

## DIE UMWELTPROBLEMATIK IM WERK VON AMITAV GHOSH

In einer wesentlich veränderten Welt, in der die gestiegene Meereshöhe die Sundarbans verschluckt hat [...], und in der Leser und Museumsbesucher sich der Kunst und Literatur unserer Zeit zuwenden, werden sie dann nicht nach Spuren und Vorzeichen der gewandelten Welt ihres Erbes Ausschau halten? Und wenn es ihnen nicht gelingt, sie zu finden, was bliebe ihnen anderes übrig, als zu schließen, dass die meisten Kunst- und Literaturformen sich zu unserer Zeit auf verheimlichende Weise darboten, die die Menschen daran hinderte, die Realitäten ihrer Notlage zu erkennen? Es ist gut möglich, dass diese Epoche [...] dann als Zeit der Großen Verblendung bekannt wird.“ (*The Great Derangement Climate – Change and the Unthinkable*, p.15)<sup>1</sup>

### Einleitung – *The Great Derangement*

In seinem wegweisenden Essayband *The Great Derangement: Climate -Change and the Unthinkable* wendet sich der indische Erzähler Amitav Ghosh im Kapitel „Stories“ (pp.3-113) ausführlich der Frage zu, warum sich Romanciers angesichts der Dringlichkeit des Themas Klimawandel weltweit diesem Thema kaum, wenn überhaupt gewidmet hätten und resumiert:

Wenn Romanautoren sich entscheiden, über den Klimawechsel zu schreiben, tun sie dies fast stets außerhalb des Bereichs Belletristik. (p.10)

Als Beispiel verweist er auf die Arbeiten der indischen Autorin Arundhati Roy, die von ihrer leidenschaftlich-engagierten Beschäftigung mit dem Klimawandel zeugen. Ghosh selbst, der in den vorausgegangenen drei Jahrzehnten mehr als ein halbes Dutzend Romane verfasst hatte, nimmt sich hier nicht aus und meint auf die Frage, wie das Schweigen der Romanciers zu erklären ist:

Die Diskrepanz ist nicht das Ergebnis persönlicher Vorliebe [...], sondern erwächst aus der eigentümlichen Art des Widerstandes, den der Klimawechsel erhebt gegenüber dem, was man heute als ernsthafte Erzählliteratur betrachtet. (p.11)

Bevor ich aber nun auf diese These und die vom Autor hierfür als belangvollen historischen wie literarkritischen Gründe zurückkomme, einige Anmerkungen zu seiner literarischen Karriere. 1956 in Kalkutta geboren, erwarb er in Oxford seinen Doktorgrad in Sozialanthropologie, war als Journalist tätig und veröffentlichte 1986 seinen ersten Roman, *The Circle of Reason* (*Bengalisches Feuer oder Die Macht der Vernunft*, 1989), dem bis 2019 acht weitere Romane folgten, zuletzt *Gun Island* (2019) (*Die Inseln*, 2019). Daneben erschienen zehn Es-

---

<sup>1</sup> Alle Zitate beziehen sich auf die englischen Ausgaben der drei Bücher von Ghosh. Siehe *Quellenverweise*. Übersetzungen ins Deutsche durch den Verfasser.

saybände, der jüngste, *Smoke and Ashes: A Writer's Journey Through Opium's Hidden Histories*, 2023. Rückblickend lässt sich feststellen, dass der 2004 erschienene Roman *The Hungry Tide* (*Hunger der Gezeiten*, 2004) den Beginn von Ghoshs ernsthafter Beschäftigung mit ökologischen Fragen markiert – dem die *Ibis-Trilogy* (*Sea of Poppies*, 2008; *Das mohnrote Meer* 2009; *River of Smoke*, 2011; *Der rauchblaue Fluss*, 2012, und *Flood of Fire*, 2015; *Die Flut des Feuers*, 2016) und schließlich *Gun Island* folgten. Ghoshs literarische und essayistische Werke haben nicht nur in Indien und der englischsprachigen Welt Anerkennung gefunden, sondern auch im deutschsprachigen Raum. Mit der Verleihung des Jnanpith Preises, der höchsten literarischen Auszeichnung Indiens, im Jahr 2018 wurde zum ersten Mal ein indischer Schriftsteller gewürdigt, der in englischer Sprache schreibt.

Die Romane des Autors habe ich fast stets bald nach ihrer Publikation mit großem Interesse gelesen und *The Calcutta Chromosome* gar einen Abschnitt in einer kritischen Veröffentlichung über fantastisches Schreiben gewidmet. Wenig ahnte ich vor fast zwanzig Jahren, dass ich bei der Lektüre des Essayband *The Great Derangement – Climate Change and the Unthinkable* auf Ghoshs historisch-kritische Zuordnung von ‚fantasy writing‘ stoßen würde. Hierzu aber gleich mehr und zurück zum Eingangszitat, an das ich zum einen die Frage anschließe, mit welchen Argumenten der Autor den Leser in seinem Essayband konfrontiert, und zum anderen, ob, und falls sie zutreffen: auf welche Weise er denn Modi der Verheimlichung durch solche der Repräsentation in den beiden Romanen *The Hungry Tide* und *Gun Island* ersetzt hat. Es ist zu vermuten, dass diese Problematik dem Verfasser des 2004 veröffentlichten Romans weniger bewusst war als jenem von *Gun Island*.

#### Der moderne Roman als literarischer Modus der Verheimlichung – *The Great Derangement – Climate Change and the Unthinkable*

Im einleitenden Zitat definiert Ghosh die Epoche der Großen Verblendung als (gegenwärtige) Krise der Literatur und Kunst, ja als Kulturkrise, insofern nachfolgenden Generationen die Realität der Notlage, die durch den Klimawandel eingetreten ist, zum Beispiel in der modernen ernsthaften Erzählkunst, nicht nur nicht vermittelt, sondern verheimlicht wird. Auf für seinen Erzählstil charakteristische Weise verknüpft er hierbei seine Reflexionen immer wieder mit persönlichen Erfahrungen. So schließt sich dem zu Beginn zitierten Gedanken seine Erinnerung an einen 1978 im Norden Delhis erlebten Tornado an, dem ersten, der dort registriert wurde, und dessen Wirkung ihm erst viel später bewusst wurde:

Was in jenem Augenblick passierte, lässt sich seltsamerweise als eine Art visueller Kontakt bezeichnen, von Erblicken und Erblicktwerden. (p.19)

Visueller Kontakt: ein Moment von Kommunikation, auf das ich zurückkommen werde. Ghoshs Versuch nun, dieses Ereignis anhand aufbewahrter Zeitungsausschnitte in einem Roman in Worte zu fassen, sei ihm, wie er ausführt, wieder und wieder misslungen, obwohl Stürme, Überflutungen, ja ungewöhnliche Wetterverhältnisse durchaus ihren Platz in seinen Romanen gefunden hätten. Wäre er der erlebten Szene im Roman eines Autors begegnet, so resümiert er, hätte er ungläubig hierauf reagiert:

Ich wäre geneigt gewesen zu glauben, diese Szene sei ein allerletzter schlauer Ausweg gewesen. (p.21)

Warum? Weil sie unerhört sei, im modernen Roman allenfalls in den Hintergrund platziert würde, „während das Alltägliche in den Vordergrund rückt“. (p.23: Endnote 23, Moretti, 372)

Oder man begegne ihr in jenen Erzählungen, die zu den Subgenres des Magischen Realismus oder der Fantasiegeschichte zählen. Diesen Vorgang bezeichnet er als Ironie des ‚realistischen‘ Romans, denn er beschwöre eine Wirklichkeit, die das Reale verschleierte (p.31), und zurück führt er diesen Befund auf das 19. Jahrhundert mit seiner Behauptung, vorfindlich gleichermaßen in Geologie wie in der Belletristik, dass die Natur mäßig und ordentlich sei und keinerlei Raum biete für das Unheimliche, ja den Katastrophismus. (p.29) Allerdings, so wendet Ghosh ein, der Blick auf außergewöhnliche Wetterereignisse in der jüngsten Vergangenheit, etwa Hurricane Sandy 2012 in New York, hätten inzwischen zur Einsicht geführt, dass „in der Epoche globaler Erwärmung [...] nichts wirklich weit entfernt [ist]“. (p.24)

Und er folgert aus solchen Ereignissen:

Es scheint, als ob unsere Erde Literaturkritiker geworden sei und sich über [... Romanautoren] und deren Verspottung ‚grandioser Ereignisse‘, die so häufig in Abenteuerromanen und der Epik anzutreffen sind, lustig mache. (p.35)

Weitere Charakteristika des modernen realistischen Romans treten hinzu, an denen sich der Widerstand des Klimawechsel entzündet, oder die dessen Thematisierung im Wege stehen: Die Ausrichtung des fiktiven Geschehens auf das Individuum; die zeitliche wie örtliche Eingrenzung romanhaften Geschehens; und die Dominanz von Sprache als Mittel der Kommunikation. Mit Bezug auf Guy Debord ordnet Ghosh die zentrale Rolle, die dem Individuum im realistischen Roman zugewiesen wird, dem vorherrschenden Wirtschaftssystem zu, das nicht nur auf Isolation gegründet sei, sondern „auch ‚konzipiert war, Vereinzelung hervorzurufen.““ (p.106; Endnote 106, Debord 1994)

Eine Akzentuierung, der sich das Thema der globalen Erwärmung entgegenstellt, das nicht um das Schicksal des Einzelnen kreist, sondern um das von Gemeinschaften, ja letztlich das der Menschheit – was zugleich die im modernen Roman vorfindliche Eingrenzung von Ort und Zeit transzendiert – indem ja hier die nicht-menschliche Welt einbezogen wird. Ich kehre zurück zu Ghoshs Tornadoerlebnis, das er als „Erblicken und Erblicktwerden“ bezeichnete, einer ‚human/non-human‘ Begegnung, die ihm beim Besuch der Sundarbans erneut wiederfährt,

[wo] mir die dringliche Nähe nicht-menschlicher Gegenwärtigkeiten in Augenblicken der Wiedererkennung bewusst wurde, die mir meine Umgebung aufdrängte. (p.7)

Was den Schluss für ihn zulässt:

Ich glaube, es trifft zu, dass das Land hier nachweisbar lebendig ist; dass es nicht nur, oder gar zufällig, als Bühne für die Wiedergabe der menschlichen Geschichte existiert; dass es selbst Protagonist ist. (pp.7-8)

Dieser Welt, so Ghoshs Schlussfolgerung für heutiges ernsthaftes Erzählen, müsse wieder ein Platz, eine Stimme eingeräumt werden, ganz ebenso, wie dies ja einmal in der traditionellen Erzählliteratur der Fall war, in Mythen und Legenden, dem *Ramayana* oder *Mahabharata*.

Wie ist dieser Welt, den ‚non-human voices‘ in der imaginativen Literatur aber nun Sprache zu verleihen? Wie denkt und spricht die Natur – zu uns – in einem literarischen Werk, dessen Daseinsbedingung die menschliche Sprache ist? Gilt auch hier, dass ‚old narratives‘ möglicherweise eine Antwort bieten? Ghoshs abschließende Überlegung im 1. Kapitel seines Buches lautet:

... falls es so ist, dass die letzte, aber unnachgiebigste Art und Weise, mit der sich die Klimakrise der Belletristik entgegenstellt, in ihrem Widerstand gegen die Sprache selbst liegt, dann scheint doch hieraus zu folgen, dass neue, hybride Formen entstehen werden und der Leseakt sich erneut verändern wird, wie es schon oft in der Vergangenheit geschehen ist. (p.113)

Könnte beispielsweise die nicht-humane Welt bildlich mit den Menschen kommunizieren, ganz ebenso wie visuelle Medien dies vermögen? Könnten also bildliche Element wieder zum Text treten, wie zu Beginn der Schriftkultur? (p.112)

### Das Verhältnis von Mensch und Natur in den Sundarbans –

#### *The Hungry Tide*

Lässt sich nun Ghoshs 2004 veröffentlichter Roman *The Hungry Tide* vor dem Hintergrund der in *The Great Derangement* vorgetragenen Schwierigkeiten zur literarischen Gestaltung des Klimawandels verorten? Dieser Frage möchte ich in einer ökokritischen Interpretation, einer Untersuchung des Verhältnisses zwischen Literatur und physischer Umwelt nachgehen. (Barker, p.14) Dabei beschränke ich mich auf jenen Handlungsstrang, der die Geschehnisse um die Jahrtausendwende umfasst und klammere den zweiten aus: eine auf wiedergegebenen Notizen basierende Rückblende auf das Jahr 1979. Sie schildert die historische Vertreibung von Flüchtlingen von der Insel Morichjhāpi in den Sundarbans. Nach Auffassung der bengalischen Regionalregierung hatten sie sich unrechtmäßig in einem „protected forest reserve“ (p.119), einem geschützten Waldgebiet, angesiedelt, das dem Schutz und Überleben der lokalen Flora und Fauna diene. Auch hier handelt es sich um einen grundsätzlichen Aspekt der Ökokritik: dem humanen Anspruch auf Siedlungs- und Lebensraum vis-à-vis jenem auf Schutz und Bewahrung der Umwelt vor Zerstörung. Ich verweise hier auf eine Reihe einschlägiger kritischer Veröffentlichungen.

Ich kehre zu meiner Ausgangsfrage zurück und folge zunächst Murari Prasads Bemerkung, „dass der Roman sich bezüglich apokalyptischer Ausmaße des Klimawechsels zurückhält.“ Die Ereignisse in den Sundarbans während der elf Tage im November des Jahres 2000 (oder 2001; das Jahr bleibt unbenannt) stehen in der Tat in keinem unmittelbaren Zusammenhang mit dem Klimawandel, auch wenn die dort lebenden Menschen vor einem plötzlich auftretenden Zyklon Zuflucht suchen müssen. Ein Naturereignis, das im Mündungsgebiet von Ganges und Brahmaputra in Bengalen und Bangladesh nicht außergewöhnlich ist. (etwa 1737 (pp.203-205); 1867; 1880; oder der Zyklon Bhola 1970). Der weiteren Einschätzung Prasads kann ich allerdings nicht folgen, dass nämlich *The Hungry Tide* „den unmittelbar bevorstehenden ökologischen Zusammenbruch als Folge menschlicher Eingriffe in die natürliche Umwelt andeutet.“ (Prasad, p. 283) Vielmehr gestaltet Ghosh seine Charaktere, ein möglicherweise unwahrscheinliches Naturereignis und die temporal-lokale Eingrenzung des wieder-

gegebenen Geschehens, so meine These, vor dem Hintergrund der grundsätzlichen Frage des Verhältnisses von Mensch und Umwelt. Thematisiert wird nicht der Klimawandel, sondern unser Verhältnis zur Biosphäre. (Ioviono, 35) Zuvor aber ein Blick auf die Handlung.

Sie setzt mit der Ankunft der etwa dreißigjährigen amerikanisch-bengalischen Cetologin oder Delfinforscherin Piyali Roy (Piya genannt) und des in Delhi eine Übersetzungsfirma leitenden, aus Bengalen stammenden, 42 Jahre alten Kanai Dutt auf der kleinen Insel Lusibari ein, die im *bhatir desh*, (p.8) dem Gezeitenland, etwa 100 km östlich von Kalkutta gelegen ist. Piya verfolgt das Projekt, die Schwimmstrecken und Bewegungsmuster des Gangesdelfhins (*Platanista gangetica*) und des Irawaddydelfins (*Orcaella brevirostris*), die in den Sundarbans heimisch sind, zu studieren. Kanai soll von seiner Tante Nalini Bose lange verschollene Notizen seines Onkels Nirmal entgegennehmen, die dieser zwischen Mai und Juli 1979, kurz vor seinem Tod, niedergeschrieben hatte. Nirmal und seine Frau Nalini waren im Übrigen 1950 aus Kalkutta nach Lusibari umgezogen. Hier unterrichtete er bis 1978 an einer Schule, zuletzt als deren Direktor, während sie den Badabon Development Trust gegründet hatte, der der Bevölkerung medizinische, juristische und landwirtschaftliche Unterstützung bot (*badabon* = Wüste+Wald) und deren Leitung sie weiterhin ausübt.

Piya engagiert den gleichaltrigen Fischer Fokir, einen Analphabeten, und lässt sich von ihm in seinem einfachem Boot über die verschlungenen Wasserläufe der Sundarbans mit ihren Mangroven, Schlammböden, Flussmündungen und zahllosen kleinen Inseln zu jenen Wasserstellen rudern, wo sie die Delfine, wie Fokir weiß, während der Gezeiten beobachten kann. Dies trifft insbesondere zu für einen „pool“, eine Wassersenke, bei der Insel Garjontola. Nur wenige Tage sind Piyas Studien gegönnt, bevor ein Zyklon aufzieht, der beide zwingt, das Boot zu verlassen und Schutz auf dem Ast eines Mangrovenbaums zu suchen, an dessen Stamm sie sich festklammern. Zunächst überleben sie den wilden Sturm und eine meterhohe Flutwelle, doch dann wird Fokir, der Piya vor sich sitzend geschützt hatte, von einem herumwirbelnden Baumstamm im Rücken getroffen und tödlich verletzt.

Kanai hatte sich bald nach seiner Ankunft der Lektüre der Notizen seines Onkels gewidmet, deren Auszüge Bestandteil des Textes bilden. (pp.60-270) Er trifft Piya bei ihren kurzen Zwischenaufenthalten im Gästehaus der Stiftung auf Lusibari und begleitet sie auf einer ihrer Beobachtungsfahrten. Zurückgekehrt, überlebt er den Zyklon gemeinsam mit anderen schutzsuchenden Inselbewohnern im einst von Nirmal erbauten „cyclone shelter“, Sturmschutzgebäude, und macht sich mit dem Fischer Horen auf dessen Motorboot auf die Suche nach Fokir und Piya. Sie finden beide und kehren nach Lusibari zurück. Nach einem kurzen Aufenthalt in Kalkutta entscheidet sich Piya, ihre Forschungen fortzusetzen, denn sie hat, wie sie sagt, hier ihre Zuhause gefunden: „Für mich ist Zuhause dort, wo die Delfine sind: es gibt keinen Grund, warum dies nicht der Fall sein sollte“. (p.400) „Place“, Zuhause, spielt eine zentrale Rolle nicht nur für sie, sondern ebenso für Nilima und Nirmal auf Lusibari, für die Flüchtlinge auf Morichjhāpi, für Fokir, Horen und ihrer Familien in den Sundarbans – wie im Übrigen in fast allen Romanen des Autors – zweifellos auch ein Echo seines Lebens in der Diaspora, den USA.

Blicken wir auf die Figurengestaltung, so begegnet uns in *The Hungry Tide* nicht ein ins Geschehenszentrum gerücktes, geschweige denn isoliertes Individuum, sondern eine Gruppe von Charakteren, denen unterschiedlich akzentuierte Rollen zugewiesen werden. Piya und Kanai

genießen die größte Aufmerksamkeit, ohne dass jedoch ihr individuelles Profil das der übrigen Figuren in den Hintergrund rückt. Allenfalls zu Nirmal ließe sich sagen, dass sich seine Gefühls- und Gedankenwelt dem Leser durch die Notizen detailliert offenbart. Doch das Geschehen ist nicht auf ihn ausgerichtet. Die drei weiblichen Figuren Nalini, Kusum, Fokirs Mutter, und Moyna, dessen Frau, werden als starke, selbstbestimmte Frauen gezeichnet, fernab des Bildes von der indischen Ehefrau, die sich dem Mann unterordnet: handelnde und ihre Überzeugungen deutlich vertretende Figuren. Was auch für den Fischer Horen gilt, der Fokir nach dem gewaltsamen Tod Kusums in seine Familie aufgenommen hatte: ein praktisch und erfahren handelnder Mann, der seine Kenntnis der „oral history“ der Sundarbans weitergibt und Fokir in seine Welt einbezieht. Der jüngere Fischer nun wird dem Leser aus zwei Perspektiven vorgestellt: wiederholt aus der Sicht und durch Kommentare von Piya und Kanai, Horen und Moyna und durch seine rhythmischen Gesänge, seine Wiedergabe eines Teils der Legende von Bon Bibi (wörtlich: Wald Madam). (pp.307-308) Er ergänzt sie zudem um Kommentare: eine erzählerisches Mittel, dem Leser Zugang zu seiner Innenwelt zu gestatten. Piya hatte bei einem vorherigen Besuch der Insel Garjontola beobachtet, wie er mit seinem Sohn am Schrein von Bon Bibi Blumen geopfert und Fokir ebenfalls gesungen hatte (p.151); dort, nicht weit entfernt vom „pool“, der Wassersenke, die Fokir seit seiner Kindheit kannte, „einen Ort, an dem niemand, der im Herzen gut war, sich jemals fürchten muss“, wie seine Mutter meinte. (p.307) Die Delfine hier seien die Sendboten Bon Bibis, die ihr alles berichteten, was sie beobachtet hätten; und seit seiner Kindheit sei er immer wieder als ihr Freund hierher zurückgekehrt. (p.308)

Der Erzähler verknüpft Fokir aufs Engste mit der Natur: der Insel Garjontola, dem Wasser, den Delfinen – eine Verknüpfung, die jene der Legende um Bon Bibi und der Delfine wieder spiegelt. Ja, mehr noch: Fokirs lebendiger Gesang der Legende „Die Wundertaten Bon Bibis oder die Erzählung ihres Ruhms“, die ihn seine Mutter einst als Kind gelehrt hatte (pp.354-360), lässt Kanai, der sie für Piya übersetzt, folgern: „[Das Lied] lebt in ihm und vielleicht trägt es irgendwie immer noch dazu bei, ihn zu dem Menschen zu machen, der er ist.“ (p.354) Ein Verständnis, das Kanai mit Moyna teilt, die allerdings von ihrem Mann mehr Wissen (*gyan*) als Gesang (*gaan*) erwartet.

Fokir verkörpert, literarisch beispielhaft gestaltet, jenes enge Verhältnis des Menschen zur Umwelt, das von Umweltschützern der Tiefenökologie – jenen, „die Menschen auf mehr oder weniger die gleiche Stufe mit anderen Spezies stellen“ (Prasad, 280) – als biosphärischer Egalitarismus bezeichnet wird. Was im Umkehrschluss auch für Fokirs Verständnis eines bengalischen Tigers gilt, den die Dorfbewohner eingefangen hatten und trotz Piyas Bemühen mit großer Brutalität töteten. Fokir bittet sie, nicht aufgebracht zu sein, denn „[w]enn ein Tiger in eine menschliche Ansiedlung kommt, tut er es, um zu sterben.“ (p.295)

Warum aber, so möchte ich abschließend fragen, verliert gerade er sein Leben? Literarische Vermittlung der ‚uncanniness‘, des Unheimlichen in der Natur? Es wäre ihr einziger, literarisch gestalteter Beleg in Ghoshs Roman. Oder ist der Schlussfolgerung von Mossners zuzustimmen, dass

[k]ein Wissen [...] wirklich ökologische oder persönliche Katastrophen verhindern [kann], und das schließt Fokirs lokale Sachkenntnis mit ein, die ihn letztlich nicht schützen kann. (von Mossner, p.129)

An der Bedeutung, die der Legende von Bon Bibi zuteilwird, lässt sich nun die Frage anschließen, ob der Roman hier seine zeitliche und örtliche Begrenztheit transzendiert. Was leistet die teils erzählte, teils gesungene Wiedergabe von ‚oral history‘? Vermittelt durch Nirmals Notizen beziehungsweise Horens Worte, erweitert ein Narrativ die Handlung des Romans, repräsentiert also nicht einen Teil von ihr. Mit anderen Worten: es transzendiert das reale Geschehen über seine lokal-temporale Grenze hinaus und rückt allein Fokirs Nähe zu einer mythisch, einer mehr als natürlich empfundenen Umwelt in den Vordergrund.

Eine ähnliche Funktion lässt sich der den Roman einleitenden Wiedergabe des Mythos der Göttin Ganga und der *sthalapurana* der Sundarbans (pp.6-8) zuordnen, die Kanai einigen handgeschriebenen Zetteln entnimmt. Hier schließe ich mich zwar Sakoon N. Singh an, für den der Einbezug oraler Geschichte

dem Roman ganz klar einen Platz als einen besonderen geographischen und kulturellen Ort mit seinem eigenen Wissensuniversum zuweist. (Singh, Muse India, p.3)

Doch ich schränke ein, dass dies allenfalls für Fokir zutrifft. Vor allem Kanai, aber auch Nilima distanzieren sich. Piya dagegen nähert sich Fokirs Verständnis der Sundarbans als Bon Bibis Welt an in einem Prozess, der sich nach ihrer Rückkehr in die Sundarbans fortsetzen wird.

Schließlich: Wie steht es um die Kommunikation zwischen den Romanfiguren und der Umwelt jenseits der vom Erzähler sprachlich komponierten Projektionen auf die Zeichen der Umwelt? Ich erinnere an Ghoshs Überlegung, dem Bildlichen wieder einen Platz im Text einzuräumen. John Thieme stimmt zu,

[dass] neue generische Formen benötigt werden, um neue Erkenntnisweisen zu ergänzen, wenn denn eine ‚undenkbare‘ menschliche Katastrophe vermieden werden soll. (Thieme, p. XVII)

Bildliche Wiedergabe natürlicher Erscheinungen und Vorgänge mögen den Menschen zwar Wissen und Botschaften vermitteln, aber dies geschieht allein durch sein Sprechen, „speech“, und das, so reflektiert Piya,

war nur eine Trickkiste, die einen glauben ließ, man könne durch die Augen eines anderen Geschöpfes sehen. (p.159)

So belässt es der Erzähler, Piyas Faszination von der Vorstellung wiederzugeben, wie es denn sein könnte, wenn Menschen die Kommunikationsweise von Delfinen mit ihnen teilen könnten:

Sie stellte sich vor, dass sich die Tiere schläfrig im Kreis bewegten, den Echolauten lauschend, die durch das Wasser schwirrten, dreidimensionale Bilder malend – Bilder, die nur sie entziffern konnten. Die Vorstellung, die eigene Umgebung auf diese Weise zu erleben, verlor für sie nie an Faszination: der Gedanke, dass ‚sehen‘ auch ‚sprechen‘ mit den eigenen Artgenossen bedeutete, wo einfach da zu sein bedeutete, zu kommunizieren. (p.159)

Allein Fokir scheint diese Grenze überschreiten zu können: „Es ist, als ob er direkt ins Herz des Flusses hineinblicken kann.“ (p.267) Was ihm allerdings kommuniziert worden mag,

bleibt ungesagt, und so bleibt die Frage der möglichen Kommunikationsweise zwischen Menschen und Umwelt unbeantwortet.

### Die Inseln – Gun Island

Ich wende mich nun *Gun Island* zu und betrachte diesen Roman wie Murari Prasad als

Fortsetzung von *The Hungry Tide*, in dem viele Charaktere wie Kanai, Nilima, Piya, Moyna, Horen und Tutel (verwandelt in Tipu) des früheren Romans wieder auftauchen. (Prasad, p. 283)

Das trifft zweifellos zu. Doch die einen Zeitraum von etwa zwei Jahren vom Ich-Erzähler Dinanath Dutt (genannt Deen) wiedergegebene story ist erzähltechnisch wie gedanklich wesentlich komplexer als jene von *The Hungry Tide*. Zurückzuführen ist dies im Wesentlichen auf die Erzählperspektive, die es Deen gestattet, aus seiner Sicht eine Fülle von Erinnerungen, Gedanken und Empfindungen, ja Momente unwirklichen Erlebens einzuflechten und vor allem Gespräche mit anderen Charakteren wiederzugeben; und welcher Bedeutung er dieser Erzählform zumisst, geht aus einem Interview hervor, in dem Ghosh „die absolute Unerlässlichkeit von Unterhaltungen für jede Art von Erzählung“ unterstreicht (Chambers, p.28); einschließlich, so möchte ich ergänzen, von Legenden wie hier um den „Gun Merchant“. Vor dem Hintergrund von Ghoshs Einschätzung des modernen realistischen Romanprotagonisten als isoliertem Individuum kommt diesem Aspekt besondere Aufmerksamkeit zu.

Im Eingangskapitel „Calcutta“ begegnet uns Kanai aus *The Hungry Tide*, den Deen, ein in Brooklyn lebender Buchantiquar, während seines jährlichen Besuchs in der Heimatstadt Kalkutta trifft: einen entfernten Verwandten. Kanai erinnert sich, dass Deen ein Experte bengalischer Volkskunde sei, und fragt ihn, ob er die Legende vom „Bonduki Sagar“ („Gun Merchant“) kenne; zugleich erwähnt er einen Schrein auf einer Insel in den Sundarbans, den seine Tante Nilima einst aufgesucht habe. Sie möchte, dass Deen sie besuche, um sich über die Legende und den Schrein mit ihm auszutauschen.

Dem hier einsetzenden ersten Handlungsstrang (pp.3-20; fortgeführt pp.51-111) schließt sich im ausführlichsten Romankapitel, „Cinta“ (pp.21-49), der zweite Handlungsstrang an, der im Kapitel „Brooklyn“ (p.113) wieder aufgegriffen und bis zum Ende des Romans (p. 312) verfolgt wird. *Gun Island* greift also lokal wie temporal weiter aus als *The Hungry Tide*: umfasst knapp zwei Jahre statt weniger Tage und verlagert das Geschehen in Indien über Brooklyn und Los Angeles nach Venedig und schließlich auf ein Schiff im angrenzenden Mittelmeer.

Verknüpfung erfahren diese beiden Erzählstränge, betitelt, „Gun Island“ ( pp.2-162) und „Venice“ (pp.163-312), durch die Legende vom „Bonduki Sagar“. Nilima (pp.13-19) und Horen (ebenfalls bekannt aus *The Hungry Tide*) (pp.59-61) erzählen Deen zwei voneinander abweichende Versionen, die sie beide in engem Zusammenhang mit der größten Katastrophe des 20. Jahrhunderts, dem Zyklon Bholá im November 1970, von einem Bootsmann erfahren hatten. Der „Gun Merchant“, der vor langer Zeit (später stellt sich heraus, im 17. Jahrhundert) in den Sundarbans lebte, floh, so erfährt Nilima, aus seinem Heimatland nicht allein wegen einer Naturkatastrophe, sondern weil er auch von der Schlangengöttin Manasa Devi verfolgt wurde, die ihm nicht vergab, dass er sich weigerte, ihr Anhänger zu werden. Auch auf Gun Island, „Bonduk dwip“, (p.17) seinem letzten Fluchtort, ist er nicht sicher vor ihr. Schließlich



gibt er ihrem Drängen nach und verspricht, einen Tempel, *dhaam*, zu ihren Ehren zu bauen. Sie verhilft ihm zu seiner Rückkehr, und er erfüllt sein Versprechen.

Auch in Horens Version flieht der „Gun Merchant“ nach einer Naturkatastrophe, in der er seine Familie und seine Habe verliert, doch wie bis zu diesem Zeitpunkt weigert er sich weiterhin, die Göttin zu verehren. Nach wechselvollen Erlebnissen gelangt er nach Gun Island. Ob es zu seiner Rückkehr und wie es zur Errichtung des Schreins für Manasa Devi kam, bleibt in dieser Version offen.

Schließlich spielt die Legende in Begegnungen zwischen dem Erzähler und der ihm in langjähriger Freundschaft verbundenen italienischen Professorin Giacinta Schiavon (genannt Cinta) eine Rolle, (pp.33-35, pp.140-141, pp.240-243). Doch in ihren Gesprächen geht es nicht so sehr um Naturkatastrophen, Flucht aus der Heimat oder Migration als um die Frage nach der Bedeutung von ‚story telling‘ und dem Wahrheitsanspruch von Legenden. Deens Beurteilung der Legende als ‚schließlich ist es nur eine Geschichte...‘“ (p.140) entgegnet Cinta, dass

allein durch Geschichten können unsichtbare oder sprachlose oder stumme Lebewesen zu uns sprechen; sie sind es, die es der Vergangenheit ermöglichen, uns zu erreichen. (p.141)

Weiterhin behauptet sie auch: „was uns menschlich macht, was uns von den Tieren unterscheidet, ist das Vermögen, Geschichten zu erzählen.“ (p.141) Ich komme hierauf zurück.

Vergleicht man nun Nilimas Version der Legende um den „Gun Merchant“ mit jener um Bon Bibi in *The Hungry Tide*, dort eine Identität stiftende *sthalapurana*, so ließe sie sich als Re/migrationslegende bezeichnen, deren Auflösung einen Akt der Versöhnung des Händlers mit der Natur, vermittelt durch die Schlangengöttin Manasa Devi, darstellt. Dagegen nimmt Horens Version die unsere Gegenwart kennzeichnende Migration nach Europa vorweg, die eine zentrale Rolle im zweiten Romanteil spielt als Folge des durch Menschen hervorgerufenen Klimawandels mit seinen Umweltschäden, Naturkatastrophen und der Verarmung der ländlichen Bevölkerung in den Sundarbans.

Während seines Aufenthaltes in Lusibari erfährt der Erzähler von Piya, dass sie Fokirs Sohn **Tipu** gefördert habe, er aber einen von ihr finanzierten USA Aufenthalt abgebrochen hatte, offenbar um ein unabhängiges Leben in seiner Heimat zu führen – was sich gegenüber Deen, den er mit „Pops“ anredet, als lässiges Gebaren darstellt, untermalt von seinem mit Jugendjargon gefärbten Amerikanisch und generell seinem ‚street-wise kid behaviour‘. Hinzu tritt, dass er über den Drogenschmuggel zwischen Indien und Bangla Desh und die dortige Schleuserbanden informiert zu sein scheint, wenn er nicht gar selbst in deren Umtriebe eingebunden ist. Tipu: Vertreter einer Generation junger Inder im 21. Jahrhundert, die sich nicht länger in die Kultur ihrer Eltern einbinden lassen und mühelos in den sozialen Netzwerken bewegen.

Beim Besuch des Manasa Devi Tempels gemeinsam mit Horen und Tipu begegnet Deen Rafi, dem Enkel des inzwischen verstorbenen Bootsmannes, der ihm einige Details des Bauwerks erläutert. Als Deen von einer sich plötzlich hinter ihm aufrichtenden Kobra im Innenraum des Gebäudes bedroht wird, versucht Tipu ihn zu schützen, wird selbst gebissen, von Rafi zunächst betreut und im Krankenhaus von Lusibari vor dem Tod gerettet. Doch immer wieder suchen ihn Anfälle heim. Nach all diesen Ereignissen ist Deen froh, nach Brooklyn zurückzukehren.

Wenige Monaten später fliegt er auf Einladung Cintas nach Los Angeles, wo sie am dortigen Museum einen Vortrag hält. Seine Bekanntschaft mit der etwas älteren, aus Venedig stammenden Professora für venezianische Geschichte, datiert zurück auf ein Treffen etwa fünf- undzwanzig Jahre zuvor in einer amerikanischen Universitätsstadt. Was sie hier verband, war Deens Erzählung der Legende vom „Gun Merchant“ und Cintas Kenntnisse vom Gewürzhandel venezianischer Kaufleute mit Indien. Vor seiner Rückkehr nach Brooklyn schlägt sie vor, er möge Gisa, der Tochter ihrer Kusine/ihrer Cousins, bei deren geplanter Dokumentation über bengalische und Bangla Desh Migranten in Venedig als Übersetzer unterstützen. Nach einigem Zögern akzeptiert er deren Einladung, fliegt nach Venedig und kann in Cintas Apartment wohnen. – Soweit das Geschehen im ersten Teil des Romans.

Der zweiten Teil umfasst nur wenige Tage. Nachdem auch Cinta eingetroffen ist, begleitet sie ihn bei einigen seiner Streifzüge durch die Stadt: so dem ursprünglich *getto* genannten Viertel, in dem seit 1541 Juden leben durften, ‚einer Insel in einer Insel‘, *Dwiper bhutory dwip* (p.150). Der byzantinische Name für Venedig, „Banadiq“, so erläutert Cinta, bezog sich auf das Ghetto, wandelte sich zum arabischen „al-Bunduqeyya“, was auch Gewehre und Kugeln bedeutet, die dort offenbar hergestellt wurden. (pp.150-151) und in Indien als *bundook* bekannt wurden. Hier nun erschließt sich Deen „Bonduki Sagar“ nicht länger als „Gun Merchant“, sondern als „The Merchant who went to Venice“ (p.151), der sich in der Tat im 17. Jahrhundert in Venedig aufhielt, ganz ebenso wie es die Legende (natürlich ohne Zeitangabe) erzählt.

Neben diesem legendären Migranten begegnet Deen Rafi wieder, der offenbar aus den Sundarbans geflohen ist und sich hier mit weiteren Flüchtlingen aus Indien und Bangla Desh alle möglichen Jobs teilt. Zurückhaltend schildert ihm der junge Mann die gemeinsame, von Schleusergruppen organisierte Flucht mit Tipu, den er leider in der Türkei aus den Augen verlor, der sich aber, wie er erfahren hat, auf einem „Blue Boat“ mit anderen illegalen Migranten auf dem Weg nach Italien befindet. Mit Hilfe von Landsleuten und einer Gruppe von Italienern, die das Rettungsschiff *Lucania* angemietet haben, hofft er, mit seinem Freund wiedervereinigt zu werden.

Deen, Cinta und die inzwischen in Venedig eingetroffene Piya schließen sich Rafi, den Helfern und auch Gisa mit ihrer Crew an und steuern auf das Fluchtboot zu. Gegen den Regierungsbefehl und trotz einer mit Gegnern der Flüchtlinge besetzten Flottille birgt ein italienischer Admiral die Migranten vom „Blue Boat“, das anschließend versenkt wird. Den Abschluss des Romans, der in keinem direkten Zusammenhang mit dem Thema der Migration steht, lesen Sie bitte nach.

Migration und Klimawandel, das wissen wir, stehen in engem Zusammenhang, und über das Schicksal der über das Mittelmeer nach Europa flüchtenden Menschen berichten die Medien täglich. Ghosh greift hier auf jene jungen Leute aus Bengalen und Bangla Desh zurück, die glauben, in ihrer Heimat keine Zukunft zu haben. Und auch wenn es um das Schicksal des einen oder anderen geht – Rafi, Tipu –, so betrifft es weniger ein Individuum als eine Gruppe, zu der ihre Landsleute Bilal, Palash oder Lubia Khala zählen. Der Erzähler vergleicht ihr Geschick mit jenem der Sklaven und Vertragsarbeiter der kolonialen Epoche, die ebenfalls ihre Heimat verließen, ja verlassen mussten, um auf Plantagen zu arbeiten (p.304). Doch er

übersieht nicht den entscheidenden Unterschied zu den Migranten des 20. und 21. Jahrhunderts:

Das System der Vertragsknechtschaft, wie Leibeigenschaft zuvor, war stets von den europäischen Imperialmächten organisiert und kontrolliert worden. [...] Rafi, Tipu und ihre Mitmigranten hatten ihre eigene Reise organisiert [...] Es waren Begierde und Hunger der Metropole, die Menschen dazu brachten, von Kontinent zu Kontinent zu ziehen, um eine stetig anwachsende Flut von verkaufbaren Waren am laufenden Band zu produzieren [...] junge Männer wie Rafi, Tipu und Bilal wollten diese Dinge haben – Smartphones, Computer, Autos. (pp.303-304)

Und dass sich in der Tat die Lebensbedingungen verändert haben, stellt eins der zentralen Themen in Deens Begegnung mit Moya (pp.52-53) und seinen Gesprächen mit Piya dar (pp.99-107, pp.191-196). Während seines Besuchs in Lusibari berichtet Tipus Mutter, der Zyklon Aila habe 2009 die Lebensgrundlage vieler Menschen zerstört, sie aus ihrer Heimat in den Sundarbans vertrieben, Frauen seien in

entfernte Bordelle verschleppt und arbeitsfähige Männer in weit fort gelegene Städte transportiert worden oder gar ins Ausland [...] Einige] wären über die Grenze nach Bangladesh geschlüpft, um sich Arbeitsgangs am Golf anzuschließen [...] oder hätten Schleuser bezahlt, sie auf Booten nach Malaysia oder Indonesien zu schmuggeln. (p.53)

Piya erweitert Moyas Ausführungen mit ihrem Bericht über die Veränderungen der Bewegungsmuster der Delfine, bedingt durch den steigende Meeresspiegel, der den Salzgehalt der Flüsse erhöht hat, so dass die Delfine sich weiter und weiter flussaufwärts bewegten und hier in Netzen gefangen oder von Booten tödlich verletzt würden. (pp.101-102). Auf der sich anschließenden gemeinsamen Bootsfahrt entdecken sie die Kadaver eines Piya seit Jahren bekannten Delfins und seiner Gruppe, die gestrandet waren (pp.106-107), ohne eine Erklärung hierfür zu finden. (Was ein wenig überrascht, denn Piya führt doch wohl den Anstieg des Meereswassers auf die Erderwärmung zurück, sollte man meinen). In einem späteren Telefongespräch berichtet sie, dass sie von einem Fisch- und Krabbensterben erfahren habe und vermutet, dass hieran eine Raffinerie am Oberlauf des Flusssystemes schuld sei. (pp.118-119). Was sie Jahre später Deen in Venedig, wiederum telefonisch, bestätigt, nachdem sie die Strandung vieler Delfine nun selbst miterlebt hatte, deren Ursache in der Verunreinigung des Wassers durch eine Raffinerie lag, die man nun verklagen werde. (pp.191-196) Stets tritt der Erzähler hier als Vermittler von Ereignissen auf, die nicht am unmittelbaren Romangeschehen partizipieren und löst so die Orts- und Zeitgeschlossenheit des realistischen Geschehensablaufes auf, ganz ebenso wie dies durch die erzählerische Wiedergabe der Legende geschieht.

Weitere, zunächst unerklärliche Ereignisse lassen sich als Auswirkungen des Klimawandels erkennen. So der Tod eines schwimmenden Hundes durch einen Schlangenbiss, dessen Zeuge Deen am Strand von Venice Beach wird (p.144): Folge der Meereseerwärmung, die Seeschlangen veranlasst hat, sich entlang der Küste Süd- und Nordamerikas nach Norden zu bewegen; die unerwartete Präsenz einer fünf Zentimeter großen Giftspinne auf dem Laptop in Deens Zimmer (p.215); oder Cintas Unfall, ausgelöst durch ein von Schiffswürmern ausgehöhltes Holzgeländer auf einem Steg in Venedig, das plötzlich zusammenbricht (p.251). Handelt es sich hier nicht um jene von Ghosh als „improbable“ bezeichneten Ereignisse, die in

unsere Gegenwart eindringen? Und zählen hierzu nicht auch das vom Rettungsschiff beobachtete unerklärliche Schwimmverhalten von Delfinen und Walen (pp.283-284, p.288, p.293, p.299) oder die plötzlich auftauchenden Vogelschwärme: „die Geschöpfe des Himmels und des Meeres, die sich erheben/empören“ (p.306), wie Rafi meint, und die Cinta „[u]no stormo“ nennt: „einen Sturm von Lebewesen, *bhutas*“ (p.307)? *Bhutas*, ein Begriff, den Deen Tipu in einem Telefonat erklärt als „eine bestehende und bestandene Anwesenheit“ (p.114), was zugleich bedeutete, „dass die Vergangenheit in der Gegenwart anwesend sei.“ (p.115) Wieviel Bedeutung der Vergangenheit in Ghoshs Roman eingeräumt wird, muss nicht noch einmal wiederholt werden und nimmt, um es nur kurz zu ergänzen, ebenfalls eine gewichtige Rolle ein in Gesprächen zwischen Deen und Cinta über das 17. Jahrhundert mit ihrer „Kleinen Eiszeit“ (p.135) und der Pest in Venedig einschließlich der Errettung der Stadt durch Maria und den Bau der Kirche Santa Maria della Salute mit ihrem Widmungsspruch „*Unde Origo Inde Salus – From the beginning salvation comes*“ (p.312), mit dem der Roman schließt: ein Gedanke, der näher betrachtet werden sollte – was ich hier leider nicht tun kann.

Der Einschub solcher Ereignisse überschreitet die Grenzen des modernen realistischen Roman ganz ebenso wie Ghoshs Verwendung nicht-textlicher Merkmale, etwa den am Schrein entdeckten zwei konzentrischen Kreisen oder dem mit sich kreuzenden Leisten überzogenen Kreis. (p.77) Trifft Daniel Kehlmanns Benennung des Erzählens als „magischen Akt‘: Je traumhafter, je durchlässiger ein Roman sei, desto besser“, (Neumann) nicht genau auf die Erzählweise Ghoshs zu? Ein Genre, das der Autor in einem Interview als eine Form bezeichnet, die alles kann:

Ich betrachte sie nicht notwendigerweise als fiktiv, ich glaube sie umfasst Fiktion und Nicht-Fiktion und Geschichte, die Gegenwart, the Vergangenheit. (Chambers, p.32)

Womit der Kreis geschlossen wird zu Ghoshs Versuch, dem realistischen Roman eine Erzählversion über den Klimawandel entgegenzustellen, die dessen konstituierende Charakteristika aufhebt. Und ganz und gar nicht zu übersehen ist hier die Rolle Deens nicht als eines ins Zentrum platzierten Ich-Erzählers, sondern als eines Vermittlers, die einen Bezug zur oralen Literaturtradition der Heimat des Autor herstellt, ganz ebenso wie die den Roman strukturierende Legende vom vor Manasa Devi fliehenden „Gun Merchant“. Ich kann mir gut vorstellen, wie lebendig der mündlich wiedergegeben Text wirken wird, dessen zentrales Anliegen in der Migration als Suche nach ‚place‘, nach Zugehörigkeit, liegt: im 17. Jahrhundert ebenso wie in der Gegenwart, verursacht durch einen Riss zwischen Mensch und Umwelt – einst „Gun Merchant“ und Manasa Devi, nun indische Migranten und Klimawandel.

## ***Quellenverweise***

### *Primärliteratur*

**Ghosh**, Amitav, *The Calcutta Chromosome*, London: Avon Books Harper Collins, 1995

—, *The Hungry Tide*, Delhi: Ravi Dayal Publisher, 2004

—. *The Great Derangement – Climate Change and the Unthinkable*, Gurgaon: Penguin Books India, 2016

- , *Gun Island*, London: John Murray, 2020, pb
- , *Sea of Poppies*, New Delhi: Penguin Viking, 2008, 515pp
- , *River of Smoke*, London: John Murray, 2011, 517pp
- , *Flood of Fire*, London: John Murray, 2015, 616pp
- , *The Nutmeg's Curse: Parables for a Planet in Crisis*, Chicago: U. of Ch. Press, pp. 2021
- , *Smoke and Ashes – A Writer's Journey Through Opium's Hidden Histories*, Gurugram, Haryana: Fourth Estate An Imprint of Harper Collins Publishers, 2023, 395pp, Rs 699

### *Kritische Literatur*

- Barker**, Derek, “Green Fields: Ecocriticism in South Africa”, 11-27, eds., Volkmann, Laurenz, Nancy Grimm, Ines Detmers, and Katrin Thomson, *Local Natures, Global Responsibilities– Ecocritical Perspectives on the New English Literatures*, Cross/Cultures 121, ASNEL Papers 15,
- Chambers**, Claire, “‘The Absolute Essentialness of Conversations’: A Discussion with Amitav Ghosh”, *JPW*, 41,1 (2005), 26-39
- Debord**, Guy, *The Society of the Spectacle*, 3<sup>rd</sup> ed., tr. Donald Nicholson-Smith, New York: Zone Books, 1994, thesis 28
- Ioviono**, Serenella, “Ecocriticism and a Non-Anthropocentric Humanism: Reflections on Local Natures and Global Responsibilities, 29-35”, [see Barker]
- Moretti**, Franco, “Serious Century: From Vermeer to Austen”, in *The Novel, Volume 1*, ed. Franco Moretti, Princeton, NJ: Princeton University Press, 2006, 372
- Neumann**, Peter, “Der Schriftsteller Daniel Kehlmann und der Philosoph Omri Boehm diskutieren über Emmanuel Kant“, *Die Zeit*, No.6 (1. Februar 2014), S.46
- Prasad**, Murari, “*Interfacing Diaspora with Ecological Humanities in Amitav Ghosh's The Hungry Tide*”, *Asiatic: IIUM Journal of English Language and Literature*, 14,1 (2020), 273-285
- Singh**, Sakoon N., “Between the Shadow Lines – Science/Knowledge as Discourse of Power in *The Hungry Tide*”, *Muse India* 86 (2019)
- Thieme**, John, “Foreword”, De, Asis and Alessandro Vescovi, *Amitav Ghosh's Culture Chromosome – Anthropology, Epistemology, Ethics, Space*, Leiden/Boston: Brill, 2022, Cross Culture 216, VIII-XVIII
- van Mossner**, Alexa Weik, “The Home, the Tide, and the World: Eco-Cosmopolitan Encounters in Amitav Ghosh's *The Hungry Tide*”, *Journal of Commonwealth and Postcolonial Studies*, 13.2 – 14.1. (2006-2007), 120-141 [uploaded by A W von M, 22 December 2014]

### *Übersetzungen ins Deutsche*

- Bengalisches Feuer oder Die Macht der Vernunft*, Reinbeck: Rowohlt, 1989
- Das Calcutta Chromosom*, München: Karl Blessing Verlag 1996: München\_ Goldmann, 1999

*Hunger der Gezeiten*, München: Karl Blessing Verlag, 2004

*Das mohnrote Meer*, München: Heyne, 2009

*Der rauchblaue Fluss*, München: Karl Blessing Verlag, 2012

*Die Flut des Feuers*, ebd., 2016

*Die große Verblendung – Der Klimawandel als das Udenkbare*, ebd., 2017

*Die Inseln*, ebd., 2019

*Der Fluch der Muskatnuss – Gleichnis für einen Planeten in Aufruhr*, Berlin: MSB Matthes & Seitz Berlin Verlagsgesellschaft, 2023

©2024 Dieter Riemenschneider