteratur und zum anderen im Bereich Fantastik oder *Fantasy* zu verorten. Die Kinder- und Jugendliteratur hat sich, wie so vieles in der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts, im Zuge der sozialen und kulturellen Umwälzungen der 68er-Bewegung stark verändert. So lässt sich insbesondere für den Beginn der 1970er-Jahre eine Verschiebung sowohl hinsichtlich der Thematik als auch der pädagogischen Perspektive deutschsprachiger Kinder- und Jugendbücher verzeichnen:

Der Beginn der 70er Jahre markierte für die geschichtserzählende Jugendliteratur eine grundlegende Zäsur – aus zweierlei Gründen: Zum einen begann eine Epoche der kritischen, problemorientierten und zugleich engagierten Jugendliteratur, die das überkommene Schonraumdenken zugunsten einer Offenheit gegenüber gesellschaftlichen Konfliktstoffen aufgab. Zunehmend erschienen Erzählungen, die sich mit den jeweils aktuellen politischen und sozialen Fragen und mit den vielfältigen Problemen jugendlicher Heranwachsender auseinandersetzten. (Glasenapp, 2008, S. 349–350)

Ziel dieser grundlegenden Veränderung in der Kinder- und Jugendliteratur war es also, das im Zitat angesprochene „Schonraumdenken“ zu überwinden und die jungen Leser:innen mithilfe der Behandlung von Themen wie Hungersnot, Armut, Krieg und Krankheit auf die gesellschaftliche Wirklichkeit samt ihren „Konfliktstoffen“ vorzubereiten. Man könnte auch sagen, dass sie aus der traditionellen Märchenwelt herausgeholt werden sollten; dass seither die Anzahl moderner Märchen geradezu explodierte, ist sicherlich kein Zufall. Vor diesem Hintergrund ist es bemerkenswert, dass sich in *Das Labyrinth des Fauns* die Referenzen miteinander vermischen: Märchenanleihen, die auch gemäß der Gattung *Fantasy* gedeutet werden könnten (hierzu Neuhaus, 2017, S. 14–23), gehen mit teilweise drastischen Realitätsbezügen einher. Einerseits besteht die Handlung aus der Begegnung Ofelias mit Feen und einem Faun, andererseits aus den Nachwirkungen des Spanischen Bürgerkriegs, also aus Angst, Gewalt und Unterdrückung. Die Textinstanz, durch die es zu dieser Referenzvermischung kommt, ist die Protagonistin, aus deren Sicht weite Teile des Romans erzählt werden. Ofelia flüchtet sich aus der schrecklichen Realität ihres (fiktionalen) Lebens in die (innerfiktionale) Welt der Märchen. Sie hat den Eindruck, dass in Märchenbüchern Themen behandelt werden, über die man gewöhnlich nicht spricht: „Nur Bücher sprachen über all die Dinge, nach denen man Erwachsene nicht fragen durfte – Leben, Tod. Gut und Böse. Und alles andere, was wirklich wichtig war“ (Funke & del Toro, 2020, S. 59–60).

Kommen wir nun zur Fantastik. In der Einleitung seiner großen Studie *Theorie der phantastischen Literatur* definiert Uwe Durst die Fantastik als ein Genre, „worin die traditionelle Kohärenz der erzählten Welt aufgehoben und durch die Konkurrenz zweier gleichberechtigter Realitäten ersetzt ist, die sich gegenseitig negieren“ (Durst, 2010, S. 13). Die Analyse fantastischer Texte setzt folglich eine Klärung des Verhältnisses voraus, das zwischen der Realität und dem Wunderbaren besteht. Betrachtet man die Geschichte Ofelias, so fällt auf, dass diese sich durch ihre Zuflucht in die Welt der Fantasie eine Weile vor der Grausamkeit der Realität schützen kann und dadurch interessanterweise – im Gegensatz etwa zu ihrer Mutter, die nicht an Wunder glaubt – einen Reifungsprozess durchläuft. Die ultimative Wahrheit in der dargestellten Zeit des Faschismus stellt indes der Tod dar, und angesichts des Todes ihrer Mutter im späteren Verlauf sieht sich Ofelia mit der bitteren Seite der Realität konfrontiert. „Es gab keinen Gott“, gesteht sie sich ein. „Es gab keine Magie. Es gab nur die Gevatterin Tod“ (Funke & del Toro, 2020, S. 246). Im Moment des eigenen Sterbens wiederum erinnert sie sich an die fiktive Welt, in der sie früher Zuflucht suchte: „Keins ihrer Märchen hatte je so geendet. Ihre Mutter hatte recht gehabt: Es gab keine Magie. Und sie hatte ihren Bruder nicht retten können. Alles war verloren. Ihr Atem wurde flacher. Sie fröstelte: Der Boden war so kalt...“ (Funke & del Toro, 2020, S. 303).

Über ihre Sicht sowohl auf die Realität als auch auf das Wunderbare gibt die Autorin des Romans in einem SPIEGEL-Interview näher Auskunft. Funke zeigt sich besorgt darüber, dass der Faschismus mehr oder weniger offen wieder sein hässliches Haupt erhebt. Überall auf der Welt sind, wie sie beklagt, postfaschistische Tendenzen zu beobachten – von der Popularität der AFD, über den Rechtsruck in Italien bis hin zum Trumpismus in den USA. Es sei jedoch „jetzt mal an der Zeit [...], dass die menschliche Spezies darüber hinwegkommt“ (Kubillus, 2019). Interessanterweise führt Funke an dieser Stelle statt einer politischen eine ökologische Begründung an, besser gesagt, geht aus ihrer Argumentation hervor, dass für sie Politik und Ökologie gegenwärtig miteinander verschränkt sind: „Weil wir – und zwar eben alle – mit einer Klimakatastrophe zu tun haben und gemeinsam arbeiten müssen. Im Moment geht für mich eine politische Katastrophe mit einer klimatischen Hand in Hand“ (Kubillus, 2019).

Soweit Funkes Sicht auf den Aspekt der (gegenwärtigen) Realität. Was ihr Verhältnis zum Wunderbaren betrifft, wird im Interview deutlich, dass sie eine strikte Abgrenzung zur Realität für unangemessen hält. Diese Haltung spiegelt sich auch in ihrem Bezug zum fantastischen Erzählen wider, das sie nach eigener Aussage braucht, um das Leben besser zu verstehen. Auf die Frage des SPIEGEL, was es für sie bedeute, fantastische Literatur zu schreiben, entspinnt sich folgender Dialog:

Funke: Ich will es mal so formulieren: Ist Ihnen in diesem Moment bewusst, dass wir gerade auf einem Planeten sitzen, der um einen Feuerball kreist?

DER SPIEGEL: Nein. Nicht wirklich.

Funke: Beobachtet uns die Fliege an der Wand ganz anders als wir sie?

DER SPIEGEL: Vermutlich.

Funke: Jeden Tag bin ich bestürzt über meine eigene Unwissenheit über diese Welt. Über das, was krecht und fleucht und was mich an Vielfalt des Lebens umgibt. Das heißt, jedes fantastische Erzählen wird gespeist von unserer Wirklichkeit. Alles ist viel umfassender, verzauberter und unwirklicher, als wir uns das vorstellen können. Von daher ist fantastisches Erzählen für mich eine Möglichkeit, dem Fantastischen unserer Existenz etwas näher zu kommen. (Kubillus, 2019)

Das Sonnensystem und die Beobachtungen einer Fliege – wie unschwer zu erkennen, ist es eine ausdrücklich *nicht* anthropozentrische Weltsicht, die Funke mit dem „Fantastischen unserer Existenz“ gleichsetzt. Daher überrascht es auch nicht, dass die Beschreibung des Waldes in *Das Labyrinth des Fauns* dem Anthropozentrismus ebenfalls entgegensteht.

## Der Wald als semantisches Feld

„Es war einmal ein Wald, im Norden Spaniens, so alt, dass er Geschichten erzählen konnte, die längst vergangen und von den Menschen vergessen waren“ (Funke & del Toro, 2020, S. 11), lautet der erste Satz des Romans. Der Wald besteht unabhängig von den Menschen und so sind auch die Geschichten, die er kennt, nicht an ihr Gedächtnis gebunden. Ein weiterer Punkt, der hier auffällt, ist, dass der Wald überhaupt „Geschichten erzählen konnte“. Er wird also personifiziert. So heißt es weiter im Text:

Die Bäume ankerten so tief in der moosbedeckten Erde, dass sie die Gebeine der Toten mit ihren Wurzeln umfassten, während sie die Äste nach den Sternen streckten.

*So vieles ist verloren*, murmelten die Blätter, als drei schwarze Autos die unbefestigte Straße entlangkamen, die durch den Farn und das Moos führte.

*Alles Verlorene kann wiedergefunden werden*, wisperten die Bäume. (Funke & del Toro, 2020, S. 11)

Wurzeln in der Vergänglichkeit („Gebeine der Toten“) und die Äste gen Sterne, also nach der Ewigkeit ausstreckend, scheinen die Bäume zu wissen, wovon sie sprechen, wenn sie meinen, dass nichts für immer verloren sei. Ihre über- oder außermenschliche Weisheit hebt sich von dem Leid der beiden weiblichen Personen ab, die in einem der drei schwarzen Autos sitzen, aus dem der von Soldaten des Franco-Regimes geführte Konvoi besteht. Ofelia hat den Vater bzw. ihre Mutter den Ehemann verloren, und seither ist für sie nichts mehr wie früher. Das dreizehnjährige Mädchen vermisst ihren Vater so sehr, „dass ihr Herz sich zuweilen wie eine leere Schatulle anfühlte, die nichts außer dem Widerhall

ihres Schmerzes enthielt“ (Funke & del Toro, 2020, S. 11). Es scheint lange her, dass sie gelächelt hat: „Ihre Lippen waren es nicht mehr gewohnt“ (Funke & del Toro, 2020, S. 15). Sie fragt sich, ob ihre Mutter genauso empfindet wie sie, „doch sie konnte die Antwort in ihrem blassen Gesicht nicht finden“ (Funke & del Toro, 2020, S. 11). Immerhin kommt es ihr so vor, als ob sich ihre Stimme verändert hätte und nun so klang „wie eine zersprungene Glocke“; sie konnte sich jedenfalls nicht erinnern, „dass sie je so geklungen hatte, als ihr Vater noch lebte“ (Funke & del Toro, 2020, S. 12). Vom Erzähler erfahren wir indes, dass der Verlust des Ehemannes die Mutter, Carmen Cardoso, sehr wohl getroffen hat, sie mit ihrem Leid jedoch auf ihre Weise umgeht. Sie hat wieder geheiratet, Capitan Vidal, nicht aus mangelnder Treue zum Verstorbenen, sondern weil sie „ihre Tochter so sehr liebte“ und davon ausging, dass „nur ein Mann [...] sie beide beschützen“ könne (Funke & del Toro, 2020, S. 15–16). Von den Bäumen, die nicht wie die Menschen in der Zeit gefangen sind, wird das Leid der beiden also gewissermaßen infrage gestellt, denn aus dem Blickwinkel der Ewigkeit sind sie überzeugt: „*Alles Verlorene kann wiedergefunden werden*“. Insofern lässt sich festhalten, dass der Wald eine alternative Wirklichkeit zu jener der Menschen repräsentiert.

Der Wald ist der menschlichen Zeitwahrnehmung enthoben; demgegenüber scheinen es die Soldaten recht eilig zu haben. „Oh, wir werden zu spät kommen!“, meint Carmen, von Schwangerschaftsübelkeit geplagt. „Das wird ihm nicht gefallen“ (Funke & del Toro, 2020, S. 13). Mit „ihm“ meint sie Capitan Vidal. Anscheinend ist der Fahrer auch entsprechend instruiert, sich zu beeilen, denn er macht keine Anstalten, eine Pause einzulegen. Erst als Ofelia ihn dazu auffordert, hält er mit einem missvergnügten Grunzen an (Funke & del Toro, 2020, S. 13).

Da sie gleichsam in einer alternativen Wirklichkeit unterwegs sind, fahren die drei Autos „schon seit Stunden, weiter und immer weiter fort von allem, was Ofelia vertraut war, tiefer und tiefer hinein in diesen nicht enden wollenden Wald“ (Funke & del Toro, 2020, S. 12). Dieser liegt offensichtlich jenseits eines Grenzbereichs zur Zivilisation und Gesellschaft, mitsamt ihren Werten und Unwerten. Jurij M. Lotman erblickt in der Grenze, die das Oben vom Unten, das Innen vom Außen und das Rechte vom Linken trennt, das wichtigste Strukturmerkmal von Räumen. Entscheidend ist dabei ihre Unüberschreitbarkeit:

Sie [die Grenze] teilt den Raum in zwei disjunkte Teilräume. Ihre wichtigste Eigenschaft ist ihre Unüberschreitbarkeit. Die Art, wie ein Text durch eine solche Grenze aufgeteilt wird, ist eines seiner wesentlichsten Charakteristika. Ob es sich dabei um eine Aufteilung in Freunde und Feinde, Lebende und Tote, Arme und Reiche oder andere handelt, ist an sich gleich. Wichtig ist etwas anderes: die Grenze, die den Raum teilt, muß unüberwindlich sein und die innere Struktur der beiden Teile verschieden (Lotman, 1972, S. 327).

Der wesentliche Unterschied, durch den in *Das Labyrinth des Fauns* der Wald vom Lebensbereich der Menschen – und das bedeutet auch: der Faschisten – abgegrenzt wird, ist seine – auch wertemäßige – Humanisierung, seine Versittlichung. Mittels der weiter oben angesprochenen Personifizierung werden die Bäume als sanfte, freundlich gesinnte Wesen dargestellt. Da Carmen übel ist, müssen die Autos anhalten. Als sie um Wasser bittet, reagiert der Wald mit Anteilnahme: „*Wasser, raunten die Bäume. Erde. Sonne*“ (Funke & del Toro, 2020, S. 13). Und während Ofelia ein paar Schritte die unbefestigte Straße entlanggeht, streichen ihr die Farnwedel „wie grüne Finger“ übers Kleid (Funke & del Toro, 2020, S. 13), ganz so, als wollten sie das trauernde Mädchen trösten. Obwohl der Wald – als alternative

Wirklichkeit – einen außermenschlichen Bezug zur Zeit hat, empfindet er doch Empathie mit den beiden Menschen und bildet in gewisser Weise einen Schutzraum für sie. (Auch im weiteren Handlungsverlauf wird er dementsprechend in Erscheinung treten und beim Sieg des (menschlich) ‚Guten‘ über das ‚Böse‘ eine entscheidende Rolle spielen.)

Der Wald hat buchstäblich ein menschliches Antlitz. Auf dem Weg findet Ofelia einen flachen, glatten Stein, auf den „jemand ein Auge hineingemeißelt hatte. / Ein menschliches Auge“ (Funke & del Toro, 2020, S. 14). Intuitiv blickt sie sich um und entdeckt in ein paar Metern Entfernung

drei verwitterte Säulen, beinahe unsichtbar inmitten des hohen Farns. Den grauen Stein, aus dem sie gehauen waren, überzogen fremdartige, konzentrische Muster, und von der mittleren Säule starrte ein uraltes, verwittertes Gesicht in den Wald hinein. [...] Unterhalb der Nase, die mit geraden Linien in den grauen Stein gemeißelt war, gab ein offener Mund verwitterte Zähne frei. (Funke & del Toro, 2020, S. 14)

Auch der Stein, den Ofelia in der Hand hält, ist grau. Sie tritt näher an die mittlere Säule heran und bemerkt, dass das darauf abgebildete Gesicht nur ein Auge hat: „Wie ein Puzzle, dem ein Teil fehlte – darauf wartend, dass jemand es löste“ (ebd.). Dieser Jemand wird natürlich Ofelia selbst sein. Noch ist es aber nicht an der Zeit, in das hier verborgene Labyrinth einzutreten. Zwischen den Zähnen des Säulengesichts kommt eine kleine Fee zum Vorschein und fängt an zu gestikulieren, und ehe Ofelia verstehen kann, was sie meint, wird sie von ihrer Mutter zurückgerufen und der Konvoi setzt seinen Weg fort. Die Fee und das von ihr gehütete Labyrinth deuten bereits auf das Ereignishafte des späteren Geschehens voraus, ein Punkt, der sich im Übrigen ebenfalls mit Lotman einordnen lässt. Dessen Ereignisbegriff baut nämlich auf dem Begriff der Grenze auf. „*Ein Ereignis im Text*“, so Lotman, „*ist die Versetzung einer Figur über die Grenze eines semantischen Feldes*“ (Lotman, 1972, S. 332). Und Ofelia wird bald eine solche Grenze überschreiten, indem sie sich in jenes Labyrinth begeben wird.

Während der Wald anthropomorphisiert und damit teilweise auch humanisiert wird, spiegelt sich die unmenschliche Ideologie der faschistischen Soldaten und ihres Anführers in ihrer Beschreibung wider. Nun könnte man einwenden, dass humanisierende Darstellungen auf die Wiedergabe von Werten abzielen, die vom Menschen gesetzt sind, und sich daher die Zusammenführung von ›Wald‹ und ›human‹ für eine nicht anthropozentrische Interpretation verbiete. Dem ließe sich entgegen, dass Funkes Text eine strukturelle Umkehrung von ›human‹ und ›inhuman‹ zugrunde liegt, durch die der Wald (wie gezeigt) ein menschliches Antlitz erhält und die faschistischen Soldaten im Vergleich dazu in jeder Hinsicht unmenschlich erscheinen. Diese Umkehrung mag aus ökokritischer Sicht vielleicht fragwürdig erscheinen, poetisch gesehen aber hat sie eine konkrete Funktion, nämlich die, den für das *Fantasy*-Genre so zentralen Kampf zwischen ›Gut‹ und ›Böse‹ zu untermauern.

Die inhumane Zeichnung der Soldaten verbindet sich mit Elementen des Gegenständlichen und Tierischen. Sie werden von der Erzählinstanz, die stark die Perspektive der Protagonistin einnimmt, metonymisch als „Uniformen“ bezeichnet. Auch ist die Rede davon, dass „der Wald [...] von grauen Uniformen [schwärmte]“ – wie Mücken, Krähen oder Heuschrecken. Ein angesprochener Soldat „grunzte“ statt eine artikulierte Antwort zu geben. Ofelia nennt ihren neuen Stiefvater „den Wolf“. Überhaupt sind für sie die Militärs „menschenfressende Wölfe“ (Funke & del Toro, 2020, S. 12–). Mit dem Bild des ›bösen Wolfs‹ ist offenkundig ein Verweis auf die Welt des Märchens gegeben, mit der

sich die Protagonistin bestens auskennt: „Märchen hatten sie alles über die Welt gelehrt“ (Funke & del Toro, 2020, S. 3). Insofern könnte man sagen, dass ihre Märchenlektüren Ofelia dabei halfen, Capitan Vidal und seine Soldaten als das zu durchschauen, was sie tatsächlich sind, nämlich böse. Zugleich ist jedoch festzuhalten, dass hier mit dem Bösen, eben weil es sich um ein aus Märchen *zitiertes* Böses handelt, auch der Verweis auf eine gewisse Künstlichkeit oder Unnatürlichkeit gegeben ist. So wird etwa Serrano, der diensthabende Offizier, beschrieben als jemand, „der immer zu laut sprach und seine Uniform wie ein Theaterkostüm trug“ (Funke & del Toro, 2020, S. 3). Mithin verkörpert er das Gegenteil des murmelnden, wispernden und raunenden Waldes. Das gilt aber letztlich für alle Soldaten. „Die Bäume“, so heißt es im Text, „mochten sie nicht. Ofelia spürte das“ (Funke & del Toro, 2020, S. 3).

## Capitan Vidal und die Rebellen

Während der Mensch die Natur zerstört, zerstört er in Wirklichkeit seine eigenen Lebensgrundlagen und reißt in diesem Zerstörungsprozess andere Leben mit sich. Wälder sind jedoch die gemeinsame Heimat von Millionen Tier- und Pflanzenarten. In *Das Labyrinth des Fauns* wird der Wald als Ökosystem beschrieben, dessen Reichtum im Zuge des Krieges verloren ging: „Vor langer Zeit, als die Wälder noch jung waren, waren sie die Heimat von Geschöpfen, die voll Zauber und Wunder waren. [...] Doch nun stirbt der Baum. Seine Äste verdorren, sein Stamm krümmt sich alt und müde“ (Funke & del Toro, 2020, S. 94). Die vom Menschen ausgebeutete Natur ist mittlerweile krank und doch hilft sie denen, die Teil des Ökosystems und nicht dessen Herrscher sein wollen, die die Natur brauchen und ihr mit Dankbarkeit begegnen.

Capitan Vidal, so heißt es an einer Stelle, „hasste den Wald, der die Mühle umgab“, und überhaupt „alles, was keine perfekte Ordnung einhielt“ (Funke & del Toro, 2020, S. 18). Damit scheint ein Hinweis darauf gegeben, dass wir es mit einem pathologischen Charakter zu tun haben. Nach Alfred Adler verspürt der Mensch aufgrund seiner Hilflosigkeit im Säuglingsalter ein Gefühl der Minderwertigkeit, das er in einem lebenslangen Prozess abzulegen versucht und daher nach einer wie auch immer gearteten Überlegenheit strebt. Dabei ist zu beobachten, dass ein gesund entwickeltes Individuum tendenziell Dinge tut, die der Gesellschaft zugute kommen, während es einem nicht gesund entwickelten Individuum ausschließlich darauf ankommt, die eigene Überlegenheit unter Beweis zu stellen (Feist & Feist, 2008, S. 71-72). An Vidals Verhalten deutet vieles darauf hin, dass er sich in der letztgenannten Weise entwickelt hat. Eine wichtige Rolle spielt in diesem Zusammenhang seine bereits angedeutete Auffassung von Ordnung, die besonders in seinem Verhältnis zu einer alten Taschenuhr zum Ausdruck kommt. Diese gehörte einst seinem Vater, der ihr Glas in der Hand zum Zerspringen brachte, als er seinen letzten Atemzug tat. Vidal glaubt, dass Gegenstände, sofern man sie pflegt und sorgsam aufbewahrt, die Vergänglichkeit bannen können. In diesem Sinne symbolisiert die Uhr für ihn die Wahrung der Ordnung und mithin die Unsterblichkeit, der er gedanklich das „Herz“ gegenüberstellt:

Die Zahnräder der Taschenuhr begannen, sich in ihrem perfekten Rhythmus zu drehen, und bestätigten so wieder einmal, dass gut gewartete Ordnung kein Ende haben konnte. Die Unsterblichkeit war sauber und präzise. Sie brauchte mit Sicherheit kein Herz. Ein Herz geriet so schnell aus dem Takt, und am Ende blieb es stehen, egal, wie sorgsam man damit umging. (Funke & del Toro, 2020, S. 40–41)

Wenn man so will, versucht Vidal, sich in etwas Mechanisches wie diese Uhr zu verwandeln, da die menschliche Konstitution ihm das Gefühl gibt, machtlos zu sein. Dies macht ihn zu einem egozentrischen Menschen, der keine Rücksicht auf seine Umwelt nimmt. Vergegenwärtigt man sich Peter Bowers eingangs erwähnten Gedanken, demzufolge die Natur zu einem System geworden sei, „das aus dem Teil eines Uhrwerks besteht, auf dem der Mensch nach Belieben herumspielen kann“ (Bowler, 2000, S. 91), erscheint Vidals Ordnungsauffassung in Hinsicht auf die hier kritisch perspektivierte Haltung geradezu beispielhaft. Auch Vidal trachtet danach, alle menschlichen und nicht-menschlichen Lebewesen um sich herum in sein Ordnungssystem einzupassen, sie gleichsam zu einem Teil seiner Uhr zu machen. Arne Naess geht davon aus, dass der höchste Punkt der Selbstfindung darin besteht, inmitten der Vielfalt des Lebens in einem Gefühl der Einheit mit allem zu leben, was im Umkehrschluss bedeutet, dass der niedrigste Punkt der Selbstfindung der Egoismus ist, der mit der Entfremdung des Menschen von allem endet (Yaylı & Çelik, 2011, S. 372). Dementsprechend könnte man sagen, dass Vidal, anstatt sich selbst zu finden, sich immer weiter von sich selbst entfernt.

Die Haltung Vidals erweckt oft den Eindruck, dass er sich im Krieg mit der Natur und nicht mit den Aufständischen befindet. Besonders deutlich wird dies an einer Stelle, in der von seinem Verhältnis zum Regen die Rede ist: „Vidal hasste den Regen beinahe so sehr, wie er den Wald hasste. Er fiel auf seinen Körper, sein Haar und seine Kleider und gab ihm das Gefühl, verletzlich zu sein“ (Funke & del Toro, 2020, S. 107). Den Regen und den Wald zu besiegen, scheint für ihn eine viel größere Zerstörung und einen viel größeren Triumph zu bedeuten als die Rebellen zu besiegen. Sein Wunsch, Herr über die Natur zu sein und diese ausschließlich für die eigenen Interessen zu nutzen, spiegelt sich nicht zuletzt in der Inneneinrichtung der von ihm bewohnten Mühle wider, denn die Möbel darin sind alle aus dem Holz der Bäume im Wald gearbeitet. Dies stimmt Ofelia bei ihrer Ankunft sehr nachdenklich. Für einen Moment stellt sie sich vor, „dass die Bäume, die die Mühle umgaben, die alten Mauern einreißen und Rache für ihre Geschwister nehmen würden, die gefällt worden waren, um Betten, Tische und Stühle aus ihnen zu bauen“ (Funke & del Toro, 2020, S. 133).

Vidal hat das Gefühl, dass der Wald die Aufständischen schützt und über sie wacht. So heißt es etwa an einer aus seiner Sicht erzählten Stelle, in der sie erfolgreich untertauchen konnten: „Sie waren immer noch hier. Er spürte es. Diese Rebellenschweine beobachteten sie! Er machte einen weiteren Schritt vor, doch alles, was er hörte, waren die Geräusche des Waldes“ (Funke & del Toro, 2020, S. 98). Im Grunde betrachtet Vidal die Aufständischen nicht als Menschen, sondern als Geschöpfe des Waldes. Sein *Otherring* hat außer politischen auch ökologische Gründe. Tatsächlich haben die Rebellen eine – für Vidal unvorstellbare – enge, um nicht zu sagen tiefenökologische Bindung zum Wald, der ihnen nicht nur Schutz vor den Faschisten bietet, sondern sie auch mit Wasser und Nahrung versorgt. Folglich lautet ihre Einstellung: „Der Wald bescherte so viel, wenn man ihn achtete“ (Funke & del Toro, 2020, S. 174).

Angesichts solcher Textstellen scheint die Frage berechtigt, ob Vidal recht hat, wenn er meint, der Wald unterstütze den Widerstand. Solche Fragen sind aber dazu angetan, die hier angestrebte

naturzentrierte Lesart unversehens in eine anthropozentrische Lesart kippen zu lassen – eben in die Sichtweise, die einem Capitan Vidal zueigen ist. Demgegenüber ließe sich festhalten, dass (ideologische) Kämpfe, die in der menschlichen Gesellschaft ausgetragen werden, die Natur nicht betreffen. Wichtig ist es, seinen Platz im Ökosystem zu kennen und sich damit zu identifizieren. Dass der Wald den Widerstandskämpfern scheinbar hilft, entspricht im Grunde der Position, die die Natur seit jeher innehatte. Der Mensch wird die freundliche Seite der Natur erkennen, wenn er darauf verzichtet, sie auszubeuten und stattdessen ihre Überlegenheit akzeptiert und das Notwendige annimmt, das sie ihm zum Überleben bereitstellt – eben so, wie es die Rebellen tun.

## Schlussbetrachtung

„We Don’t Have Time“: So lautet bekanntlich die erste Schlagzeile über Greta Thunberg (medium.com 2018). Treffender ließe sich der Ernst der gegenwärtigen Lage wohl kaum ausdrücken. Denn in der Tat wird es keine Welt mehr zum Leben geben, wenn die Natur weiterhin so in den Hintergrund gedrängt wird und ihre Zerstörung mit der sich rasant entwickelnden Technologie Schritt hält. Hier ist es von entscheidender Bedeutung, dass die Menschen mit allen ihnen zur Verfügung stehenden Mitteln auf dieses Problem reagieren, wobei nicht vergessen werden darf, dass Veränderungen beim Einzelnen beginnen. Jene unerbittliche Oberschülerin aus Stockholm, als die Greta Thunberg vielen für immer in Erinnerung bleiben wird, hat vor Jahren die Richtung vorgegeben, die seither leider nur einzelne Gruppen auf mehr oder weniger streitbare Weise beschreiten.

Die Sensibilisierung für das Thema Umweltschutz ist etwas, zu dem auch die Literaturwissenschaft unter dem Stichwort Ökokritik beitragen kann. Eine naturzentrierte Lektüre, wie sie in diesem Beitrag versucht wurde, kann alternative Perspektiven darauf eröffnen, wie das Verhältnis zwischen Mensch und Natur aussehen könnte oder sollte. Umgekehrt eignet sich eine solche Lesart dafür, den katastrophalen Fehlentwicklungen, die dieses Verhältnis prägen, gleichsam den Spiegel vorzuhalten. Letztlich geht es darum, jedem Einzelnen das Gefühl zu geben, für die Natur verantwortlich zu sein.

Nähert man sich Cornelia Funkes Roman *Das Labyrinth des Fauns* aus ökokritischer Sicht an, kann der Text genau dies leisten. Führt man die in der vorangegangenen Untersuchung erzielten Ergebnisse zusammen, so ergeben sich in Bezug auf das Verhältnis ›Wald‹ vs. ›Soldaten‹ folgende (beliebig fortführbare) Binäroptionen:

Wald	Soldaten
ewig	eilig
human	inhuman
lebendig	gegenständlich
natürlich	künstlich
leise	laut
amorph	geordnet
empathisch	rücksichtslos



Der Wald stellt nicht nur eine alternative Wirklichkeit für die Figuren im Text dar, sondern auch für uns empirische Leser:innen. Seine Antipoden sind nicht nur fiktive faschistische Militärs, sondern reale politische Akteur:innen wie Donald Trump, der während seiner Präsidentschaft den Klimawandel leugnete, und Jair Bolsonaro, unter dessen Regierung in Brasilien etwa 4000 Quadratkilometer Amazonas-Regenwald pro Jahr abgeholzt wurden, um mehr Fläche für die Bergbau-, Holz- und Agrarindustrie zu gewinnen. Doch was wären die Trumps und Bolsonaros ohne ihre Anhänger:innen? Aus der Art und Weise, wie in *Das Labyrinth des Fauns* der Wald geschildert wird, ergeht ein Appell an uns alle. „*Alles Verlorene kann wiedergefunden werden*“ – diese von den Bäumen gewisperten Worte lassen sich mit hin als Aufforderung lesen, so gut es geht für die Regeneration unserer Wälder zu sorgen. Mit ihrer humanisierenden Darstellung weist Funke darauf hin, dass Bäume eigenständige, lebendige Wesen sind und allein schon deshalb unsere Wertschätzung verdienen. Letztlich könnte man sagen, dass sich die oben aufgeführte linke Spalte mit Werten verbindet, die sich gegen eine nutzenorientierte und für einen entschleunigten, achtsameren und nachhaltigeren Umgang mit der ökologischen Realität aussprechen.

## Literaturverzeichnis

- Bowler, P. (2000). *The Earth Encompassed: A History of the Environmental Sciences*. W. W. Norton & Company.
- Yaylı, H., & Çelik, V. (2011). Çevre Sorunlarının Çözümü İçin Radikal Bir Öneri: Derin Ekoloji. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 26, 369-377.
- Durst, U. (2010). *Theorie der phantastischen Literatur*. LIT Verlag.
- Feist, J., & Feist, G. J. (2008). *Theories of Personality*. The McGraw-Hill Companies.
- Funke, C., & del Toro, G. (2019). *Das Labyrinth des Fauns*. S. Fischer.
- von Glasenapp, G. (2008). Historische und zeitgeschichtliche Literatur. In R. Wild (Hrsg.), *Geschichte der deutschen Kinder und Jugendliteratur* (S. 347-358). J.B. Metzler.
- Glotfelty, C. (1996). Definition of Ecocriticism. In C. Glotfelty & H. Fromm (Hrsg.), *The Ecocriticism Reader*. The University of Georgia Press.
- Kubillus, S. (2019). Cornelia Funke. „Auch ein Nazi sehnt sich vielleicht nach etwas, das in meinen Büchern zu finden ist“. In: *SPIEGEL Kultur*. (<https://www.spiegel.de/kultur/literatur/cornelia-funke-ueber-das-labyrinth-des-fauns-und-ueber-die-afd-a-1287280.html>).
- Lotman, J. (1972). *Die Struktur literarischer Texte*. Wilhelm Fink.
- Manes, C. (1992). Nature and Silence In C. Glotfelty & H. Fromm (Hrsg.), *The Ecocriticism Reader* (S. 15-29). The University of Georgia Press.
- Medium.com (2018). This 15-Year-Old Girl Breaks Swedish Law For Climate. *Medium on the Web*. (<https://medium.com/wedonthavetime/this-15-year-old-girl-breaks-swedish-law-for-theclimate-d1a48ab97e3a>).
- Metzner, R. (1994). Ekoloji Çağı. In G. Tamkoç (Hrsg.), *Derin Ekoloji* (S. 25-34). Ege Yayınları.

- Naess, A. (1986). The Deep Ecology Movement: Some Philosophical Aspects. *Open Air Philosophy on the Web*. ([https://openairphilosophy.org/wp-content/uploads/2019/02/OAP\\_Naess\\_Deep\\_Ecology\\_Movement.pdf](https://openairphilosophy.org/wp-content/uploads/2019/02/OAP_Naess_Deep_Ecology_Movement.pdf)).
- Neuhaus, S. (2017). *Märchen*. Tübingen: A. Francke.
- Oelschlaeger, M. (1992). Wilderness, Civilization and Language. In M. Oelschlaeger (Hrsg.), *Wilderness Condition: Essays on Environment and Civilization* (S. 271-308). Island Press.
- Raglon, R., & Scholmeijer, M. (2001). Language, Literature and Nature's Resistance to Narrative. In K. Armbruster & R. Wallace (Hrsg.), *Beyond Nature Writing: Expanding the Boundaries of Ecocriticism* (S. 248-263). University Press of Virginia.
- Robert, J. (2008). Pan. In: M. Moog-Grünwald (Hrsg.), *Mythenrezeption: Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart* (S. 539-544). J. B. Metzler.
- Slovic, S. (1999). Letter. *PMLA* 114 (5), 1102-1103.

## Abbildungsnachweis

- Artem Zhukov. (15.11.2023) wood. [Fotografie] (<https://www.pexels.com/tr-tr/fotograf/orman-agaclar-rota-yu-ruyus-yolu-14354486/>).