

Maximilian Rünker
Weimar

Menschen, Mammuts, Eisbären *Species Thinking* und Perspektivismus in *Fortitude*

Abstract: Die TV-Serie *Fortitude* inszeniert das Ausbrechen eines Virus auf einer Insel im Polarmeer nördlich von Norwegen. Ich möchte daher in meinem Text die spezifischen Darstellungen von Mensch-Tier-Relationen betrachten und zugleich argumentieren, dass *Fortitude* die historischen und ökologischen Implikationen des Klimawandels thematisiert und problematisiert. Dazu sollen sowohl Dipesh Chakrabartys Texte zum Anthropozän als auch Eduardo Viveiros de Castros Anthropologie und sein Konzept des Perspektivismus herangezogen werden.

Maximilian Rünker (M.A.), Doktorand an der Bauhaus-Universität Weimar sowie Promotionsstipendiat der Thüringer Graduiertenförderung. Studium der Medien- und Kulturwissenschaft (B.A.) und Medienkultur-analyse (M.A.) an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. Aktuelle Forschungsschwerpunkte: De- und Postkoloniale Theorie, Anthropologie, Theorien der Anthropophagie und des Kannibalismus.

1. Das Western-Setting von *Fortitude*

In diesem Text möchte ich die britische Fernsehserie *Fortitude* (2015–2018) untersuchen und dabei auf den spezifischen Handlungsort zu sprechen kommen sowie verschiedene Handlungsstränge heranziehen, weshalb zunächst kurz das Setting der Serie vorgestellt werden soll:¹

Titelgebendes Nomen ist der Name der Kleinstadt Fortitude. Diese ist zugleich die größte und nahezu einzige Siedlung auf einer Insel im Polarmeer. Politisch wird der Ort dem norwegischen Hoheitsgebiet zugeordnet (erkennbar an den Uniformen der Polizist_innen), auch wenn er insbesondere von Brit_innen bewohnt wird (vernehmbar durch die diversen Dialekte des Englischen, die die Figuren in der Originalfassung sprechen). Die Bezeichnung als *Siedlung* möchte ich an dieser Stelle bewusst wählen, um die (film-)historischen Bezüge der Serie darzustellen: Fortitude wird bereits in der ersten Folge von der Bürgermeisterin Hildur Odegard (Sofia Grabol) als eine Art boomende Grenzstadt in der wilden, unzivilisierten Landschaft der Polargletscher beschrieben. Diese Ankündigung ruft die genrespezifische Ortsbeschreibung sowie die Mythenbildung des Westerns auf: Zum einen ist dies das Bild der Grenze, welches im Western, als ein Genre der Kolonisierung des nordamerikanischen Kontinents, in Form einer räumlichen Grenzziehung zwischen besiedeltem und unbesiedeltem Gebiet mit der daraus resultierenden Aufteilung in „Zivilisation“ und „Wildnis“ steht.² Zum anderen verweist das maßgeblich britische Figurenensemble auf die im Western immer wieder verhandelte historische Exoduserfahrung von Europäer_innen, deren Migration jenseits des europäischen Kontinents und der britischen Inseln.³ Man kann von Fortitude daher im Sinne einer *frontier town* sprechen – als einen Ort, der Grenzmarkierungen aufruft und dessen Aufgabe es zugleich ist, diese aufrechtzuerhalten.

Daraus ergeben sich für meine Untersuchung jedoch zwei weitere Konsequenzen: Erstens ist Fortitude als ein in zweierlei Hinsicht peripherer Ort zu betrachten. Dies ergibt sich zum einen durch die geografische Situation, also die Insellage, aufgrund derer der Ort nur mit Kleinflugzeugen oder Booten erreichbar ist; zum anderen durch die geopolitische Lage, also die Positionierung jenseits der „centres of intellectual and financial capital“⁴. Diese Gemengelage wird bereits in den ersten beiden Folgen durch die Ankunft zweier Experten aus England unterstrichen: Der junge Biologe Vincent Rattray (Luke Treadaway), welcher seine Forschung über die auf Fortitude lebende Eisbärenpopulation vorantreiben möchte, und der Profiler Eugene Morton (Stanley Tucci), der den noch unaufgeklärten Tod eines Geologen auf der Insel untersuchen soll. Zweitens soll Fortitude als *frontier town*

¹ Vgl. *Fortitude* (UK 2015–2018). Ich werde mich an dieser Stelle exklusiv auf die erste von insgesamt drei Staffeln konzentrieren.

² Vgl. Elsaesser/Hagener 2007: 50 f.

³ Vgl. Seeßlen 2011: 7.

⁴ Cubitt 2014: 278.

zumindest in gewisser Hinsicht in die Geschichte des *settler colonialism* eingeordnet werden: Dieser Begriff bezeichnet eine mithilfe von Krieg und Genozid durchgeführte Kolonisierung, die insbesondere in Latein-, Mittel-, und Nordamerika, Australien und Neuseeland stattfand.⁵ Auch wenn diese Beschreibung für *Fortitude* nur bedingt zutrifft, da die Serie sich nicht um die Expansion des zivilisierten Gebietes dreht bzw. die Verschiebung der *frontier* das zentrale Moment der Handlung darstellt, muss trotzdem festgehalten werden: Keine der zentralen Figuren in *Fortitude* gehört einer indigenen Gruppe der Arktis an, oder genauer, indigene Figuren sind in ihrer Bedeutung für den Handlungsort marginalisiert.⁶

Es sollen jedoch nicht nur die klassischen spatialen Trennlinien sein, die in *Fortitude* gezogen, übertreten und somit verhandelt werden, sondern ich möchte stattdessen argumentieren, dass die Serie kulturelle, historische und insbesondere biologische Grenzziehungen problematisiert. Deshalb soll an dieser Stelle die folgende Formulierung aufgestellt werden, die abschließend noch einmal präzisiert wird: Auch wenn *Fortitude* ein Western-ähnliches Setting sowie klassische Motive des Genres nutzt, weichen jedoch der Schauplatz (die Arktis anstatt dem Monument Valley) und insbesondere die Inszenierung der Relation von Mensch und Umwelt deutlich von den Beispielen der 1940er bis 1960er Jahre ab.

2. *deep history*

In ihrem Text „The Arctic Wastes“ zeigen Myra J. Hird und Alexander Zahara am Beispiel des kanadischen Nordens, welche gegensätzlichen Bilder und Assoziationen die Arktis derzeit hervorruft:

Embedded in the colonial imagination of sovereignty is the messy juxtaposition of the Arctic as simultaneously (1) the „True North strong and free“ – a remote and pristine landscape whose innocent history embodies an aesthetic of uncontained and uncontaminated wilderness – (2) the North as Canada’s largest and most diverse emerging resource for industrial extraction – a vital piece of the circumpolar pie – and, increasingly, (3) the North as anthropogenic trace therefore „a symbolic pinnacle for global sustainable development“.⁷

Die Arktis ruft demnach ein Zusammenspiel aus kolonialer Imagination, macht- und finanzpolitischen Interessen und einer nachhaltigen Entwicklungsidee im anthropogenen Zeitalter hervor. Einen ähnlichen Zusammenhang weist auch der indische Historiker Dipesh Chakrabarty aus, um deutlich zu machen, dass Klimawandel und Erderwärmung nicht von historischen und politischen Entwicklungen

⁵ Wolfe 1999: 2.

⁶ Bis auf eine randständige Figur, den Präparator Tavrani (Ramon Tikaram), kommen keine weiteren indigenen Figuren vor.

⁷ Hird/Zahara 2017: 130.

zu trennen sind. Zu Beginn seines Essays „The Climate of History: Four Theses“ schreibt er:

Indeed, what scientists have said about climate change challenges not only the ideas about the human that usually sustain the discipline of history, but also the analytic strategies that postcolonial and postimperial historians have deployed in the last two decades in response to the postwar scenario of decolonialization and globalization.⁸

Auch im Hinblick auf dieses Zitat ist es von Belang, auf Chakrabartys disziplinären Hintergrund hinzuweisen: als Historiker und Mitbegründer der *postcolonial studies* hatte er sich aus geschichtswissenschaftlicher Warte darum bemüht, das kolonial bedingte Projekt der Geschichtsschreibung als solches zu benennen. Für die Medien- und Kulturwissenschaft entwickelte er damit die Möglichkeit, die damit einhergehenden und bis heute wirkmächtigen Implikationen dieses Projekts (wie z. B. Binarismen wie ‚globaler Norden‘ und ‚globaler Süden‘) beschreiben zu können.⁹ In seinen neueren Arbeiten verfolgt er nun die Frage, inwieweit das Anthropozän eine notwendige Revision geschichtsphilosophischer Positionen darstellt bzw. welche politischen und historischen Aspekte mit dem Klimawandel parallel zu denken sind. So argumentiert Chakrabarty an anderer Stelle, dass das Anthropozän und der anthropogene Klimawandel einen Zusammenbruch der Unterscheidung zwischen drei vormals separat wahrgenommenen und behandelten Zeitebenen bedeutet: die Geschichte der Erde als Planeten, die Geschichte der Evolution des organischen Lebens und die Geschichte der durch den Kapitalismus geformten Zivilisationsformen seit der industriellen Revolution.¹⁰ Es bedarf daher einer Perspektive, die über das Maß einer an der Menschheit orientierten Zeitrechnung hinausgeht, da diese Zeitebenen anderweitig nicht in Einklang gebracht werden können. Chakrabarty plädiert daher für das Heranziehen von „in- or nonhuman scales of time“¹¹. Um das Ausmaß der im Anthropozän virulent werdenden Veränderungen fassen zu können, müssen auch solche Zeitebenen in Betracht gezogen werden, die jenseits der ersten verschriftlichten Dokumente liegen. Diese Prähistorie war für die klassische Geschichtswissenschaft bislang, so Chakrabarty, von geringem Belang.¹² Das Konzept, das aus diesen Forderungen resultiert und das für weitere Theoretiker_innen der Medienphilosophie und Kulturwissenschaft relevant geworden ist, ist das der „deep history“¹³. Diese orientiert

⁸ Chakrabarty 2009: 198.

⁹ Insbesondere zum Projekt der Dekolonisierung von Geschichtsschreibung vgl. Chakrabarty 2010.

¹⁰ Vgl. Chakrabarty 2014: 1.

¹¹ Ebd.

¹² Vgl. Chakrabarty 2009: 212 f.

¹³ Ebd.: 213. Jussi Parikka verwendet in seinen medienarchäologischen Überlegungen den verwandten, jedoch nicht deckungsgleichen Begriff der „deep time“; vgl. Parikka 2015: 22 ff.

sich auch an der Geologie, um über Prozesse wie die Sedimentierung die diversen Temporalitäten freizulegen, die vor oder jenseits des Homo sapiens liegen.

Die Idee der *deep history* wird in *Fortitude* nun in einer bemerkenswerten Szene aufgegriffen: Eine verschneite Straße, die sich durch nebelverhangene Berge in Richtung eines Fjords schlängelt; das Ortseingangsschild von Fortitude („Welcome to Fortitude / Velkommen til Fortitude“); das Hafenbecken der Stadt, eingehüllt in Nebelschwaden; Eugene Morton, wie er im Hotelrestaurant sitzt und an einem Laptop arbeitet. Plötzlich schnellt eine Hand vom rechten Bildrand aus diagonal ins Bild und eine Stimme ertönt: „Markus Huseklepp“. Anschließend stellt der Grundschullehrer (Darren Boyd) sich und seine Freundin Shirley (Jessica Gunning) vor, fragt ihn nach seinen ersten Eindrücken von der Insel und leitet dann zu dem über, was er dem Kommissar offenkundig berichten möchte. „Shall I tell you something interesting about this place?“¹⁴, fragt er. Als Antwort berichtet er von einer bestimmten, auf Fortitude geltenden Gesetzgebung: Niemandem ist es gestattet, auf der Insel beerdigt zu werden. Aufgrund des Permafrostbodens können organische Stoffe nicht abgebaut werden und tote Körper nicht verwesen. Daher, so berichtet Markus, seien auf dem Friedhof sogar noch Leichen zu finden, in deren Körpern sich Pestbakterien befinden. Seine reichlich illustrierten Ausführungen schließt er mit den fast programmatischen Worten ab: „This place is a forensic treasurehouse.“¹⁵

Diese (forensische) Schatzkammer wird mit einer spezifischen geologischen Forschungsmethode bearbeitet: dem *Ground Penetrating Radar*, einer Maßnahme, mit der Gesteinsschichten mithilfe eines sensorischen Verfahrens auf ihre Beschaffenheit untersucht werden können. Was der Wissenschaftler William Pettigrew (Tam Dean Burn) dabei fast im wahrsten Sinne des Wortes zu Tage fördert, ist nichts anderes als ein Beweis für die von Markus Huseklepp vorgebrachte Theorie, dass auf der Insel nichts verwest: Nur wenige Meter unterhalb der Erdoberfläche liegen seit der letzten Eiszeit (also seit knapp 12.000 Jahren) eingefrorene Mammutkadaver. In deren Fell und Fleisch wurden jedoch kleine Insekten eingefroren, die wiederum Überträger eines Virus sind. Als der Boden nun im Zuge der einsetzenden Gletscherschmelze zu tauen beginnt, werden die Kadaver freigelegt und mit ihnen auch die Viren.

Die TV-Serie visualisiert *deep history* in zwei Typen von Bildern: zum einen in Aufnahmen von Graphen und Diagrammen, die die Ergebnisse des *Ground Penetrating Radar* darstellen, also Abstraktionen (Abb. 1). Zum anderen werden aber auch ganz konkret auftauende Mammutkörper gezeigt: feuchtes Fell, aus dem Boden ragende Stoßzähne, gräuliche Fleischreste, die teils noch von Eis überzogen sind. Auditiv sind diese Szenen mit einem Surren unterlegt, das einerseits an die Fluggeräusche von Mücken erinnert (und damit an die ebenfalls freigelegten Insekten

¹⁴ *Fortitude*: Staffel 1, Episode 3, 00:02:20–00:03:52.

¹⁵ Ebd.: 00:03:45.

gemahnt) und andererseits den Arbeitsgeräuschen von Seismografen oder Metall-detektoren ähnelt, also klassischen Instrumenten der Archäologie und Geologie.¹⁶ Die Serie verzahnt so das in Markus Huseklepps Monolog evozierte Bild der Pest-toten mit den bis zuletzt eingefrorenen Mammutkörpern: Beide verweisen auf ver-gangene Epochen, allerdings rufen sie jeweils unterschiedliche Zeitspannen und Temporalitäten auf, nämlich einmal einen Punkt innerhalb der menschlichen Zeit-rechnung und einmal einen Punkt außerhalb dieser. Die menschlichen Leichen be-ziehen sich auf das Mittelalter bzw. die frühe Neuzeit, die prähistorischen Elefanten hingegen auf das Jungpleistozän bzw. die letzte Glazialzeit.

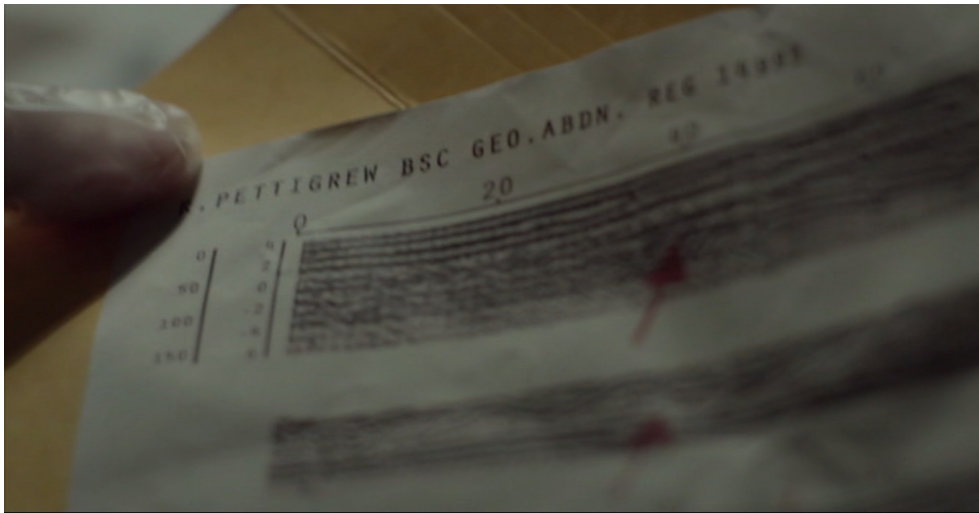


Abb. 1: Screenshot aus *Fortitude*: Staffel 1, Episode 4: 00:03:40



Abb. 2: Screenshot aus *Fortitude*: Staffel 1, Episode 1: 00:10:16

¹⁶ Vgl. ebd.: 00:03:56–00:04:18.

Mit diesen Bildern korreliert *Fortitude* mit einer der zentralen Thesen, die Chakrabarty im Rahmen seiner Beschäftigung mit dem Anthropozän aufstellt, nämlich: „Anthropogenic explanations of climate change spell the collapse of the age-old humanist distinction between natural history and human history.“¹⁷ Die westliche Geschichtsphilosophie hatte Natur stets als geschichtslos aufgefasst, da in dieser anthropozentrischen Auslegung alle historischen Veränderungen von menschlichen Aktionen ausgingen bzw. sich durch diese erklären ließen. Die Natur wurde so zu dem indifferenten Hintergrund erklärt, vor dem sich die geschichtlichen Prozesse vollziehen, wodurch zugleich die große abendländische Dichotomie von Natur und Kultur (mit-)etabliert wurde. Zugleich bildete sich in der Geologie ein auf ähnlichen Epistemem aufbauender Lehrsatz heraus: Geologische Prozesse reichen so weit zurück bzw. schreiten mit einer solchen Langsamkeit voran, dass die Menschheit keinerlei Einfluss auf sie nehmen kann.¹⁸

Fortitude zeichnet nun ein Szenario, in dem diese Annahmen nicht mehr gelten. Als Ort der klimatischen Extreme (Permafrost, lange und nahezu sonnenlose Winter) bietet er Laborbedingungen für das Exemplifizieren einer *deep history* und zeigt zugleich Rückstände von humanen wie prähumanen Vergangenheiten, die fast Seite an Seite im Boden liegen. Allerdings stellt die Serie auch einen narrativen Zusammenhang zwischen der anthropogenen Klimaveränderung und den Praktiken des Ressourcenabbaus her, wie z. B. dem auf der Insel durchgeführten Kohleabbau. Nur durch die eingangs mit Hird und Zahara dargestellte flächendeckende industrielle Rohstoffgewinnung (unter anderem in der Arktis) können Menschen zu einer „geological force“¹⁹ werden, die die oben genannte geologische Grundannahme revidiert und den seit Jahrtausenden vereisten Permafrostboden tauen lässt.

3. Perspektivismus und *species thinking*

Die Beschreibung von *Fortitude* als „forensic treasure house“ ist insbesondere für die letzten Folgen der ersten Staffel maßgebend. In der neunten Episode ist beispielsweise folgende Bilderfolge zu sehen: Das Innere eines Kühlhauses. Die Tür wird aufgezogen, Licht fällt von außen hinein, Schwaden von halbgefrorener Luft entweichen. Eine große Bahre, auf der ein durch ein dunkelgraues Tuch verhüllter Körper liegt, wird von Menschen in weißen Kitteln aus dem Raum gezogen. Die Kamera schaut anschließend in einer Aufsicht auf einen Seziertisch aus Edelstahl, auf dem Vincent Rattray neben dem kniet, was zuvor durch das Tuch verdeckt geblieben ist: ein ausgewachsener, lebloser Eisbär. Dessen Mund steht halboffen, die Augen sind nicht vollends geschlossen, das Fell rund um seine Kiefer ist blutver-

¹⁷ Chakrabarty 2009: 201.

¹⁸ Vgl. ebd.: 206.

¹⁹ Ebd.

krustet und scheckig. Vincents Kollegin Nathalie Yelburton (Sienna Guillory) umkreist den Körper, streichelt ihm fast zärtlich über den Rücken und beugt sich zu dessen Maul hinunter (Abb. 3), was in einer Nahaufnahme gezeigt wird. Vincent hingegen erklärt: „It’s magnificent. It killed another bear. Full-grown adult male. Ate it.“²⁰



Abb. 3: Screenshot aus *Fortitude*: Staffel 1, Episode 9: 00:10:20

Der Grund für die Untersuchung der beiden Biolog_innen ist ein in der Tat monströses Verhalten: Kannibalismus. Einige Eisbären haben begonnen, andere Bären zu jagen, zu töten und zu verspeisen. Was Vincent nun als *aberrant* und *psychotic* bezeichnet, ist in der westlichen Kulturgeschichte als das größtmögliche Tabu und die Grenzüberschreitung schlechthin verankert worden: Für Freud ist es ja gerade die Bannung des Kannibalismus, welche er in seiner Ursprungserzählung „Totem und Tabu“ als Bedingung für das Entstehen kultureller Grundformen wie Gemeinschaft und Religion bezeichnet.²¹ Zugleich muss an dieser Stelle eine etymologische Unterscheidung zwischen den Begriffen Anthropophagie und Kannibalismus gemacht werden: Wo ersterer den *anthropos* bereits im ersten Wortteil trägt und somit explizit das Verzehren von Menschen (durch Menschen) benennt, meint der zweitgenannte Begriff das generelle Verspeisen eines Vertreters einer Spezies durch einen weiteren Vertreter dieser Spezies, unabhängig davon, ob es sich um einen Menschen, andere Säugetierarten, Insekten oder andere Lebensformen handelt.

Fortitude präsentiert nun kannibalische Eisbären und rekurriert damit auch auf eine bestimmte, im Anthropozän virulent werdende Bildtradition: Eisbären werden

²⁰ *Fortitude*: Staffel 1, Episode 9, 00:09:52–00:10:22.

²¹ Vgl. Freud 1974: 287 ff.

in der Agitation von NGOs und Politiker_innen immer wieder herangezogen, um die Auswirkungen der Erderwärmung zu zeigen und insbesondere eine Form des nicht-menschlichen Leidens zu illustrieren, sodass Eisbären durchaus als so etwas wie Ikonen des Klimawandels bezeichnet werden können.²² Die US-Senatorin Barbara Boxer präsentierte etwa Bilder von Eisbären, die auf schmelzenden Eisflächen treiben, um ihre Forderung nach der Errichtung eines Naturschutzgebietes in Alaska zu bekräftigen.²³ Konkret (wenn auch nicht explizit) verweist die TV-Serie jedoch auf die Arbeiten des Fotografen Subhankar Banerjee, der als Umweltaktivist auftritt und sich unter anderem für die Rechte indigener Gruppen im nordamerikanischen Teil der Arktis einsetzt. Dessen Aufnahme mit dem bezeichnenden Titel *One Polar Bear Eating Another* stellt das dar, was *Fortitude* explizit ausspart: das Bild eines Eisbären, der in den Kadaver eines anderen Eisbären beißt und Fleischstücke aus dessen Oberkörper reißt.²⁴

Es ist daher wenig verwunderlich, dass Eisbären auch in der wissenschaftlichen Argumentation herangezogen werden, um Probleme von Verantwortung und Ursache hinsichtlich des Klimawandels deutlich zu machen. In ihrem Text „The Geology of Mankind“ schlagen die Geologen Andreas Malm und Alf Hornborg vor, die Perspektive der Eisbären einzunehmen, um die Konsequenzen des Anthropozäns erfahrbar zu machen. Denn laut ihrer These sind es zunächst vor allem nicht-menschliche Lebewesen, die die Effekte des Klimawandels in ihrer Lebensumwelt spüren:

[T]he Anthropocene might be a useful concept and narrative for polar bears and amphibians and birds who want to know what species is wreaking such havoc on their habitats.²⁵

Ihre Ideen gehen von einer gewichtigen Kritik aus: Der Begriff des Anthropozäns, welcher etymologisch den Menschen als beherrschende Kraft des derzeitigen Erdzeitalters benennt, sei insofern irreführend, als dass er die Menschheit als eine (mit Deleuze und Guattari gesprochen) molare Masse präsentiert und so wiederum historische, politische und finanzielle Differenzen und verschiedene Grade der Verantwortung nivelliert.²⁶ Denn innerhalb eines macht- und geopolitischen Konnex sind z. B. die CO₂-Ausstöße der Länder des globalen Südens deutlich geringer als die des globalen Nordens, genauso wie die Abbaugelände der Energiekonzerne meist abseits der westlichen Zentren, beispielsweise in der Arktis, liegen. Malm und Hornborg schreiben daher:

A significant chunk of humanity is not party to the fossil economy at all: hundreds of millions rely on charcoal, firewood or organic wastes for all domestic

²² Vgl. Gibbens 2017.

²³ Vgl. Demos 2016: 93.

²⁴ Vgl. Banerjee 2010.

²⁵ Malm/Hornborg 2014: 67.

²⁶ Vgl. Chakrabarty 2009: 216.

purposes. [...] Given these enormous variations – in space and in time: the present and the past – humanity seems far too slender an abstraction to carry the burden of causality.²⁷

Daran anknüpfend möchte ich argumentieren, dass *Fortitude* eine (Eisbären-)Perspektive im Zeichen des Anthropozäns eröffnet. Dies gelingt, indem die TV-Serie Bilder forensischer Untersuchungen an einem Tier und einem Menschen miteinander in Verbindung bringt: Für einen traditionell denkenden Biologen wie Vincent Rattray gibt es nur einen Ort, an dem eine Erklärung für das abnormale, kannibalische Verhalten der Eisbären zu finden ist, nämlich das Gehirn. Er nimmt also eine Untersuchung vor, entnimmt dem Hirn des Bären Gewebeprobe und lässt diese mithilfe eines medizinischen Scanners analysieren.²⁸ Was er dabei findet, ist eine durch den bereits erwähnten Virus hervorgerufene Infektion, die er als Ursache für den Kannibalismus ausmacht. Doch daraus resultiert für Nathalie und ihn eine Hypothese, die weitreichende Folgen für alle Säugetiere auf der Insel hat. Wenn der Virus Bären befallen kann, ist nicht auszuschließen, dass dies auch für Menschen gilt. Den beiden bleibt demnach keine andere Wahl, als die zu diesem Zeitpunkt letzte Verstorbene von *Fortitude* zu untersuchen, nämlich Shirley.²⁹

Im Verlaufe einer Episode zeigt *Fortitude* daher sowohl die Autopsie eines Eisbären als auch die eines Menschen. Dabei wählt die Serie identische Bilder und gleiche Bildabfolgen: Beide Sequenzen beginnen mit einer Aufnahme des Inneren des Kühlhauses, während die Tür aufgezogen und jeweils eine Bahre hinausgefahren wird. Anschließend zeigen beide Szenen Aufnahmen von medizinischen Werkzeugen, spezifischen Körperpartien und forensischen Arbeitspraktiken, die miteinander verbunden werden: eine Säge aus Edelstahl wird zur Hand genommen (im Falle des Eisbären eine mechanische, bei Shirley eine elektrische), der Kopf des Bären damit vom Rumpf getrennt bzw. Shirleys Schädeldecke geöffnet, das Gehirn wird jeweils aus dem Schädel genommen und Teile des Gewebes in Plastikbechern versiegelt. Diese kongruent gestalteten Sequenzen kulminieren in einer Szene der darauffolgenden Episode. In dieser befindet sich die Kamera wiederum im Inneren des Kühlhauses. Wir sehen nun, dass der Eisbär und Shirley zur Konservierung nebeneinandergestellt wurden: beide aufgebahrt auf fahrbaren Seziertischen, beide umhüllt von einer dunkelgrauen Kunststoffplane, beide in einer ähnlichen Körperhaltung (Abb. 4).³⁰

²⁷ Malm/Hornborg 2014: 65.

²⁸ Vgl. *Fortitude*: Staffel 1, Episode 9, 00:10:38–00:11:28.

²⁹ Die Szene, in welcher die Untersuchung von Shirleys Körper anschließend gezeigt wird, findet sich ebd.: 00:27:05–00:28:28.

³⁰ Vgl. *Fortitude*: Staffel 1, Episode 10, 00:09:05–00:11:14.



Abb. 4: Scenshot aus *Fortitude*: Serie 1, Episode 10: 00:11:02

An dieser Stelle muss festgehalten werden, dass zwei naheliegende und durchaus nachvollziehbare Schlussfolgerungen hier nicht gezogen werden sollen: Erstens geht es nicht um eine Empathisierung, also um ein imaginiertes Nachempfinden eines ebenso imaginierten tierischen Leidens, das hier durch das Zusammenschalten mit Bildern menschlicher Verletzlichkeit heraufbeschworen wird.³¹ Zweitens handelt es sich weniger um eine Vermenschlichung des Bären bzw. um eine Vertierlichung des Menschen. Was die Serie mit diesen Szenen leistet, ist vielmehr das Schaffen einer Perspektive, einer Perspektivierung oder genauer gesagt eines Perspektivismus.

Der brasilianische Anthropologe Eduardo Viveiros de Castro bezeichnet mit diesem Begriff einen Aspekt der Kosmologie indigener Gruppen in Amazonien. Auch wenn der Perspektivismus auf animistischen Vorstellungen beruht, geht es dabei weniger um die Seele als vielmehr um den Status als Person, wie Viveiros de Castro deutlich macht: „Die Tiere sind jemand, sie sehen sich als Personen.“³² Menschen, Tiere, Pflanzen und nicht zuletzt die Geister (der Toten) sind demnach Personen – allerdings wird dieser Status nicht einfach zugesprochen, sondern er geht, so de Castro, aus einem Wechselspiel von Perspektiven hervor:

In seeing us as nonhumans, animals and spirits regard themselves (their own species) as human: they perceive themselves as (or become) anthropomorphic be-

³¹ Zur Kritik der Empathie vgl. Sharpe 2016. Auch der Vorschlag von Malm und Hornborg, die Perspektive von Eisbären einzunehmen, ist nicht als Affirmierung der Empathie zu verstehen. Vielmehr geht es letztlich darum, durch Perspektiven neue interspezifische Allianzen zu bilden, die im Anthropozän möglich, wenn nicht gar notwendig werden.

³² Viveiros de Castro 2016: 261.

ings when they are in their houses or villages, and apprehend their behaviour and characteristics through a cultural form.³³

In seinem Buch *Die Unbeständigkeit der wilden Seele* führt Viveiros de Castro diesen Punkt mit einigen Beispielen weiter aus:

Sie sehen ihre Nahrungsmittel als menschliche Nahrungsmittel (die Jaguare sehen das Blut als Cauim, die Toten sehen die Grillen als Fische, die Geier sehen die Maden im verfaulten Fleisch als gegrillten Fisch usw.), ihre körperlichen Merkmale (Fell, Krallen, Schnabel usw.) als Ornamente oder Werkzeuge der Kultur, ihre sozialen Systeme als nach menschlichen Prinzipien organisierte Institutionen (mit Anführern, Schamanen, Ritualen, Heiratsregeln usw.).³⁴

Was Viveiros de Castro damit beschreibt, ist ein relationaler Ansatz: Perspektiven sind nicht einfach Sichtweisen auf eine als integral wahrgenommene Welt, sondern sie sind Beziehungsgefüge. Dieser Punkt wird von Viveiros de Castro in seinem Schlüsselwerk *Cannibal Metaphysics* in Gänze ausgeführt. Perspektivismus bildet dort einen von drei Bestandteilen, aus denen sich eine *indigenous alter-anthropology* zusammensetzt. Mit dieser versucht Viveiros de Castro, amerindische Konzepte als Gegenpol zur westlichen Anthropologie zu installieren, und beschreibt die Kosmologien mit Verweis auf Positionen des Poststrukturalismus: Die Vorstellungen des Indigenen sieht der Anthropologe in Verbindung mit „what Deleuze would have called the ‚Other-structure‘ of Amerindian worlds.“³⁵

Zur Erläuterung des Präfix *alter* greift Viveiros de Castro also auf Deleuze und Guattari und die in ihrem gemeinsam verfassten Buch *Was ist Philosophie?* erläuterten Bemerkungen zum Begriff des *Anderen* zurück: Alterität wird bei Deleuze und Guattari zu einer a-priori-Struktur. Genau dies geschieht im Perspektivismus: Erst durch Relationen werden Positionen wie Subjekt und Objekt (oder Mensch und Tier) temporär produziert beziehungsweise verteilt. Damit postuliert Viveiros de Castro ein Primat der Relationen gegenüber den fixierten Zuständen oder Entitäten. Oder um es mit Deleuze und Guattari zu sagen: „Es gibt viele Subjekte, weil es einen Anderen gibt, und nicht umgekehrt.“³⁶

Auf eine bestimmte Art und Weise geschieht dies ebenso in *Fortitude*: Die Perspektive, die die Serie eröffnet, liegt in der Herstellung einer Relation von Bildern des Menschlichen und des Tierischen. Es ist aber wichtig, nochmals zu betonen, dass in Viveiros de Castros poststrukturalistischen Anthropologie keinem der beiden Pole eine gewichtigere Rolle eingeräumt wird: *Fortitude* generiert weder eine Anthropomorphisierung noch eine Animalisierung, sondern eine Relationierung des Humanen und des Inhumanen.

³³ Viveiros de Castro 2015: 57.

³⁴ Ebd.: 261.

³⁵ Ebd.: 50.

³⁶ Deleuze/Guattari 1996: 22.

Diese Besprechung der Serie mithilfe von Viveiros de Castro führt abschließend zurück zu Chakrabarty. Die von dem Anthropologen implizit vorgetragene Anthropozentrismuskritik teilt der Historiker insofern, als dass er einen Terminus vorschlägt, der die Menschen in das Zusammenspiel von organischem und anorganischem Leben auf dem Planeten einfügt, ohne ihnen eine herausgehobene Position angedeihen zu lassen: „species thinking“³⁷. Von einer menschlichen Spezies zu sprechen bedeutet auch, die universalistischen Tendenzen des Begriffs Menschheit zu umgehen, die unter anderem von Malm und Hornborg vorgetragen wurden, auch wenn Fragen einer ungleichen Verantwortung im globalen Norden wie globalen Süden bestehen bleiben:³⁸

This is not to deny the historical role that the richer and mainly Western nations of the world have played in emitting greenhouse gases. To speak of species thinking is not to resist the politics of „common but differentiated responsibility“ that China, India, and other developing countries seem keen to pursue when it comes to reducing greenhouse gas emissions.³⁹

Zugleich ist *species thinking* an die Idee der *deep history* gebunden: Von Menschen als einer distinkten organischen Lebensform zu sprechen bedeutet auch, sie in die evolutionären und ökologischen Prozesse des Planeten einzuschließen und damit davon auszugehen, dass die Geschichte dieser Lebensform noch weit hinter die ersten verschriftlichen oder anderweitig materialisierten Dokumente zurückreicht.

Abschließend ergibt sich daraus noch eine weitere Konsequenz: Die Vorstellung einer menschlichen Spezies betont noch einmal stärker, dass diese Lebensform an konkrete Lebensbedingungen geknüpft ist. Chakrabarty nennt diese „boundary parameters of human existence“⁴⁰. Damit meint er vor allem den derzeitigen Wärmegrad der Erde, also die Entwicklung einer gemäßigten Temperaturzone seit der letzten Eiszeit. Doch was geschieht, wenn diese Grenzwerte erreicht bzw. überschritten werden? *Fortitude* zeichnet für dieses Szenario ein Bild, welches nicht das Ende des Planeten vorsieht, sondern die schrittweise voranschreitende Extinktion von Säugetieren. Implizit evoziert die Serie damit das Bild einer sich selbst karnalisierenden und damit auslöschenden menschlichen Spezies. Der Horror von *Fortitude* liegt daher nicht in den Insekten, den Viren, den kannibalischen Eisbären (auch wenn all diese ein Grauen auslösen), sondern in ihrem Zusammenspiel bzw. in einem Verständnis des Handlungsortes als Ökologie, in dem sich Bedingungen sowohl für Menschen als auch weitere Säugetiere dramatisch ändern. „[I]f we find what we are looking for that means that this place is dangerous. It is not safe to

³⁷ Chakrabarty 2009: 213.

³⁸ Der Begriff des *capitalocene* versucht, solche Fragen aufzunehmen und das Anthropozän damit um soziale und politische Dimensionen zu erweitern; vgl. Haraway 2018: 79 ff.

³⁹ Chakrabarty 2009: 218.

⁴⁰ Ebd.

live here, for any animal“, sagt Nathalie während sie neben dem geköpften Eisbärenkörper steht.⁴¹

4. Ecohorror und *pretrauma cinema*

Ich möchte abschließend auf meine Überlegungen zum Setting der Serie zurückkommen und versuchen, *Fortitude* etwas genauer einzuordnen:

Die Serie kann zunächst als eine im Zeichen des Anthropozäns aktualisierte Version eines Western-Settings verstanden werden: Während es im klassischen Western darum ging, mithilfe topografischer Grenzziehungen wiederum ontologische zu errichten (was in der *frontier* als „räumliche Markierungen des Übergangs mit hoher kultischer und mythologischer Bedeutung“⁴² aufgeladen wurde), geht es in *Fortitude* nun um die Inszenierung relationaler Verstrickungen des Humanen und Inhumanen in einem Raum, der jenseits der metropolitan-kontinentalen Sphäre liegt und durch seine exponierte Lage einerseits eigene, extreme Bedingungen bietet, andererseits jedoch für die Auswirkungen der derzeitigen Erderwärmung besonders angreifbar ist.

Mithilfe dieser These ließe sich die Serie relativ störungsfrei in die Reihe von Filmen einordnen, die in jüngster Zeit als *ecohorror* bezeichnet werden. Die Filmtheoretikerin Christy Tidwell beschreibt mit diesem Begriff Filme, die ein „blurring [of] the lines between the human and nonhuman“⁴³ thematisieren. Dazu zieht sie zum einen klassische *nature-strikes-back*-Narrative heran, wie z. B. in *The Birds* (1963), zum anderen verweist sie auf bestimmte Beispiele des *body horrors*, wie z. B. in *The Fly* (1986). Diese Kategorisierung ist allerdings problematisch, da sich die angeführten Filme ja auch darin ähneln, dass sie eine ursprüngliche Abgrenzung von Mensch und Tier affirmieren bzw. den Zusammenbruch der Grenze als Horror darstellen:

[E]cohorror risks reinforcing those fears and the categories they are built upon, but ecohorror also asks us to reconsider some of those fears and to imagine what might happen if we were not to insist so vehemently upon such divisions.⁴⁴

Wie ich anhand des Bildes der Eisbären gezeigt habe, verweist *Fortitude* auf eine bereits im Anthropozän virulent gewordene Bilderproduktion. Die Serie verhandelt somit auch die Mediatisierungen des Klimawandels und dessen destruktives Potenzial. Mit dystopischen Elementen spielt sie an einem ausgelieferten Ort die Konsequenzen einer potenziellen Zukunft durch, die zwar nicht als unabwendbar wahrgenommen werden, deren Eintreten jedoch angesichts der bereits jetzt spür-

⁴¹ *Fortitude*: Staffel 1, Episode 9, 00:17:44–00:18:54.

⁴² Elsaesser/Hagener 2007: 50.

⁴³ Tidwell 2018: 116.

⁴⁴ Ebd.: 117.

baren Auswirkungen der Erderwärmung für plausibel erscheint. Ich möchte *Fortitude* daher mit dem von der Filmwissenschaftlerin E. Ann Kaplan geprägten Terminus des *pretrauma cinema* fassen. Kaplan beschreibt mit dem Begriff Szenarien, die einerseits eine Nähe zur aktuellen Lebenssituation der westlichen Mittelklasse aufweisen, wobei andererseits derzeitige Tendenzen des Klimawandels in extreme Ausmaße überführt und so spürbar werden.⁴⁵

Genau dies geschieht auch in *Fortitude*, insbesondere durch eine obsolet gewordene ontologische Grenzziehung von Mensch und Tier. Denn ich verstehe die Serie derart, dass sie unter den Vorzeichen des Anthropozäns das verhandelt, problematisiert und visualisiert, was Jane Bennett mit folgendem Zitat ausdrückt:

[W]e are daily confronted with evidence of nonhuman vitalities actively at work-around and within us. [...] [T]he frame of subjects-and-objects is unfriendly to the intensified ecological awareness that we need if we are to respond intelligently to signs of the breakdown of the Earth's carrying capacity for human life.⁴⁶

Im Sinne von *Fortitude* müsste jedoch ergänzt werden: Nicht nur das menschliche Leben steht kurz vor dem Ende seiner Ressourcen, sondern das aller (Säuge-)Tiere.

Literaturverzeichnis

- Banerjee, Subhankar (2010): „Thankful for Polar Bear Habitat But Shell Must Not Go There“. *ClimateStoryTellers*. <http://www.climatestorytellers.org/stories/subhankar-banerjee-polar-bear-habitat/> (05.09.2019).
- Bennett, Jane (2015): „Systems and Things: On Vital Materialism and Object-Oriented Philosophy“. In: Grusin, Richard (Hrsg.): *The Nonhuman Turn*. Minneapolis: University of Minnesota Press, S. 223–240.
- Chakrabarty, Dipesh (2009): „The Climate of History. Four Theses“. In: *Critical Inquiry* 35.2, S. 197–223.
- Chakrabarty, Dipesh (2010): *Europa als Provinz. Perspektiven postkolonialer Geschichtsschreibung*. Frankfurt a. M.: Campus.
- Chakrabarty, Dipesh (2014): „Climate and Capital. On Conjoined Histories“. In: *Critical Inquiry* 41.1, S. 1–23.
- Cubitt, Sean (2014): „De-Colonising Ecomedia“. In: *Cultural Politics* 10.3, S. 275–286.
- Demos, T. J. (2016): *Decolonizing Nature. Contemporary Art and the Politics of Ecology*. Berlin: Sternberg Press.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1996): *Was ist Philosophie?* Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Elsaesser, Thomas/Hagener, Malte (2007): *Filmtheorie zur Einführung*. 3. Aufl., Hamburg: Junius.
- Freud, Sigmund (1974): „Totem und Tabu“. In: *Gesammelte Werke, Band 9*. Frankfurt a. M.: Fischer, S. 287–387.

⁴⁵ Kaplan 2016: 35 ff.

⁴⁶ Bennet 2015: 234.

- Gibbens, Sarah (2017): „Heart-Wrenching Video Shows Starving Polar Bear On Iceless Land“. *National Geographic*. <https://www.nationalgeographic.com/news/2017/12/polar-bear-starving-arctic-sea-ice-melt-climate-change-spd/> (05.09.2019).
- Haraway, Donna (2018): „Capitalocene and Chthulucene“. In: Braidotti, Rosi/Hlavajova, Maria (Hrsg.): *Posthuman Glossary*. London: Bloomsbury, S. 79–83.
- Hird, Myra J./Zahara, Alexander (2017): „The Arctic Wastes“. In: Grusin, Richard (Hrsg.): *Anthropocene Feminism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, S. 121–146.
- Kaplan, E. Ann (2016): *Climate Trauma. Foreseeing the Future in Dystopian Film and Fiction*. New Jersey: Rutgers University Press.
- Malm, Andreas/Hornborg, Alf (2014): „The Geology of Mankind. A Critique of the Anthropocene Narrative“. In: *The Anthropocene Review* 1.1, S. 62–69.
- Parikka, Jussi (2015): *The Anthrobscene*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Seeßlen, Georg (2011): *Filmwissen: Western. Grundlagen des populären Films*. Marburg: Schüren.
- Sharpe, Christina (2016): *In the Wake. On Blackness and Being*. Durham: Duke University Press.
- Tidwell, Christy (2018): „Ecohorror“. In: Braidotti, Rosi/Hlavajova, Maria: *Posthuman Glossary*. London: Bloomsbury, S. 115–117.
- Viveiros de Castro, Eduardo (2015): *Cannibal Metaphysics. For A Post-structural Anthropology*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Viveiros de Castro, Eduardo (2016): *Die Unbeständigkeit der wilden Seele*. Wien: Turia + Kant.
- Wolfe, Patrick (1999): *Settler Colonialism and the Transformation of Anthropology: The Politics and Poetics of an Ethnographic Event*. London: Bloomsbury.

Medienverzeichnis

- Fortitude*. UK 2015–2018, Sky Atlantic.
- The Birds*. USA 1963, Alfred Hitchcock, 119 Min.
- The Fly*. USA 1986, David Cronenberg, 96 Min.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Screenshot aus *Fortitude*: Staffel 1, Episode 4: 00:03:40.
- Abb. 2: Screenshot aus *Fortitude*: Staffel 1, Episode 1: 00:10:16.
- Abb. 3: Screenshot aus *Fortitude*: Staffel 1, Episode 9: 00:10:20.
- Abb. 4: Screenshot aus *Fortitude*: Staffel 1, Episode 10: 00:11:02.