



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Gefahrenzone versus Schutzraum

**Das Wasser als raumkonstituierendes Motiv in der
Kinder- und Jugendliteratur**

Verfasserin

Elisabeth von Leon

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 190 333 299

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Lehramtsstudium UF Deutsch UF Psychologie u. Philosophie

Betreuerin ODER Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Roland Innerhofer

Ich danke...

... meinen Eltern.

... Manuel.

... Professor Dr. Roland Innerhofer.

... dem großartigen STUBE-Team, speziell Mag.a Dr.in Heidi Lexe.

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG	4
2. PRÄMISSEN	8
2.1. Adoleszenz – Roman	9
2.1.1. (Bio-)Psychologische Aspekte	10
2.1.2. Soziologische Aspekte	11
2.1.3. Literarische Aspekte	12
2.2. Postmoderne	15
2.2.1. Postmoderne Philosophie	16
2.2.2. Postmoderne Literatur	17
2.2.3. Postmoderne Jugendkultur	18
2.3. Der postmoderne Adoleszenzroman	19
2.3.1. Analyse der Primärliteratur	22
3. WASSER ALS MOTIVKONTEXT	25
3.1. Wasser-Konzepte	26
3.2. Theologische und mythologische Implikationen	29
3.2.1. Wasser als Ursprung	30
3.2.2. Wasser als Apokalypse	33
3.2.3. Wasser als Ritus	35
3.3. Soziale und psychologische Implikationen	36
3.3.1. Wasser als Traumbild	37
3.3.2. Wasser als Symptom oder Therapie	39
3.3.3. Wasser als Ressource	41
3.4. Kulturelle und künstlerische Implikationen	43
3.4.1. Wasser als Bild	44
3.4.2. Wasser als Landschaft	46
3.4.3. Wasser als Klang	48
4. Wasser als literarisches Motiv	49
5. RAUM ALS KONSTRUKT	53

5.1.	Raumtheoretische Grundlagen	54
5.2.	Raum durch Erfahrung	58
5.3.	Raum durch Handeln	62
5.4.	Raum durch Körper	67
6.	Raum als literarisches Konzept	70
7.	WASSER-RAUM	74
7.1.	Wasser als Raum	74
7.2.	Wasser als Raum in der Literatur	81
8.	GEFAHRENZONE VERSUS SCHUTZRAUM	84
8.1.	Gefahr, Schmerz, Tod	85
8.1.1.	Der reißende Fluss	85
8.1.2.	Stille Wasser sind tief	93
8.2.	Leben, Freiheit, Erlösung	101
8.2.1.	Der Fluss als Lebenssinnbild	101
8.2.2.	Ins Wasser gehen	110
8.3.	Das Meer als Ausnahmezustand	116
9.	FAZIT	132
10.	LITERATURVERZEICHNIS	135
10.1.	Primärwerke	135
10.2.	Sekundärwerke	135
10.3.	Zeitschriften	141
10.4.	Internetzitate	142
11.	ANHANG	143
11.1.	Abstract	143
11.2.	Lebenslauf	144

1. EINLEITUNG

„Geh nicht zu nah ans Wasser!“¹

Bereits an diesem Zitat aus PAULUS HOCHGATTERERS „Wildwasser“ zeigt sich die Vielfalt des Motivkomplexes Wasser und dessen räumliche Verwendung. Die christologisch angelehnte kindliche Kassandrafigur Judith nähert sich trotz der Warnung, die den Gefahrenraum des Wassers deutlich evoziert, der Land-Wasser-Grenze. Damit markiert sie auch die potentielle Grenzüberschreitung dieser – vom Schutzraum am Ufer des Wassers hin zum Tod *im* Wasser.

In den bisherigen literaturwissenschaftlichen Arbeiten zu raumtheoretischen Motiven scheint das Wasser noch nicht als eigenständiges oder gar dominantes (Raum-)Konzept auf. Zwar gibt es Werke, die sich von wissenschaftlich-theoretischer Seite her dem Wasser als raumkonstituierendem Motiv zuwenden, diese Arbeiten sind aber größtenteils geographisch oder soziologisch bzw. bestenfalls kulturtheoretisch, nicht aber breit literaturtheoretisch motiviert; eine Vorreiterrolle übernehmen diesbezüglich wohl vor allem DORIS G. EIBL, LORELIES ORTNER, INGO SCHNEIDER und CHRISTOPH ULF mit ihrem Sammelwerk „Wasser und Raum. Beiträge zu einer Kulturtheorie des Wassers“. Ansonsten wird in Bezug auf die Thematik des Wassers der Schwerpunkt besonders gerne auf dessen motivische oder symbolische Verwendung in der Kultur, *ergo* auch in der (Allgemein-)Literatur gelegt, wie es u. a. vor allem HARTMUT BÖHME („Kulturgeschichte des Wassers“) und SIBYLLE SELBMANN („Mythos Wasser. Symbolik und Kulturgeschichte“) belegen. Die wenigen Arbeiten, die sich dem Forschungsfeld Wasser als Raumkonzept von literaturwissenschaftlicher Seite her nähern, beziehen sich dabei immer auf partielle Erwachsenenliteratur und schließen Kinder- und Jugendliteratur meist nicht mit ein. So z. B. auch UTE SEIDERER mit ihren „Flusspoeten und Ozeansucher. Konstruktionen von Kultur und Männlichkeit oder: Kleine Geschichte der Männlichkeit, expliziert an diversen Phantasien zum Wasser (1500-2000)“. Kinder- und jugendliterarische Forschungsbemühungen zum Spannungsfeld Wasser gibt es zwar; diese sind aber wiederum meist nicht raumtheoretisch orientiert, sondern sehr symbol- und motiv-spezifisch gehalten und nur begrenzt vertreten – meist in Fachzeitschriften, wie z. B. dem österreichischen Magazin „1000 und 1 Buch“ (Schwerpunkt Wasser in der Ausgabe Nr. 1 / Februar 2009) oder der schweizerischen Zeitschrift „Buch und Maus“ (Schwerpunkt Meer in der Ausgabe Nr. 4 / 2010). Insofern ist die Fokussierung auf die literarische Verwendung des Wassers als raumkonstituierendes Motiv im kinder- und jugendliterarischen Bereich relativ neu. An diesem Schnittpunkt nun soll diese Arbeit ansetzen: Nachdem meinerseits bereits eine Seminararbeit zum Thema Wasser (und Schmerz in PAULUS HOCHGATTERERS „Wildwasser“) vorliegt und somit das forschungs- bzw. literaturtheoretische Feld bereits in einem ersten Schritt sondiert wurde, soll die Diplomarbeit eine strukturierte Grundlage für eine weiterführende Motivforschung schaffen. Die Arbeit soll über bisherige punktuelle Forschungsansätze hinausgehen und in eine strukturierte Motivforschung einsteigen. Um das Forschungsfeld Wasser aber einzuschränken, soll sich die Untersuchung größtenteils auf

¹ Paulus Hochgatterer: *Wildwasser*. Reinbek: rororo Rowohlt (Taschenbuch) Vlg, 1999. S.102

das raumtheoretische Konzept des Wassers konzentrieren und somit andere Formen der Verwendung des Wassermotivs nur exkursartig analysieren. Das bedeutet für die Arbeit, dass ausgehend von der Raumtheorie das Wasser als raumkonstituierendes Moment begriffen wird und in der Kinder- und Jugendliteratur anhand eines exemplarischen Querschnittes von repräsentativen und themenrelevanten Adoleszenzromanen der Postmoderne überprüft werden soll. Die Forschungsfrage lautet dementsprechend (primäre Hypothese):

Welche emotional verorteten Funktionen kann das Motiv des Wassers in seinen formal-topografischen und physikalisch divergenten Ausprägungen als raumkonstituierendes Konzept in exemplarischen postmodernen Jugendromanen einnehmen?

Bzw.: Das Motiv des Wassers als raumkonstituierendes Konzept ist in seinen formal-topografischen und physikalisch divergenten Ausprägungen synonym zu den emotional verorteten Funktionen in den exemplarischen postmodernen Jugendromanen zu lesen.

Herausgearbeitet werden bestimmte Funktionen des Wassermotivs: darunter unter anderem das Wasser als Schutzraum, in welchem die lebensspendenden, eventuell sogar heilenden Kräfte des Wasser eine Rolle spielen; aber auch das Wasser als Gefahrenzone, in welcher die oppositionelle Symbolik des Wassers evident wird – nämlich der Tod. Auf diese Polarisierung verweist auch der Titel. Gemäß den europäisch-westlich verwurzelten gesellschaftlichen Konventionen werden schmerz-, leid- oder sogar todorientierte Thematiken als negativ, hingegen erlösende bzw. befreiende als positiv verstanden. Die Begriffe „positiv“ und „negativ“ fungieren also als Verkürzungen für die Dichotomie lebensspendend – todbringend und werden in der Arbeit auch immer wieder gemäß synonyme Gegensatzpaare, z. B. beruhigend – bedrohlich, angewandt. Es soll in der Arbeit gezeigt werden, dass diese kontradiktorischen Verwendungen von Wasser als raumtheoretisches Konstrukt zwar nicht immer zwangsläufig bestimmten Wasser-Verräumlichungen zugeschrieben werden können, aber immer in Korrelation mit den Verwendungen der physikalischen Wasserformen einhergehen (Sekundärthese): Wird das Wasser in einer reißenden, zerstörerischen Form präsentiert, beispielsweise als Fluss, Wasserfall oder Stromschnelle, so spiegelt der Text gefährliche Situationen, die unter Umständen mit (physischen als auch psychischen) Schmerzen und/oder Leid bzw. Tod einhergehen, sowie negative Emotionen wider. Bekommt das Wasser in den untersuchten Jugendromanen allerdings eine beruhigende Komponente zugeschrieben, so verhalten sich auch die physikalischen Eigenschaften dementsprechend – der Flusslauf ist ruhiger, langsamer und idyllischer. Dass das idyllische Motiv des *locus amoenus* aber auch täuschen kann, soll ebenfalls gezeigt werden. Denn wie es bereits die allgemeinpopuläre Floskel „Stille Wasser sind tief“ vermuten lässt, kann sich gerade auch in stagnierenden Gewässern Überraschendes und u. U. sogar Beunruhigendes verbergen. Gerade das literarische Motiv des stehenden Gewässers, das besonders in Form von Seen oder Teichen auftritt, trägt

gerne in seiner harmonischen Verwendung. Und auch die Jugendliteratur zeigt eine Fülle von illusorischen Wasserverwendungen, bei welchen der imaginierte schützende Charakter beispielsweise eines Sees zerstört wird und Platz für das Spannungsfeld des „ins (stille) Wasser Gehens“ eröffnet. Die Verortung eines Suizids oder Todesfalls in einer bukolischen Hydrotopografie provoziert und verwirrt die Leserschaft, da eine an sich angenehme Topografie plötzlich negativ konnotiert wird. Eine ähnlich ambivalente Außenseiterposition nimmt auch das Meer ein, dessen Charakter zwischen bedrohlich und beruhigend changiert und insofern von besonderem Interesse ist.

Im Grunde geht die Arbeit von den bisherigen punktuellen Untersuchungen aus und strebt auf deren Basis eine strukturierte kinder- und jugendliteraturwissenschaftliche Motivforschung aus raumtheoretischer Sicht zum Wasser(-Raum) an. Es sollen erste Grundlagen geschaffen werden, um die verschiedenen Verwendungen des Wassers als Raumkonzept identifizieren zu können, und gleichzeitig analysierte Beispiele angeboten werden, um so weiteren Forschungen eine Basis zu eröffnen. Da die Sekundärthese dieser Arbeit davon ausgeht, dass die positiven bzw. negativen emotionalen Zustände der fiktiven primärliterarischen Geschehnisse mit den formal-topografisch divergenten Ausprägungen des Wasser-Raumes synchron gehen, bedarf es sowohl einer Klärung diverser motivischer Wassers-Konzepte als auch des raumtheoretischen Kontextes. Dafür sollen symbolische Wasser-Konzepte und raumtheoretische (Wasser-)Konstrukte untersucht und definiert werden. Der daraus entstandene Motivkomplex wird in einem zweiten Schritt auf diverse exemplarische Texte angewandt. So kann untersucht werden, ob das Wasser in seiner motivischen Verwendung als Raum tatsächlich mit den emotionalen Verfassungen der ProtagonistInnen kongruierend oder zumindest kompensierend einhergeht.

Wie bereits erwähnt, soll sich die Arbeit auf das literarische Feld beziehen und in diesem Bereich auf die Jugendliteratur. Gegenstand der Untersuchung sollen zuallererst postmoderne Adoleszenzromane sein. Diese werden nicht auf Grund empirischer Kriterien, wie der Aufnahme in Empfehlungslisten unterschiedlicher Literaturpreise, sondern aufgrund einer breiten Textkenntnis ausgewählt. Besonders relevant für die Auswahl der insgesamt acht Primärtexte ist deren Verwendung des Wassers als Handlungsraum: Die eruierten Wasser-Räume müssen dabei alle real-fiktiv konstruiert und (menschlich) körperlich bestimmt sein. Die tatsächlich gewählten Werke wurden allesamt (in deutscher Sprache) nach 2000 und vor 2012 publiziert (2001 – 2011) und lassen sich genrespezifisch dem (modernen bzw. hauptsächlich postmodernen) Adoleszenzroman zuordnen. Die ausgesuchten Primärwerke werden im Zuge der Arbeit an raum- und kultur- sowie literaturtheoretische Konzepte angebunden und hinsichtlich dieser analysiert – es handelt sich bei der Diplomarbeit also um eine hermeneutische Analyse. Die Texte werden einer Interpretation unterzogen; dabei wird diese immer wieder auf die wissenschaftlichen Sekundärtexte referieren und somit mit einem festen Fundament gestützt sein.

Ziel der Arbeit ist es ein wissenschaftlich fundiertes Konzept bereitzustellen, anhand dessen man das Motiv des Wassers als raumtheoretisches Konstrukt in der Kinder- und

Jugendliteratur, speziell dem postmodernen Adoleszenzroman, „klassifizieren“ kann. Es soll anhand exemplarischer Werke die synonyme Verwendung von positiv bzw. negativ konnotierten Lebensereignissen der ProtagonistInnen und den physikalisch bestimmenden Raumeigenschaften des Wassers gezeigt werden und damit ein Nachschlagewerk für fortführende hermeneutische Analysen geschaffen werden.

2. PRÄMISSEN

„Vielmehr stellt sich die Aufgabe, Literatur nicht als eine für Heranwachsende, sondern als die der Heranwachsenden zu verstehen und damit ein Genre, das wie jedes andere im Kontext der Literatur für sich einen implizit oder explizit literarischen Diskurs entwickelt und diesen im Sinne genrespezifischer Kriterien immer wieder neu erfindet und definiert.“²

Welche primärliterarischen Beispieltexte werden nun also im Zuge dieser Arbeit verwendet bzw. unter welcher Gattungsbestimmung lassen sie sich subsumieren?

Nachdem das Feld der allgemeinliterarischen Belletristik sowohl raummotivisch als auch vom Themenfeld Wasser her bereits untersucht wurde, soll sich diese Arbeit auf den kinder- und jugendliterarischen Bereich konzentrieren, welcher größtenteils Neuland für eine derartige Forschung bietet. Um aber auch hierbei eine Einschränkung vorzunehmen, werden sich die primärliterarischen Beispieltexte ausnahmslos aus dem Bereich der Jugendliteratur zusammensetzen. An dieser Stelle soll erneut darauf hingewiesen werden, dass das relevante Element für die Auswahl der Primärbeispiele die Verwendung des Wassers als Handlungsraum ist. Die verwendeten Räume müssen daher zuallererst vom Element des Wassers eindeutig dominiert werden: Dadurch geraten zwei Handlungsräume in den Fokus der Untersuchungen – im engeren Sinne tatsächliche Situationen *im* Wasser; weiter gefasst aber auch von Wasser geprägte Landschaften bzw. Grenzüberschreitungen, z. B. Ufer. Beide Topoi sind für die geplante Untersuchung relevant. Die eruierten Wasser-Räume müssen dabei alle real-fiktiv konstruiert und (menschlich) körperlich bestimmt sein – sei es durch den direkten Körperkontakt zum Wasser, sei es durch die Anwesenheit eines Körpers im (weiter gefassten) Wasser-Raum. Phantastische Welten und Wasser-Räume sollen von dieser Arbeit ausgeschlossen werden, da die Verwendung von sekundären Welten und/oder Wesen aus sekundären Welten einer zusätzlichen Analyse bedürften, welche im Zuge der Forschungsfrage den Rahmen sprengen würde. Auch die Schemaliteratur der Piraten- oder Abenteuer geschichten mit ihrer Tendenz zur Klischeehaftigkeit und Monotonie³ sollen in dieser Arbeit nicht verhandelt werden. Ebenfalls von der Untersuchung ausgeschlossen sind die – auf das Konstrukt Wasser bezogenen – „klassischen“ Texte der Kinder- und Jugendliteratur, wie z. B. MARK TWAINS „The Adventures of Tom Sawyer“ (dt.: „Die Abenteuer des Tom Sawyer“) oder „The Adventures of Huckleberry Finn“ (dt.: „Die Abenteuer des Huckleberry Finn“), aber auch der häufig jugendliterarisch bzw. -medial bearbeitete Stoff HERMANN MELVILLES „Moby-Dick or The Whale“ (dt. „Moby Dick“) oder DANIEL DEFOES „Robinson Crusoe“ (dt. „Robinson Crusoe“); einerseits, weil diese Werke zur Weltliteratur zählen und demnach eine ausgesprochen umfangreiche Recherche und Analyse verlangen würden, andererseits, weil sie historisch spezifisch verortet sind und demnach keiner analogen literarhistorischen Epoche bzw. keinem einheitlichen Genre

² Ernst Seibert: *Themen, Stoffe und Motive in der Literatur für Kinder und Jugendliche*. (UTB 3073) Wien: facultas Vlg, 2008. S.10

³ Vgl.: Marlene Zöhner: *Maritimer Terror oder Fluch der Klischees?* In: *1000 und 1 Buch. Das Magazin für Kinder- und Jugendliteratur*. Nr.1 / Februar 2009. (S.26-28) S.26f

angehören und insofern nicht vergleichbar sind. Die tatsächlich gewählten Werke wurden allesamt (in deutscher Sprache) nach 2000 und vor 2012 publiziert (2001 – 2011) und lassen sich genrespezifisch dem (modernen bzw. hauptsächlich postmodernen) Adoleszenzroman zuordnen.

Die verwendeten Primärbeispiele sind demnach hinsichtlich ihrer Verwendung des Wassers als real-fiktivem durch einen menschlichen Körper geprägten Raum als Äquivalent zu emotionalen (entweder positiven oder negativen) Geschehnissen und ihrer gattungsspezifischen Zuordnung zum postmodernen Adoleszenzroman nach 2000 ausgesucht worden. Bevor nun das Wasser als historisches Motiv und der (Wasser-)Raum untersucht werden, soll in einem ersten Schritt der (postmoderne) Adoleszenzroman definiert werden, um diesbezüglich eine dieses erste Kapitel abschließende Analyse der Primärtexte zu ermöglichen. Die nachfolgenden Begriffsbestimmungen des Adoleszenzromans und der Postmoderne bzw. des postmodernen Adoleszenzromans sind überblickshaft und fokussieren auf für die Arbeit gewichtige Aspekte. Umfassende Hinweise zum (postmodernen) Adoleszenzroman finden sich u. a. bei KLAUS DODERER, HANS-HEINO EWERS, CARSTEN GANSEL, DAGMAR GRENZ, NICOLE KALTEIS, HEINRICH KAULEN, GÜNTER LANGE und PETER SCHEINER.

2.1. Adoleszenz – Roman

Der Adoleszenzroman ist ein Spezifikum der Adoleszenzliteratur. Der Begriff der Adoleszenz meint das „Alter des [Anm.: und der] heranwachsenden Jugendlichen“⁴ und wurde vom Entwicklungspsychologen ERIC H. ERIKSON geprägt. Diese spezielle Lebensphase ist biologisch durch die Freisetzung von Sexualhormonen gekennzeichnet und unter dem Begriff der Pubertät bekannt; sie markiert die (biologische) Geschlechtsreife. In der westlichen Welt kann der Beginn der Pubertät in etwa auf das 12. Lebensjahr datiert werden und (geschlechts- und individualunterschiedlich) zwischen dem 17. und 20. Lebensjahr als abgeschlossen verstanden werden. Die Adoleszenz ist vor allem geprägt durch die Suche nach einer neuen Identität, der „Erwachsenen-Identität“:

„Der junge Mensch sieht sich in der Adoleszenz der Aufgabe gegenüber, seinen Platz in der Welt der Erwachsenen eigenverantwortlich und realitätsgerecht zu finden (Berufswahl, Partnerwahl).“⁵

ERIKSON versteht diese Suche als eine Krise.⁶ Neben ERIKSON haben sich aber auch u. a. CHARLOTTE BÜHLER, PETER BLOS, LEOPOLD ROSENMAYR und VERA KING dezidiert mit einer Definierung der Adoleszenz auseinandergesetzt. Im jugendliterarischen Diskurs orientiert sich der Begriff der Adoleszenz an CHARLOTTE BÜHLERs Theorien. Die

⁴ Edith Konecny u. Marie-Luise Leitner: *Psychologie*. Wien: Wilhelm Braumüller Univ.-Vlg, 2009¹⁰. S.385a

⁵ *Humboldt-Psychologie-Lexikon*. Hg. v. d. Redaktion Naturwissenschaft u. Medizin des Bibliographischen Instituts. München: Humboldt-Taschenbuch Vlg, 1990. (*humboldt – Die großen Bücher*. Bd 927) S.19b

⁶ Konecny u. Leitner: *Psychologie*. 2009¹⁰. S.249ff

Entwicklungspsychologin sequenziert die Entwicklung Jugendlicher in zwei Phasen: Die Pubertät versteht sie als gekennzeichnet durch Erregung, Sturm und Drang sowie Introversion. Diese Phase wird von der Adoleszenz, ausgezeichnet durch Beruhigung, Stabilisierung und Extraversion abgelöst. GÜNTER LANGE beruft sich auf BÜHLERS Sequenzierung, wenn er die Adoleszenz als soziokulturell determinierten und langwierigen Prozess der Eingliederung der Jugendlichen in die Welt der Erwachsenen versteht.⁷ Die Adoleszenzliteratur literarisiert nun eben diesen Integrationsprozess inklusive Krisensituation(en) – hauptsächlich von jungen Männern. Sie vereinigt unter ihrem Namen Texte, die diese physiologischen, psychologischen und soziologischen Aspekte des Heranwachsens thematisieren. Bereits JOHANN WOLFGANG VON GOETHEs 1774 erschienener Roman „Die Leiden des jungen Werthers“ zeigt charakteristische Merkmale: Die Erzählung folgt einem individualisierten Lebenslauf, der das Jungsein als selbstgestaltete Lebensphase voller Risiken versteht und stößt dabei immer wieder auf problematische Situationen, häufig hervorgerufen durch Generationskonflikte. Die Jugend erscheint als ein Stadium der fragilen Identität bzw. Identitätssuche. Es handelt sich also um Probleme des sozialen Wandels und die kulturelle Neudefinition von Lebensphasen im Allgemeinen und Spezifischen – insofern ähnelt die Adoleszenzliteratur dem Bildungsroman bzw. der Autobiographie.⁸

2.1.1. (Bio-)Psychologische Aspekte

Die Adoleszenz bezeichnet jene Phase, in welcher sich der jugendliche Körper hinsichtlich der sexuellen Reifung entwickelt. In etwa mit dem 7. bis 10. Lebensjahr bei Mädchen – etwas später bei Jungen – setzt die biologische Geschlechtsreife ein: Der Hypothalamus schüttet das Hormon Gonadoliberein aus, welches den primären Geschlechtsmerkmalen zur Ausreifung verhilft. Die sekundären Geschlechtsmerkmale werden bei den Mädchen durch das Hormon Östradiol angeregt und so werden die Hüften breiter und die Brüste voller. Zwischen dem 12. und 16. Lebensjahr sind die Eierstöcke erstmals für ihre Funktion bereit und es kommt zum ersten Menstruationszyklus, der Menarche. Bei den Jungen sorgt das männliche Hormon Testosteron für vermehrten Bartwuchs, breitere Schultern und den Stimmbruch. Bei beiden Geschlechtern kommt es zu einem deutlichen Längenwachstum und einer Entwicklung der Schambehaarung. Die pubertäre Phase verlangt neben ihren physischen Veränderungen auch psychische Umstrukturierungen. Eine neuartige und tiefergehende Auseinandersetzung mit der Geschlechtsrolle beginnt und es kommt zum kritischen Prozess der Identifikation. Die konfliktrträgliche Phase ist vor allem durch das Nicht-mehr-Kind-Sein, aber auch Noch-nicht-erwachsen-Sein bestimmt.⁹

Psychologisch gesehen geht es also in diesem Lebensabschnitt darum, diese körperlichen Veränderungen zu bewältigen. Die individuellen Vorgänge stehen aber nicht nur in direkten

⁷ Vgl.: Nicole Kalteis: „*Moderner und postmoderner Adoleszenzroman*“ *Literaturhistorische Spurensuche und Verortung einer Gattung*. Wien: 2008. (Dipl. d. Univ. Wien) S.15f

⁸ *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*. Hg. v. Dieter Burdorf, Christoph Fasbender u. Burkhard Moennighoff. Stuttgart: J. B. Metzler Vlg u. Carl Ernst Poeschel Vlg, 2007³. S.5bf

⁹ Rainer Schandry: *Biologische Psychologie. Ein Lehrbuch*. Weinheim: Beltz Vlg, 2006². S.369bf

Zusammenhang mit der Sexualreife, sondern auch mit der Identitätsfindung. Das Ziel dieser Phase ist die Loslösung von bekannten familiären Strukturen und die Entwicklung einer selbstständigen und unverwechselbaren Persönlichkeit. Es müssen neue Ideale und Werte entwickelt und eine stabile Ich-Identität geschaffen werden. Dieser Entwicklungsprozess ist von Introspektion, Selbsterfahrungen, Omnipotenzphantasien, Tagträumen und einer sensorischen Empfindlichkeit gekennzeichnet (Anm.: diese Merkmale zeichnen auch den Adoleszenzroman aus). Prinzipiell muss in der Adoleszenz Folgendes geleistet werden: Intellektuelle sowie soziale Kompetenzen müssen verbessert werden, sodass eine berufliche Erwerbstätigkeit aufgenommen werden kann. Damit einher geht in einem zweiten Schritt die selbstständige ökonomische und materielle Versorgung, die eine autarke Existenz sichert. Die eigene Geschlechtsrolle muss neu bewertet werden, damit eine Identifikation und folglich soziales Bindungsverhalten, insbesondere in Form einer PartnerInnenbeziehung zustande kommen kann. Die Nutzung des Konsumwarenmarktes und diejenige des Freizeitmarktes muss qualifiziert werden; erst dann kann sich ein individueller Lebensstil herauskristallisieren. Ebenso gilt es, das Werte- und Normsystem weiterzuentwickeln, damit die verantwortungsbewusste Übernahme von gesellschaftlichen Partizipationsrollen gewährleistet werden kann – die damit einhergehende Positionierung im kulturellen, sozialen und politischen Raum bestimmt die neue Identitätsrolle.¹⁰

2.1.2. Soziologische Aspekte

Die Adoleszenz ist offensichtlich also stets eng mit den gesellschaftlichen Prozessen verbunden und verlangt neben physischen und psychischen Ausformungen auch die schrittweise Integration in soziale Positionen. Die gesellschaftliche Integration bestimmt das individuelle Rollenverhalten über die Erwerbsrolle, die Familienrolle, die politische Bürgerrolle und die Wirtschafts- bzw. Konsumentenrolle – rechtlich gesehen bedeutet dies eine Zunahme von Teilmündigkeiten. Besonders schwierig für Jugendliche gestaltet sich hierbei der noch vorhandene Zwiespalt zwischen Kind-Sein und Erwachsen-Sein bzw. zwischen Abhängigkeit und Autonomie. Die Aufgabe dieses Lebensabschnittes aus soziologischer Warte ist die Überwindung eben dieser Kluft: Die Ansprüche der Erwachsenen und die eigenen Interessen müssen kongruent werden, sodass eine eigenverantwortliche Erwachsenenrolle erlernt werden kann.

Das Phänomen Adoleszenz hängt aber vom Stand der momentanen Gesellschaft ab und ist einem kontinuierlichem Wandel unterworfen. Die adoleszente Phase des 14. Jahrhunderts zeichnete sich durch andere beeinflussende Umstände aus als die Adoleszenz nach 2000. Im 21. Jahrhundert ist allein schon die zeitliche Fixierung der adoleszenten Phase schwierig. Die klassischen Übergangsdetektoren sind nicht mehr so einfach identifizierbar: Sexualität und andere „typische“ Erwachsenenenerfahrungen werden vorverlegt, Schulabgang bzw. finanzielle

¹⁰ Vgl.: Anette Wagner: *Postmoderne im Adoleszenzroman der Gegenwart. Studien zu Bret Easton Ellis, Douglas Coupland, Benjamin von Stuckrad-Barre und Alexa Henning von Lange*. (In: Hans-Heino Ewers, Christine Garbe, Bernhard Rank u. Rüdiger Steinlein: *Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien. Theorie – Geschichte – Didaktik*. Bd 48) Frankfurt am Main: Peter Lang Vlg, 2007. (Diss. d. Univ. Hannover) S.24f u. S.28-30

Unabhängigkeit hinausgeschoben – und bezüglich z. B. neuer Informationstechnologien kommt es sogar zu einem Wissensvorsprung der Jugendlichen gegenüber der erwachsenen Generation. Die Kindheit endet früher und die Jugend beginnt eher. Adoleszenz wird einerseits sowohl über standort-familiäre Abgrenzung determiniert als auch über finanzielle Unabhängigkeit und einen abgeschlossenen Bildungsweg bzw. meistens damit einhergehende eigenständige berufliche Erwerbstätigkeit. Nachdem heutzutage aber die Bildungsphase im Vergleich zu früheren Jahrzehnten deutlich verlängert ist, stellt sich die Frage, ob über 25 Jahre alte StudentInnen, welche eigenständig wohnen, finanziell aber noch vonseiten der Familie unterstützt werden, als adolescent verstanden werden können. Während die Jugendlichen also einerseits kulturell, politisch und rechtlich autonom sind, hängt ihr ökonomischer Stand nach wie vor von den Erziehungsberechtigten ab. Die Wechselwirkung zwischen Adoleszenz und gesellschaftlicher Modernisierung ist also augenfällig. Adoleszenz muss als historisch und kulturspezifisch veränderbar verstanden werden; es ist aufgrund bestimmter übergreifender Merkmale aber dennoch eine Vergleichbarkeit von jugendlich-adoleszenten ProtagonistInnen gegeben: Statusdiskrepanzen, der Umbau der Identität, körperliche und sozial-psychische Umbrüche, sowie die Neuformulierung bzw. -entdeckung der Sexualität sind beständige Faktoren. Somit kann Adoleszenz gesellschaftsunabhängig als Schwellensituation voller Neu- bzw. Umstrukturierungen verstanden werden.¹¹

2.1.3. Literarische Aspekte

In den 80er-Jahren verlangt das aufgrund der kulturellen Bedingungen veränderte Textkorpus eine neue Einteilung: In der Literatur für junge LeserInnen bilden sich vergleichbare Gattungen wie in der Allgemeinliteratur aus. Die neuen Kindheits- und Jugendbilder und der damit einhergehende Wandel der Lebenswelten sorgen dafür, dass die Generationsräume von Jugendlichen und Erwachsenen nicht mehr penibel getrennt sind. Die altersmäßigen Abgrenzungen sind weniger eindeutig und die Kategorien „Jugendliche“ und „Erwachsene“ überschneiden sich – das Jung-Sein gilt als Wert, als Sinnbild für *alle* Generationen. Der Lebensabschnitt der Jugend dehnt sich: Einerseits beginnt er früher, andererseits wird der Übergang zum Erwachsenen-Dasein hinausgezögert. An die Stelle der „normalen“ Biographie tritt eine „Bastel- oder Risikobiographie“, geprägt von einer Pluralisierung der Lebensstile, anhand welcher sich die Jugendlichen von den junggebliebenen Erwachsenen zu differenzieren versuchen. Dieser Tendenz entsprechend wird auch die Kinder- und Jugendliteratur offener und die Übergänge zur Erwachsenenliteratur hin werden fließender: Es wird versucht, das Lebensgefühl, die Lebenslage, die Lebenssicht, die Lebensprobleme heutiger Jugendlicher literarisch zu erfassen. Da in vielen Texten für junge LeserInnen die Adoleszenz Thema ist, bildet sich bald

¹¹ Vgl.: Wagner: *Postmoderne im Adoleszenzroman der Gegenwart*. (In: Ewers, Garbe, Rank u. Steinlein: *Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien*. Bd 48) 2007. S.24-27 u. S.30-38

der neue Romantyp „Adoleszenzroman“ aufgrund von inhalts- und stoffbezogenen Merkmalen heraus.¹²

Literarhistorisch gesehen sind bereits zur Zeit der Sturm-und-Drang-Epoche JOHANN WOLFGANG VON GOETHEs „Die Leiden des jungen Werthers“ (1774) und KARL PHILIPP MORITZ' „Anton Reiser“ (1785-1790) erste Vorreiter des Adoleszenzromans, auch wenn sie noch nicht derartig begrifflich festgemacht wurden. In der Romantik finden sich die adolescent relevanten Themen der Identitätssuche im Kunstmärchen und in der phantastischen Novelle wieder. Nach einer historischen Umakzentuierung mit einer Tendenz zum Schulroman setzt J. D. SALINGERS gattungsprägender „The catcher in the rye“ (1951) (dt.: „Der Fänger im Roggen“, 1956) einen neuen und finalen Meilenstein in der Geschichte und Definition des Adoleszenzromans. Dieser vorwiegend vom angloamerikanischen (aber auch vom skandinavischen, z. B. INGER EDELFELDT) Raum ausgehende Erfolg wird im deutschen Sprachraum von ULRICH PLENZDORFs „Die Leiden des jungen W.“ (1973) fortgeführt. Von da an gilt der Adoleszenzroman als etabliert; der Begriff selbst wird in den 1980er-Jahren gefestigt. Neben der Verwandtschaft des Adoleszenzromans zum (auto)biographischen Roman lassen sich auch noch Gattungsanalogien zum Bildungs-, Entwicklungs- und Erziehungsroman vermerken.¹³

Im Zentrum der klassischen Variante des Adoleszenzromans stehen die „Ablösungs-, Selbstfindungs- bzw. Identitätsprobleme“¹⁴ der jugendlichen, früher zumeist männlichen Helden. Der „Stoff“ der Adoleszenz ist soziokulturell und kulturgeschichtlich determiniert und muss daher – wie Literatur im Allgemeinen auch – als Ausdruck gesellschaftlicher Umwälzungen verstanden werden.¹⁵ Obwohl zum Zeitpunkt der Entstehung weder der Adoleszenzroman, noch die Phase der Adoleszenz begrifflich festgelegt waren, zeichnen sich mehrere nicht spezifisch adressierte Romane dieser Zeit durch die Inszenierung einer typisch adolescenten Krise aus, die für die meist männlichen Protagonisten katastrophal endet. Dabei steht der Held diversen ihm feindselig gesonnenen Vertretern der Gesellschaft gegenüber, meist repräsentiert durch klassische Antagonisten, wie (Mit-)Schüler oder Lehrer – die Distanz zwischen den beiden Polen erscheint als unüberbrückbar. Es manifestiert sich hier eine tiefe Krise der zeitgenössischen bürgerlichen Gesellschaft, welche in der Form der Krise des adolescenten Individuums personifiziert und potenziert wird. Die traditionelle Form des Adoleszenzromans „erscheint (...) hier nicht als ein Moratorium vor dem Eintritt in das Erwachsenendasein, sondern als eine Leidens- und Passionszeit, an deren Ende nur der Tod

¹² Vgl.: Carsten Gansel: *Moderne Kinder- und Jugendliteratur. Ein Praxishandbuch für den Unterricht*. Berlin: Cornelsen Scriptor Vlg, 1999. S.103-106

¹³ Vgl.: Gansel: *Moderne Kinder- und Jugendliteratur*. 1999. S.112f

¹⁴ Hans-Heino Ewers zit. in: Wagner: *Postmoderne im Adoleszenzroman der Gegenwart*. (In: Ewers, Garbe, Rank u. Steinlein: *Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien*. Bd 48) 2007. S.23

¹⁵ Vgl.: Wagner: *Postmoderne im Adoleszenzroman der Gegenwart*. (In: Ewers, Garbe, Rank u. Steinlein: *Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien*. Bd 48) 2007. S.38-51

oder die völlige Regression stehen können.“¹⁶ Es können nach HEINRICH KAULEN folgende charakteristische Themen und Motive für den klassischen Adoleszenzroman als markant gesehen werden: Das Romangeschehen fokussiert auf die Darstellung (zumeist) eines oder mehrerer jugendlicher (meist männlicher) Helden. Der Fokus liegt dabei auf der Psyche und es handelt sich nicht um stereotypisierte Figuren in beispielhaften Krisensituationen, sondern um authentische und individuelle Romancharaktere. Dabei füllt die Phase der Adoleszenz das gesamte Romangeschehen aus und nicht nur ein Kapitel, wie es z. B. im autobiographischen Roman der Fall ist. Zudem gilt als das Hauptmotiv des Adoleszenzromans die typisch adoleszente Identitätssuche, welche mit Krisenerlebnissen und/oder Initiationserfahrungen einhergehen kann. Die signifikanten Problembereiche, welche evidente Rollen spielen, sind:

„die Ablösung von der Herkunftsfamilie, die Entwicklung eines eigenen Wertesystems, die ersten sexuellen Erfahrungen mit heterosexuellen oder gleichgeschlechtlichen Partnern, der Aufbau eigenständiger Sozialkontakte in der Peergroup und die Übernahme einer neuen sozialen Rolle“.

Eine letzte zentrale Struktur ist noch der Umstand, dass die Identitätsfindung mit den eben genannten Krisenherden zu keinem positiven bzw. teilweise zu überhaupt keinem Abschluss kommt. Grundsätzlich zeichnet sich der Adoleszenzroman durch seinen Spiegelungscharakter von Wirklichkeit aus: Deshalb kann eine hohe Authentizität, die an autobiographische Elemente erinnert, verzeichnet werden.¹⁷ Ebenfalls autobiographischen Charakter beinhaltet die Kindheitsreflexion, welche integrativer Bestandteil des Adoleszenzromans ist: Dabei erinnert sich der/die ProtagonistIn an die eigene Kindheit und vollzieht eine quasi nach innen gerichtete Identifikationssuche. Als eine kontrastive Methode dazu kann das Literaturzitat ausgelegt werden. Dieses korreliert mit der Identitätssuche und ermöglicht den Protagonisten, durch das Verweilen bei literarischen Vorbildern eine Gegenwelt zu der prinzipiell negativ akzentuierten Welt der Erwachsenen zu erschaffen und sich mit den darin er- und gefundenen Figuren zu identifizieren. Trotzdem kommt es unwiderruflich zur Erfahrung der Ausweglosigkeit und einer Desintegration der Erwachsenen-Identität, nicht zuletzt aufgrund der gesellschaftlichen Skepsis vom Individuum gegenüber der Erwachsenen-Gesellschaft *et vice versa*. Insofern kann der Adoleszenzroman auch als doppeltadressiert aufgefasst werden – er gehört sowohl dem jugendliterarischen als auch dem allgemeinliterarischen System an.¹⁸

Ähnlich definiert wie der Adoleszenzroman ist auch die problemorientierte Jugendliteratur – die Grenzen zwischen diesen beiden Gattungsformen sind fließend. Viele Merkmale des Adoleszenzromans sind aus dem Bereich der problemorientierten Jugendliteratur entlehnt;

¹⁶ Vgl.: Gina Weinkauff u. Gabriela von Glasenapp: *Kinder- und Jugendliteratur*. (Jakob Ossner (Hg.): *StandardWissen Lehramt. Studienbücher für die Praxis*. UTB 3345) Paderborn: Ferdinand Schöningh Vlg, 2010. S. 129, Zitat S.129

¹⁷ Vgl.: Heinrich Kaulen: *Jugend- und Adoleszenzromane zwischen Moderne und Postmoderne*. In: *1000 und 1 Buch*. Nr. 1 / 1999. (S.4-12) S.4-12, Zitat S.7

¹⁸ Vgl.: Seibert: *Themen, Stoffe und Motive in der Literatur für Kinder und Jugendliche*. 2008. S.89-93

nicht alle problemorientierten Jugendromane sind aber Adoleszenzromane. Die problemorientierte Jugendliteratur konzentriert sich auf die Darstellung realistischer gesellschaftlicher Problembereiche, wie z. B. Randgruppen, Behinderte, Drogenabhängige etc. Vor allem der Fokus auf die Geschichten und Charaktere *im Allgemeinen* zur Veranschaulichung des Problems und nicht die Fokussierung einer existenziellen *Einzel*erfahrung unterscheidet sie vom Adoleszenzroman. Zudem ist im Adoleszenzroman eine deutliche Reduzierung der konkreten pädagogisch motivierten Handlungsanweisungen an die Leserschaft zu verzeichnen. Wenn es sich um eine gesellschaftlich-historisch geprägte treffende Zeitanalyse handelt, überzeugt der Adoleszenzroman vor allem durch seinen identifikatorischen Gehalt; der problemorientierte Jugendroman durch seinen exemplarischen Aufzeige-Charakter.¹⁹

„Ähnlich wie sich Avantgarde zur epigonalen Kunst verhält, verhält sich der Adoleszenzroman zur Jugendliteratur: Er nimmt, sofern er sich überhaupt auf Jugendliteratur bezieht, für sich in Anspruch, die Avantgarde der Jugendliteratur zu sein, indem er sie überwinden möchte.“²⁰

Man muss bezüglich dieser homologen Verwendung des Terminus Adoleszenzroman und des Begriffsfeldes Jugendliteratur vorsichtig sein, da der Gattungsbegriff „Adoleszenzroman“ sehr ungenau gefasst ist. Zwar lassen sich bestimmte Kriterien für eine Gattungsbestimmung ablesen (Anm.: siehe oben – HEINRICH KAULEN), eine einheitliche Genredefinition ist aber immer noch Desiderat. Mal werden inhaltliche, mal formale Charakteristika herangezogen; das Ergebnis ist eine Verwirrung der poetologischen Kategorien – ob des inflationären Gebrauchs scheint dies nicht verwunderlich. Vielleicht gerade deshalb kann der Adoleszenzroman als ein über die Grenzen der Kinder- und Jugendliteratur reichendes Genre vermerkt werden: Der im jugendliterarischen Feld entstandene Text wird auch von erwachsenem Lesepublikum rezipiert.²¹

2.2. Postmoderne

Der Ausdruck der Postmoderne hat den Charakter eines diffusen Allzweckbegriffs; da beinahe alle Disziplinen – ausgegangen von der Literatur und Architektur über die Philosophie bis zu den Sozialwissenschaften – ihn verwenden. Er dient also als Sammelbegriff für heterogene Phänomene, die nicht mehr eindeutig der Moderne zuordenbar sind, und wird durch seine häufige und inflationäre Verwendung zusehends trivialisiert und verwässert. Dazu trägt bei, dass die Postmoderne sowohl hinsichtlich ihres Anwendungsbereichs als auch ihrer zeitlichen Datierung umstritten ist. Inhaltlich kann unter dem Begriff der Postmoderne einerseits die erschöpfte, epigonal gewordene Moderne verstanden werden, andererseits wird damit eine neue Aufbruchsstimmung voller

¹⁹ Vgl.: Wagner: *Postmoderne im Adoleszenzroman der Gegenwart*. (In: Ewers, Garbe, Rank u. Steinlein: *Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien*. 2007. S.45f

²⁰ Seibert: *Themen, Stoffe und Motive in der Literatur für Kinder und Jugendliche*. 2008. S.91

²¹ Vgl.: Kalteis: „*Moderner und postmoderner Adoleszenzroman*“ 2008. S.4-11

Zukunftsoptimismus gemeint. Grundsätzlich kann die Postmoderne als „[interreferentieller] Pluralismus von Sprachen, Modellen, Verfahrensweisen“ begriffen werden. Diese Pluralität, in der es keine verbindlichen Wahrheiten mehr gibt (wie es JEAN-FRANCOIS LYOTARD ausdrückt), muss als positive Errungenschaft gesehen werden – die Vielfalt als Chance.²²

2.2.1. Postmoderne Philosophie

Die ersten Verwendungen des Begriffes der Postmoderne verteilen sich von 1870 bis 1947, werden dabei aber meist adjektivisch und jedes Mal für einen neuen Bereich, eine andere Disziplin verwendet: so meint „postmodern“ mal die Malerei (JOHN WATKINS CHAPMAN), mal die Soziologie (RUDOLF PANNWITZ), mal die Literatur (FEDERICO DE ONÍZ) und mal die Politik (D.C. SOMERVELL). Erst 1959 legt IRVING HOWE den Grundstein für die Debatte um den Begriff der Postmoderne, wie man ihn heute kennt. Er meint erstmals keinen spezifischen Bereich, sondern eine allgemeine Negativdiagnose – eine Phase der Konsolidierung nach dem fulminanten Auftakt der Moderne. Schon bald werden konträre Stimmen der Kritik laut, wie die von SUSAN SONTAG oder LESLIE FIEDLER, der mit seiner Diskussion der Postmoderne das heutige Verständnis prägte: Postmodernes meint immer eine Pluralität, sei es in verschiedenen Werken, sei es interreferentiell. Die Postmoderne beginnt also dort, wo das Ganze aufhört, ein Ganzes zu sein. Sie hat ihren Kern in einer Vielfalt und einem radikalen Pluralismus und dieser legitimiert sie. Dabei ist dieses Feld des Postmodernismus erstaunlich homogen und als positive Aufgabe zu verstehen.²³ Es gilt dafür nicht nur innovativ zu sein, sondern auch bereits vorhandene Ideen zu re-kombinieren, um einer pluralistischen, geradezu chaotischen und zufälligen Welt gerecht zu werden. Darin ist auch der Mensch selbst instabil und seine Identität durch verschiedene Elemente der Interkulturalität und Masse geprägt: Das Selbst wird in der Postmoderne dezentriert – es wird also relativiert und entpersonifiziert. Relevante Rollen spielen dabei der Multikulturalismus, die Massenmedien, die fortschreitende Technik und der Verlust des autonomen Subjekts als rational agierende Einheit. Der Postmodernismus ist eine Absage an das Konzept der Vernunft (*ratio*) und an die Zweckrationalität und stattdessen eine Hinwendung zu Aspekten der menschlichen Affektivität und Emotionalität. Es kommt zum Verlust traditioneller Bindungen sowie eines allgemeinen Gemeinschaftsgefühls und stattdessen zum Aufleben der Toleranz, der Freiheit und einer radikalen Pluralität in allen Gesellschaftsbereichen. Dabei steht das Individuum aber alleine und verunsichert da, denn ihm werden sämtliche Anhaltspunkte abgesprochen: Der universale Wahrheitsanspruch, den philosophische und religiöse Auffassungen für sich erheben, wird nicht nur kritisch betrachtet und hinterfragt, sondern direkt negiert.²⁴

Im Bereich der Philosophie wird die Postmoderne 1979 bei JEAN-FRANCOIS LYOTARD erstmals erwähnt, der damit zu einer Reflexion bezüglich der Eigenarten modernen Wissens

²² Vgl.: Wolfgang Welsch: *Unsere postmoderne Moderne*. Berlin: Akademie Vlg, 1993⁴. S.9-14, Zitat S.16f

²³ Vgl.: Welsch: *Unsere postmoderne Moderne*. 1993⁴. S.9-14 u. S.39-43

²⁴ Vgl.: Wagner: *Postmoderne im Adoleszenzroman der Gegenwart*. (In: Ewers, Garbe, Rank u. Steinlein: *Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien*. 2007. S.123-132

anregen will. Die postmoderne Philosophie meint weniger eine neue Epoche nach der Moderne, sondern mehr eine kritische Auseinandersetzung mit ihr, innerhalb derer die modernistischen Konzepte nun umgesetzt werden können. Den Grundzug liefert dabei die strikte Kritik und Dekonstruktion der Rationalität. Bisher hatte die Philosophie immer einen „ersten Grund“, anhand dessen die Totalität des Wirklichen erklärt wurde. Die postmoderne Philosophie lehnt dieses Denken von einem ersten Prinzip her nun kategorisch ab und verlangt die Pluralität der Gesichtspunkte anzuerkennen. Sie wendet sich von der Vernunft, einer „wahren“ Deutung des Lebens bzw. „wahren“ Erklärung der Wirklichkeit ab – negiert diese geradezu.²⁵ Das Ziel dabei ist das Erreichen eines universellen Konsenses. Im Zuge dessen muss eine Abwendung von der Obsession der Totalität erfolgen, das heißt, ein tatsächlicher einheitlicher Konsens *aller* Parteien wird als unrealistisch betrachtet. Der Dissens muss als Dissens akzeptiert werden; Einhelligkeiten und Übereinstimmungen dürfen nicht länger erzwungen werden. Die pluralistische Auffassung zieht eine Auflösung des Ganzen, der Einheit mit sich. Dabei soll dieser Prozess aber nicht nur akzeptiert, sondern in seiner Positivität auch noch begrüßt werden. Unter dieser Vielzahl und Multiplizität subsumieren sich Heterogenität, Autonomie und Irreduzibilität. Zusammengefasst bedeutet das, dass die postmoderne Philosophie die Einheitsobsession verabschieden muss und die Pluralität in ihrer Ambivalenz und Polyvalenz exponieren darf: „‘Postmodern’ ist, wer sich jenseits von Einheitsobsessionen der irreduziblen Vielfalt der Sprach-, Denk- und Lebensformen bewußt [sic!] ist und damit umzugehen weiß.“²⁶

2.2.2. Postmoderne Literatur

Die postmoderne Literatur fußt auf denselben Prinzipien wie die postmoderne Philosophie: Pluralität und Dispersion, Heterogenität und Intertextualität (Pastiche), Zentrifugalität und Originalität. Die postmoderne Literatur ist gekennzeichnet durch eine Ästhetik des Fremden. Mit dem Rückgriff auf avantgardistische Vorbilder wird versucht, immer schockierendere Fremdheitswirkungen, die vor Radikalität nur so strotzen, zu erzeugen. Dafür wird mitunter das bereits bis zum Äußersten Ausgereizte relativiert: durch Ironie, Parodie und Travestie. Der ironische Gestus gilt dabei nicht nur Altbekanntem, sondern auch den Schaffenden selbst und geht dabei soweit, dass er als eine Art autoreflexiver Kommentar unter der Bezeichnung „metafiction“ in den Text einfließt und dessen Prozess- und Produktionscharakter unterstreicht. Diese Form der Intertextualität unterstützt den referentiellen Charakter der neuen Texte, die von einer Vielzahl von Wechsel- und Referenzbeziehungen auf Außerliterarisches ausgezeichnet sind. Ein weiteres Merkmal ist die Kombination traditionellerweise unvereinbarer Stile und Genres, um das fragmentierte Weltbild und die Multiperspektive abzubilden. Ebenfalls relevant für die postmoderne Literatur ist die Ästhetisierung und Verkunstung des Alltäglichen und Banalen – es kommt zu einer Demonstration des Zufälligen und Beliebigen. Im Bereich des Themenpools referiert die postmoderne Literatur immer wieder auf die neuen Medien und Technologien sowie die

²⁵ Vgl.: Johann Mader: *Von der Romantik zur Postmoderne. Einführung in die Philosophie II*. Wien: Universitätsverlag Vlg, 1992. S.282-296

²⁶ Vgl.: Welsch: *Unsere postmoderne Moderne*. 1993⁴. S.31-37, Zitat S.35

Multikulturalität. Vor dem Hintergrund der fortschreitenden Medialisierung unserer Wahrnehmung kommt es zu Desillusionierungserlebnissen: die Ästhetik wird als destruktiv charakterisiert und dementsprechend thematisiert – es kommt zu futuristisch und surrealistisch angehauchten Szenarien – zur Hyperrealität. Die erzählerischen Hand- und Kunstgriffe des Diskontinuität, Anachronie und Parallelisierung werden revitalisiert und vor allem im Genre der Science-Fiction integriert. Die postmoderne Literatur schafft neue Zugänge, die irritieren und verstören, sie ist verantwortlich für eine Pluralität der Genres, der Texte (Intertextualität), der Kultur, der Technik, der Medienvielfalt, aber auch für die Ortsdispersion und den Identitäts- und Subjektwandel etc. Die postmoderne Literatur ist eine multidimensionale pluralistische Literatur.²⁷ Sie ist im Vergleich zur Moderne ausgezeichnet durch ihre dekonstruktiven Texte mit Betonung des Spielcharakters: Sie ist

„weniger angestrengt und ambitiös, weniger totalitätssüchtig und mythosorientiert, weniger utopieversessen und manifesthaft, weniger ideologisch und entschieden, weniger hermetisch und dunkel, weniger referentiell und repräsentativ, weniger stilrein und hochkulturell“²⁸

und weniger interpretationsbedürftig. Stattdessen zeichnet sie der verstärkte Gebrauch von Komik und Parodie bzw. sogar Zynismus und Groteske aus. Mit der Dezentrierung der Erzählerfigur weicht der moderne Held dem postmodernen komischen Anti-Helden, mit dem man schwierigen Themen den tragischen Pathos nehmen kann. Dazu trägt vor allem auch der fröhlich gewordene Skeptizismus bei, der den tragisch-melancholischen Gestus der Moderne reduziert.²⁹

2.2.3. Postmoderne Jugendkultur

Im Zuge der Postmoderne kommt es zu einem Strukturwandel aller Lebensbereiche, charakterisiert durch Pluralisierung, Individualisierung, Entstandardisierung und Medialisierung – auch in der Jugendkultur. Dabei sind vor allem ganz bestimmte Tendenzen und Umbrüche in spezifischen Sektionen zu verzeichnen. Die postmoderne Jugend unterliegt angesichts von Globalisierung und Medialisierung einer Parallelisierung der individuellen Erlebnis- bzw. Lebenswelten und so sind folgende (popularisierte) postmoderne Neigungen im Allgemeinen zu vermerken: Es kommt zu postmodernen Familienformen, in denen die Familie nicht mehr als glücklicher Rückzugsort fungiert. Stattdessen ist ein Pluralismus der Formen, z. B. Patchwork-Familien, Alleinerziehende-Familien, Mehreltern-Familien etc. zu verzeichnen. Diese Formenvielfalt lässt sich auf wesentliche Umstrukturierungen zurückführen und ist unter postmodernen Leitbegriffen wie Pastichebildung, Pluralisierung und Entstandardisierung bzw. -normierung subsumierbar. Überhaupt kann eine deutliche Entstandardisierung der Familien- bzw. der Autoritätsmuster im Allgemeinen registriert

²⁷ Vgl.: Herbert Grabes: *Einführung in die Literatur und Kunst der Moderne und Postmoderne. Die Ästhetik des Fremden*. Tübingen u. Basel: A. Francke Vlg, 2004. S.68-125

²⁸ Paul Michael Lützel zit. in: Wagner: *Postmoderne im Adoleszenzroman der Gegenwart*. (In: Ewers, Garbe, Rank u. Steinlein: *Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien*. 2007. S.154

²⁹ Vgl.: Wagner: *Postmoderne im Adoleszenzroman der Gegenwart*. (In: Ewers, Garbe, Rank u. Steinlein: *Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien*. 2007. S.153-158

werden. Der Generationskonflikt wird entschärft und weicht einer mehrheitlichen Abwehr der Protest- und Alternativkultur der Eltern. Statt einer sozialen Außenanleitung werden eigenverantwortliche Lebensentwürfe mit individuellen Werteorientierungen präferiert. Dazu passt auch die Pluralisierung der Formen des Zusammenlebens mit potentiellen LebensgefährtnInnen. Nachdem die Ehe keine verpflichtende Norm mehr ist und die traditionellen Bilder von Weiblichkeit und Männlichkeit mit ihren Stereotypen im Auflösen sind, kommt es zu einer Heterogenität von Lebensformen. Trotzdem kann man nicht von einem Werteverfall in der postmodernen Jugendkultur sprechen: stattdessen weicht die institutionalisierte Religiosität selbstbestimmten, privaten Glaubenscollagen. Diese zeichnen sich vor allem durch ein selbstorganisiertes Engagement für andere aus, das an die Stelle des politischen Interesses rückt. Die popularisierte Politik findet in der Medialisierung neue Präsentationsmöglichkeiten. Gerade die postmoderne Jugendkultur ist geprägt durch die multimedialen Kommunikationsmöglichkeiten und gilt als technisch höchst versiert. Diese neue Medialität dient auch der Inszenierung der eigenen Identität als Collage. Die modernen Identitätsvorstellungen sind geprägt durch den Doppelcharakter von Emanzipation einerseits und Unterwerfung andererseits. Ein ähnlich ambivalentes Verhältnis herrscht auch bezüglich der (Aus-)Bildungsinstitutionen: So ist sowohl ein Bedeutungsverlust der Arbeit gegenüber Freizeitaktivitäten zu verzeichnen als auch ein Zuwachs der Bedeutung von Arbeit im Sinne eines wirtschaftlichen Statussymbols. Die postmoderne Jugend ist also im postmodernen Sinne geprägt von Ambi- und Polyvalenzen in beinahe jedem Lebensbereich.³⁰ Besonders bedeutend ist dabei die Suche nach immer neuen Erlebnissen, nach dem ultimativen „Kick“. „Spaß als Leitidee mit gesellschaftlicher Relevanz entwickelt sich zur Haltung des Widerstandes gegen Zweckrationalität.“³¹ Der Kommerz entfaltet seine Faszinationskraft. Der Konsumgenuss und -rausch sind in der postmodernen Kultur aber nicht mehr nur den Jugendlichen vorbehalten, sondern sorgen für eine Juvenalisierung der Gesellschaft. Aktuelle Tendenzen nun zeigen einen Umschwung: weg vom hedonistisch geprägten Lustprinzip hin zu einer neuen pragmatischen Haltung, die die soziale Umwelt aufmerksam auf Chancen und Risiken untersucht.³²

2.3. Der postmoderne Adoleszenzroman

Zwar liefert der Adoleszenzroman kein Abbild der jeweils zeitgenössischen Realität, er spiegelt aber sehr wohl aktuelle Weltbilder und Deutungsmuster zeitdiagnostisch wider. Insofern kann auch seit Mitte der 1980er-Jahre von einem „postmodernen“ Adoleszenzroman gesprochen werden, welcher sich durch die Kriterien der Postmoderne und jene der Moderne auszeichnet – eine exakte Zuordnung ist bei den (post-)modernen Texten nicht immer eindeutig möglich, die Übergänge sind fließend. Als epochenspezifische

³⁰ Vgl.: Wagner: *Postmoderne im Adoleszenzroman der Gegenwart*. (In: Ewers, Garbe, Rank u. Steinlein: *Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien*. 2007. S.159-197

³¹ Ernst Seibert zit. in: Kalteis: „*Moderner und postmoderner Adoleszenzroman*“ 2008. S.24

³² Vgl.: Kalteis: „*Moderner und postmoderner Adoleszenzroman*“ 2008. S.25ff

Züge dieses zeitgeschichtlichen Kontextes lassen sich die „Entdramatisierung des Generationenkonflikts, Individualisierung, Pluralisierung, Medialisierung und ‘Ende des Selbst’ bzw. Abkehr von rigiden Identitätskonzepten“ klassifizieren. Die im postmodernen Adoleszenzroman geschilderten Selbstinszenierungen können dem postmodernen generationsspezifischen Jugendlichkeitsstil zugeordnet werden – nicht zuletzt dank HANS-HEINO EWERS’ Merkmale: Die männlich fokussierten Entwicklungsmuster werden nun um den Aspekt der weiblichen Adoleszenz bereichert. Das Generationenverhältnis präsentiert sich entdramatisiert; überhaupt herrscht keine dominante Autorität vonseiten der elterlichen Generation mehr vor. Das Selbst bzw. das rigide Identitätskonzept zerfällt und wird polyvalent. Dementsprechend wird auch der einzelne Held bzw. die einzelne Heldin von einer Vielzahl von Figuren abgelöst; im Zuge dieser Neuerung kommt es zum multiperspektivischen Erzählen, zur Verkürzung von Erzählabschnitten, zur Beschränkung der Erzählung auf eine filmische Oberflächenansicht der Außenwelt und auf reigenartige, entwicklungslose Aufeinanderfolgen ohne konkreten Anfang bzw. Schluss.³³ Der postmoderne Adoleszenzroman entfernt sich von der krisenhaften Adoleszenz voller Melancholie und Weltschmerz und erweitert sich um die Aspekte der Richtungslosigkeit, des Lebensüberdrusses, der Auflösung des Selbst und des Gefühls der Einsamkeit, wie es CARSTEN GANSEL konstatiert. An die Stelle des Weltschmerzes bzw. der Melancholie tritt entweder eine locker-witzige Erzählhaltung oder die so genannte „schwarze Utopie“, mit welcher eine Selbstauflösung des Ichs einhergeht. Die Suche nach der eigenen Identität findet im postmodernen Adoleszenzroman nicht mehr statt, an ihren Platz ist die ständige Suche nach neuen Erlebnissen gerückt. Konflikte ergeben sich nicht mehr aus dem Generationenkonflikt, der entdramatisiert wurde, sondern aus den Konsumzwängen der Erlebnisgesellschaft: Das Konsumieren als Genuss und Erlebnis, aber auch das lustvolle Spiel mit den Medien. Auch die Grundeinstellung der postmodernen adoleszenten Figuren hat sich stark verändert: Eine neutrale, beinahe ironische (hedonistische) Egal-Haltung frei von moralisierenden Wertungen prägt nun das Genre. Passend dazu verschwinden jegliche (moralisierenden) Wertungen und Kommentare aus dem Roman – der implizierte Autor bzw. die implizierte Autorin wird ident mit den Jugendfiguren. Dadurch erscheint das autorInnenintendierte Wertsetzungszentrum des Textes besonders authentisch. Zudem kann von einer Bewegungslosigkeit gesprochen werden; die Abkehr von den Subkulturen der 70er- und frühen 80er-Jahre hat keine eigenständige Kulturausbildung zu Folge, sondern es koexistieren verschiedenste Stile – es dominiert eine Pluralität von gesellschaftlichen Werten und Normen bzw. häufig auch eine Ignorierung dieser. Die Ablösung aus der Herkunftsfamilie erfolgt spät, während andererseits „erwachsene“ Handlungen, wie z. B. sexuelle Erfahrungen, bereits als selbstverständlich gelten – die typisch adoleszente Ambivalenz von Abhängigkeit und Autonomie zeichnet sich hier erneut ab. Dementsprechend wechselnd sind auch die Persönlichkeiten der Figuren angelegt, das Ziel ist kein konkretes Identitätskonzept mehr, sondern eine „Patchwork- und Bastel-Identität“.

³³ Vgl.: Hans-Heino Ewers: *Einleitung*. In: Hans-Heino Ewers (Hg.): *Jugendkultur im Adoleszenzroman. Jugendliteratur der 80er und 90er Jahre zwischen Moderne und Postmoderne*. Weinheim u. München: Juventa Vlg, 1994. (S.7-12) S.7-12

Formal zeichnet sich der postmoderne Adoleszenzroman durch schnelle Schnitte, wechselnde bzw. polyphone ErzählerInnenperspektiven und kurze Beobachtungen, sowie einen allgemein fragmentarischen Charakter aus.³⁴ HEINRICH KAULEN ergänzt die formalen Charakteristika noch um

„die Aufhebung des Bruchs zwischen (esoterischer) Hochliteratur und (populärer) Unterhaltungsliteratur, das zitathafte Spiel mit den unterschiedlichsten Motiven und Konventionen (Collagentechnik, Intertextualität), die Übernahme typischer Formelemente der audiovisuellen Medien, der Verzicht auf eine kohärente Sinnkonstruktion, die Aufsprengung einer linearen Handlungsfolge in zahlreiche polyperspektivische Einzellinien und die Preisgabe der Fiktion eines ganzheitlichen Subjekts bei der Gestaltung der Handlungsfiguren.“³⁵

KAULEN erarbeitet drei typische Grundmuster des postmodernen Adoleszenzromans: Die erste Form rekurriert mehrheitlich auf den Schul- bzw. Pubertätsroman der Jahrhundertwende in Deutschland. Dabei steht die Schule als Schauplatz im Zentrum und ist Austragungsort für die krisenhafte Auseinandersetzung zwischen Individuum und Gesellschaft. In Form von psychischen und/oder physischen Quälereien sowohl von Seiten der Lehrpersonen als auch der MitschülerInnen wird die zentrale Figur häufig zur Quittierung ihres Entwicklungsprozesses gezwungen – sei es durch das Verlassen des schulischen Umfeldes, sei es durch einen Selbstmord (-versuch). Thematisiert werden also gescheiterte oder beschädigte Entwicklungsprozesse.³⁶ Die zweite Ausprägung des Adoleszenzromans zeichnet sich durch den zeitdiagnostischen Anspruch gegen Ende des 20. Jahrhunderts aus und ist von HeldInnen in Außenseiterrollen geprägt, welche sich im urbanen Feld der Großstadt mit der verwirrenden Pluralität von Werten und Sinnangeboten zurechtfinden müssen. An die Stelle traditioneller Strukturen wie Eltern oder Schule treten liberale Konzepte ohne dominante Autorität. Stattdessen übernehmen neue Leitmedien wie Film, Musik und Fernsehen: Die Frage nach dem Äußeren nimmt immer mehr Raum ein. Eine Steigerung der hier gezeigten Tendenzen finden sich in KAULENs dritter Form des postmodernen Adoleszenzromans: Die Schilderungen jugendlicher Normverstöße ist nun komplett frei von moralisierenden Wertungen und/oder pädagogischen Intentionen – der handlungsanleitende Impetus verschwindet. Die HeldInnen verkommen zusehends, werden unsympathische und problematische Charaktere, die egozentrisch, konsumversessen und apolitisch charakterisiert sind. Sie agieren in Milieus, die von Arbeitslosigkeit, Drogenmissbrauch, hemmungslosem Sex, Gewalt, einem zur Langeweile verkommenen Kreislauf von Partys und der Suche nach immer neuen „Kicks“ geprägt sind. Das Leben wird als Spiel angesehen. Das nüchterne Protokollieren der hektischen Suche nach Erlebnissen ohne moralische Verurteilung verwehrt Identifikation. An die Stelle der rebellischen

³⁴ Vgl.: Carsten Gansel zit. in: Wagner: *Postmoderne im Adoleszenzroman der Gegenwart*. (In: Ewers, Garbe, Rank u. Steinlein: *Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien*. 2007. S.90-100

³⁵ Heinrich Kaulen: *Fun, Coolness und Spaßkultur? Adoleszenzromane der 90er Jahre zwischen Tradition und Postmoderne*. In: *Deutschunterricht*. Nr. 5 / 1999. S.332

³⁶ Vgl.: Weinkauff u. Glasenapp: *Kinder- und Jugendliteratur*. (Ossner (Hg.): *StandardWissen Lehramt*.) 2010. S.126f

Identitätssuche treten eine Bejahung des Hedonismus und eine Polyvalenz der Ich-Identität(en). Selbstinszenierungen, Triebhaftigkeit, Rausch und Ekstase sowie Coolness, Distanz, Indifferenz und Zynismus konstituieren nun die neue Form der „Bastel-Identität“. Wichtig sind nun mehr die Selbsterfüllung im Hier und Jetzt, der Kult der Warenästhetik und Oberfläche sowie die Orientierung an Lifestyle-Trends.³⁷

2.3.1. Analyse der Primärliteratur

Im Folgenden soll anhand tabellarischer Übersichten festgestellt werden, ob bzw. inwieweit die ausgewählten primärliterarischen Werke als postmoderne Adoleszenzromane determinierbar sind. In der ersten Tabelle findet eine Überprüfung der Jugendromane hinsichtlich ihrer Kategorisierung als Adoleszenzromane statt – als Maßstab und Basis dieser Analyse werden HEINRICH KAULENS Charakteristika herangezogen. In der zweiten Tabelle werden anhand der oben angeführten Kriterien von CARSTEN GANSEL und HANS-HEINO EWERS die exemplarischen Primärtexte auf ihre Definition als *postmoderne* Adoleszenztexte hin untersucht.

³⁷ Vgl.: Kaulen: *Fun, Coolness und Spaßkultur?* In: *Deutschunterricht*. Nr. 5 / 1999. S.325-336 **UND** Kaulen: *Jugend- und Adoleszenzromane zwischen Moderne und Postmoderne*. In: *1000 und 1 Buch*. Nr. 1 / 1999. (S.4-12) S.4-12

AutorInnen (alphabet.)	Titel	Fokus auf 1 od. mehrere jugendliche ProtagonistInnen	Psychischer Fokus	Authentische u. individuelle Charakterisierungen	Fokus auf die Phase d. Adoleszenz	Adoleszente Identitätssuche(n) (inkl. Krisenerlebnisse bzw. Initiations- erfahrungen)	Kein pos. bzw. gar kein Abschluss
GERBRAND BAKKER	„Birnbäume blühen weiß“	x	x	x	x	x	-
MARY JANE BEAUFRAND	„Dunkle Wasser“	x	x	?	x	x	(x)
WERNER J. EGLI	„Wilder Fluss“	x	x	x	x	x	x
JOACHIM FRIEDRICH	„Kaltes Wasser“	x	x	?	x	x	(x)
PAULUS HOCHGATTERER	„Wildwasser“	x	x	x	x	x	-
GERALDINE MCCAUGHREAN	„Nicht das Ende der Welt“	x	(x)	x	x	x	-
IVA PROCHÁZKOVÁ	„Die Nackten“	x	x	x	x	x	x
MEG ROSOFF	„Damals, das Meer“	x	x	x	x	x	-

Legende

- x = gegeben
- (x) = teilw. gegeben
- = nicht gegeben
- ? = nicht eindeutig definierbar

Abb.: Handelt es sich bei den exemplarisch verwendeten primärliterarischen Jugendromanen um Adoleszenzromane? (Kriterien nach HEINRICH KAULEN)

AutorInnen (alphabet.)	Titel	Fokus auf 1 od. mehrere jugendliche ProtagonistInnen	Reduzierte (elterliche) Autorität – Abhängigkeit VS Autonomie	Polyvalente Identitätskonzepte	Nebst adoleszenter Identitätssuche, Suche nach Erlebnissen/Konsum	Kein pos. bzw. gar kein Abschluss	Hedonistische Egal-Haltung ohne Moral	Multi- perspektiv. Erzählen	Intertextuelle bzw. inter- referentielle Verweise (Collagen)
GERBRAND BAKKER	„Birnbäume blühen weiß“	x	x	(x)	-	-	x	x	-
MARY JANE BEAUFRAND	„Dunkle Wasser“	x	x	-	(x)	(x)	-	-	x
WERNER J. EGLI	„Wilder Fluss“	x	x	x	x	x	(x)	(x)	x
JOACHIM FRIEDRICH	„Kaltes Wasser“	x	(x)	x	-	(x)	(x)	(x)	-
PAULUS HOCHGATTERER	„Wildwasser“	x	x	(x)	-	-	-	-	x
GERALDINE MCCAUGHREAN	„Nicht das Ende der Welt“	x	-	x	(x)	-	-	x	x
IVA PROCHÁZKOVÁ	„Die Nackten“	x	x	x	x	x	x	x	x
MEG ROSOFF	„Damals, das Meer“	x	x	(x)	x	-	x	-	(x)

Legende

x = gegeben
 (x) = teilw. gegeben
 - = nicht gegeben
 ? = nicht eindeutig definierbar

Abb.: Handelt es sich bei den exemplarisch verwendeten primärliterarischen Jugendromanen um postmoderne Adoleszenzromane? (Kriterien nach CARSTEN GANSEL u. HANS-HEINO EWERS)

3. WASSER ALS MOTIVKONTEXT

„Ursache für die Unerschöpflichkeit des Wassers als Reservoir kultureller Symbolwelten ist der Reichtum und die Evidenz seiner Erscheinungen.“³⁸

Dieser Teil der Arbeit ist den zahlreichen motivischen Verwendungen des Wassers gewidmet. Während im zweiten großen Teil (Anm.: siehe unten „5. RAUM ALS KONSTRUKT“) die wichtigsten Raumtheorien untersucht werden, wird hier das Wasser Inhalt sein. Das Wasser beschäftigt als Umweltfaktor die ganze Welt und Menschheit, folglich gibt es unzählige Wasser-Motiviken und Symbole sowie ökonomische, ökologische, kulturelle etc. Verwendungen. Wenn hier unterschiedliche Konzepte des Wasser-Sujets behandelt werden, so soll vor allem auf jene Aspekte vertiefend eingegangen werden, welche im Zuge der Analyse der Primärtexte auch wirklich von Relevanz sind. Dazu zählt z. B. der Einsatz des liquiden Elements im christologisch-apokalyptischen Bereich als Sintflut bzw. im allgemeinreligiösen und mythologischen als – teilweise göttlich induzierte – Zerstörungskraft, aber auch Kosmogonie. Neben diesen hauptsächlich negativen Konnotationen ist auch die neutrale Interpretation des Wassers der Psychoanalyse relevant. Vor allem spielt aber die positive Verwendung des Aquatischen für die anschließenden literarischen Untersuchungen eine wichtige Rolle. Dafür muss zuallererst das Wasser an sich definiert werden (3.1): als physikalischer Grundstoff und Element, als funktionalisiertes Instrument, als kulturell-motivisches Konzept etc. Dann wird näher auf die wichtigsten Verwendungen des Wassers als Metapher oder Symbol eingegangen (3.2 bis 3.4). Dazu gehört in erster Linie die Verwendung des Wassers in religiösen Kontexten – entweder als schöpferisches Moment (3.2.1.) oder als zerstörerisches, apokalyptisches (3.2.2.). Im Zuge der Analyse dieser theologisch-mythologischen Implikationen wird das Wasser aber auch in seiner Konnotation als Regeneration oder Reinigung bzw. Ritus besprochen (3.2.3.). Auf anthropomorphisierende Einsätze des Liquiden bzw. auf Personifikationen desselben soll innerhalb dieses Bereichs nur verwiesen werden, da solche Motiviken im literarischen Gebrauch auf einen phantastischen Charakter verweisen würden – dieser wurde aber von der nachfolgenden Analyse ausgeschlossen (Anm.: siehe oben „2. PRÄMISSEN“). Für die Untersuchung der Primärtexte hingegen bedeutsam ist die Verwendung des Wasser-Symbols im Bereich der Psychologie; speziell in Bezug auf SIGMUND FREUDs tiefenpsychologische Traumdeutung (3.3.1.), aber auch allgemeinmedizinisch bzw. homöopathisch (3.3.2.). Neben dem psychologischen Aspekt wird in diesem Kapitel auch der sozialen Nutzung des Wassers Rechnung getragen, nämlich wenn das Wasser als medial instrumentalisierter und ökonomisierter Faktor für z. B. Wirtschaft, Tourismus oder andere lukrative Branchen erhalten muss (3.3.3.). An dritter Stelle steht der unausweichliche Einsatz diverser Wasser-Implikationen im künstlerischen Bereich: Hier werden bildnerische Umsetzungen (3.4.1.) ebenso wie landschaftsphysiognomische (3.4.2.) und musikalische (3.4.3.) miteinbezogen –

³⁸ Hartmut Böhme: *Umriß einer Kulturgeschichte des Wassers. Eine Einleitung*. In: Hartmut Böhme (Hg.): *Kulturgeschichte des Wassers*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Taschenbuch) Vlg, 1988. (S.7-42) S.13

dem Gebrauch des Wassers als literarischem Motiv wird abschließend ein eigenes Kapitel gewidmet (4.).

3.1. Wasser-Konzepte

Von allen Planeten in unserem Sonnensystem besitzt nur die Erde Wasser: Die Ozeane bedecken fast drei Viertel der Erdoberfläche (71%). Zusammen mit dem Süßwasser sind das ca. 1.384.120.000 km³ Wasser. Von den gesamten 100% Wasservorkommen auf der Erde, bestehend aus Ozeanen, Bächen, Flüssen, Seen, etc., sind 97,39% Salzwasser.³⁹ Wasser, welches nicht nur das Innenmedium aller zellulären Lebewesen ist, sondern auch noch deren genuiner Ursprungsort als Außenmedium; auf dessen Präsenz auch terrestrische Organismen nach wie vor als Nahrungs- und Betriebsmittel angewiesen sind.⁴⁰ Das beweisen Paläobiologen, die auf Spuren von Bakterien und Algen verweisen, welche 3200 Millionen Jahre alt sind und das Wasser als Lebensraum gewählt hatten. Vor ca. drei Milliarden Jahren entstanden in flachen Buchten des Urozeans erste chemische Substanzen, die sich selbst vervielfältigen konnten und den Grundstein für die Evolution legten. Längst ist bewiesen, dass die Erdoberfläche einst vollständig mit Wasser bedeckt war und sich die Kontinente sowie jegliches Leben aus den salzhaltigen Ozeanen erhoben haben: vor 350 Millionen Jahren kamen erste Lebewesen an Land. Auch der Vorgang der Geburt greift das Auftauchen aus dem Wasser auf; das Fruchtwasser versorgt den Embryo mit lebenswichtigen Nährstoffen und Umweltbedingungen. Und noch immer trägt jeder Mensch etwas Meer in sich: Meerwasser und Blut sind sich in ihrer Salz-Zusammensetzung erstaunlich ähnlich.⁴¹ Der (erwachsene) menschliche Körper besteht zu ca. 60% aus Wasser⁴², das Blut aus ca. 65% – das Blutplasma sogar zu ca. 90%. Während der Mensch ohne Nahrung ca. 40 Tage überleben kann, braucht er *täglich* eineinhalb bis drei Liter Wasser – ohne tritt der Tod nach (Minimum:) wenigen Stunden bzw. maximal nach vier Tagen ein.⁴³

Wasser ist für alles biologische und gesellschaftliche Leben elementar – dieser Umstand spiegelt sich auch in der Tatsache, dass Wasser in nahezu allen Wissenschaften und Techniken als relevantes Thema behandelt wird: somit wird die Erstrangigkeit dieses Naturstoffes demonstriert. Warum aber ist das Wasser von so großer Wichtigkeit? Erklärungsversuche setzen bei der Interpretation von Wasser als Lebenselement ein; aber auch weil das Wasser keine Grenzen kennt und als Schauplatz nicht nur ökologische und naturwissenschaftliche Sphären tangiert, sondern ebenso soziale, kulturelle, sowie politisch-

³⁹ **Anm.:** Die konkreten Zahlenangaben sind gemäß: Joachim Marcinek u. Erhard Rosenkranz: *Das Wasser der Erde: Eine geographische Meeres- und Gewässerkunde*. Stuttgart: Klett Vlg, 1996².

⁴⁰ Ragnar Kinzelbach: *Wasser: Biologie und Umweltqualität*. In: Hans Reiner Böhm u. Michael Deneke (Hg.): *Wasser. Eine Einführung in die Umweltwissenschaften*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft Vlg, 1992. (S.39-71) S.39f

⁴¹ Vgl.: Sibylle Selbmann: *Mythos Wasser. Symbolik und Kulturgeschichte*. Karlsruhe: Badenia Vlg, 1995. S.9, S.16f u. S.20

⁴² Kinzelbach: *Wasser: Biologie und Umweltqualität*. In: Böhm u. Deneke (Hg.): *Wasser*. 1992. S.40 (Tab. 1)

⁴³ Vgl.: Selbmann: *Mythos Wasser*. 1995. S.9, S.16f u. S.20

wirtschaftliche, kann es als unausweichlich in die Menschheit integriertes Konzept verstanden werden. Das Wasser hat für die Enkulturation einzelner Individuen und die Entwicklung von Kulturen überragende Bedeutung. Trotz der unaufhebbaren Angewiesenheit des Menschen auf Wasser „fehlt eine Grammatik, Semiotik und Imagologie des Wassers und deren Geschichte“⁴⁴. Die Verdrängung der Symbol-Geschichte des Wassers hat eine rücksichtslose Ausbeutung des Naturstoffes und eine Verschwendung und Zerstörung desselben zur Folge. Dabei ist diese Form der Naturzerstörung zugleich auch Selbstzerstörung: Der Mensch ist in der Natur immer Handelnder (Subjekt) und gleichzeitig Betroffener (Objekt). Um destruktive Handlungen erkennen und vermeiden zu können, bedarf es einer Analyse der Omnipräsenz „Wasser“ – nicht nur des realen Wassers in der materiellen Welt, sondern auch des symbolischen Wassers im kulturell-kognitiven Bereich: Wasser entspringt als Quelle, bewegt sich als Rinnsal, Bächlein, Bach oder Fluss, steht still als See, Teich, Tümpel oder Moor und vereinigt ewige Ruhe und endlose Dynamik als Meer. Es changiert zwischen fester Materie als Eis und Flüchtigkeit als Dampf, bewegt sich horizontal auf dem Boden und vertikal als Regen, Schnee oder Eis. Es ist farblos und kann alle Farben annehmen; ist geschmack- und geruchlos und dient doch einer elementaren Begierde und Sinneserfahrung: dem Durst. Es ist formlos und doch stärker als Stein – es schafft selbst Formen und ganze Landschaften. Es bedeutet Fruchtbarkeit, wenn es der Vieh- und Landwirtschaft dient oder den Embryo im Mutterleib schützt. Es vermittelt Schwerelosigkeit beim Schwimmen, Sehnsucht und Weite beim Anblick des Meeres und signalisiert den *locus amoenus* in Form einer Quelle oder eines Baches. Symbolische Wasser-Katastrophen, angefangen bei der biblischen Sintflut, aber auch die versunkene Stadt Atlantis oder der Schiffsuntergang der Titanic mahnen die gefährliche, sogar tödliche Komponente des Elements an. Als Medium der Macht verdichtet sich das Wasser in seiner Verwendung als Verkehrsweg, als Handelsstraße, als Kriegsschauplatz und als Grenze. Das Wasser ist geheimnisvoll, vor allem die (Unterwasser-)Tiefsee mit ihren Schätzen, und göttlich induziert: als Urstoff der Schöpfung, als gottgebändigtes Chaos, als Heimatort des Numinosen – des Weiblichen: Eros und Thanatos, das Wasser als Begierde und Begehrtes, das Wasser als das Unbewusste und Element des Traumes.⁴⁵

Das Wasser lässt sich also – auch in seiner Unerlässlichkeit für den menschlichen Körper – als *absolute* Phänomen determinieren. „Wasser“ ist eine für den Menschen allgegenwärtige Denk-, Sprach- und Handlungskategorie: Dabei kann das Konzept „Wasser“ sowohl als interkulturelle Universalie als auch als individuelles Kulturspezifikum verstanden werden – in beiden Fällen zeichnet sich das Phänomen „Wasser“ vor allem bezüglich seiner Funktion gegen oder für den Menschen, als Bedrohung oder Faszinosum aus. Mitunter gerade deshalb

⁴⁴ Böhme: *Umriss einer Kulturgeschichte des Wassers*. In: Böhme (Hg.): *Kulturgeschichte des Wassers*. 1988. S.12

⁴⁵ Vgl.: Böhme: *Umriss einer Kulturgeschichte des Wassers*. In: Böhme (Hg.): *Kulturgeschichte des Wassers*. 1988. S.7-18

wird das Naturelement „Wasser“ kulturalisiert, mit Symboliken aufgeladen und als domestiziertes Instrument neu inszeniert.⁴⁶

Wenn nun aber die Rede vom „Konzept Wasser“ ist, stellt sich schnell heraus, dass sich dahinter eine Reihe von Bedeutungen, von Konzepten verbirgt. Was ist nun also ein „Konzept“ und welche Wasser-Konzepte dominieren die menschliche Vorstellung von „Wasser“ an sich?

„Konzepte lassen sich ‘als mentale Organisationseinheiten definieren, die die Funktion haben, Wissen über die Welt zu speichern (...) [Anm.: sie] ermöglichen die ökonomische Speicherung und Verarbeitung subjektiver Erfahrungseinheiten durch die Einteilung der Informationen in Klassen nach bestimmten Merkmalen‘.“⁴⁷

Die Welterfassung bedarf einer Strukturierung und Ordnung. Diesen Part übernimmt die Konzeptualisierung der Welt: indem Schemata gebildet und dimensionell-komponentiell (Anm.: Das bedeutet, dass für jede zu schematisierende Komponente eine Dimension an Bedeutungen eröffnet wird, innerhalb welcher sich diametrale Konnotations-Pole ergeben.) organisiert werden, lassen sich Eindrücke charakterisieren und entsprechend arrangieren. Bezüglich des Wassers lassen sich verschiedene Wasser-Konzepte herauskristallisieren.

1. An erster Stelle stehen die **physikalischen Grundkonzepte von Wasser**, welche Wasser als Substanz/Materie/Element und insofern als durchsichtige, farb-, geruch- und geschmacklose liquide Wasserstoff-Sauerstoff-Verbindung, die bei 0°C gefriert und bei 100°C siedet, ansehen. Dementsprechend kann das Wasser auch als Substanz mit einem bestimmten Aggregatzustand – flüssig, fest oder gasförmig –, als Substanz in einer bestimmten Konsistenz (z. B. Regen, Hagel etc.) oder als vorhandene oder nicht-vorhandene Substanz determiniert werden. Zudem lässt sich in diesem Konzept-Bereich noch die Vorstellung vom Wasser als Ganzem mit Teilen (z. B. als Meer mit Wellen) bzw. umgekehrt das Wasser als Teil/Merkmal/Inhalt eines größeren Ganzen (z. B. menschliche Körperflüssigkeiten) ansiedeln.
2. Neben der physikalischen Grundbestimmung dominieren vor allem auch **funktionale Wasser-Konzepte**, wie sie aus den philosophisch-linguistischen Wissenschaften bekannt sind. Eine besondere Rolle kommt dabei dem Wasser als Bedingung (für Leben) und als Agens (für Wasserkatastrophen) zu; aber auch das Wasser als Grund (z. B. für einen Krieg) und Mittel findet hier Eingang. Ebenfalls in diesen Bereich gehört das Verständnis von Wasser als einem Substitut (z. B. Wasserwege als Ersatz für Landstraßen) und von Wasser als einem Indikator (z. B. kann Wasser Erz anzeigen). Und auch die Überlegung, Wasser als einen Raum anzusehen, zählt zu den

⁴⁶ Vgl.: Doris G. Eibl u. Ingo Schneider: *Interdisziplinäre Zugänge zum Thema „Wasser und Raum“. Konzept und Aufbau des Buches*. In: Doris G. Eibl, Lorelies Ortner, Ingo Schneider u. Christoph Ulf (Hg.): *Wasser und Raum. Beiträge zu einer Kulturtheorie des Wassers*. Göttingen: V&R unipress Vlg, 2008. (S.11-20) S.11-19

⁴⁷ Monika Schwarz zit. in: Lorelies Ortner: *Wasser-Konzepte: unser Wissen vom Wasser*. In: Eibl, Ortner, Schneider u. Ulf (Hg.): *Wasser und Raum*. 2008. (S.21-30) S.21

funktionalen Konzepten – sei es als Raum im engeren Sinn, als Richtung/Ausgangspunkt/Weg oder als Grenze.

3. Nachdem die Einstellungen der Menschen gegenüber dem Wasser nicht neutral sind, bilden sich positiv oder negativ **bewertende Wasser-Konzepte**: Entweder wird das Wasser als Bedrohung angesehen oder als Faszinosum.
4. Als positiv oder negativ können auch die **kulturell-soziologischen bzw. wirtschaftlichen Wasser-Konzepte** angesehen werden. Das Wasser wird hierbei als „Gut“ angesehen – einerseits als Lebensgut, z. B. im ökologischen Bereich, andererseits als Macht- und Wirtschaftsfaktor.
5. Das Wasser kann auch als Ausgangspunkt oder Teil eines kulturellen Narrativs, also als Thema für verbale oder visuelle Darstellungen herangezogen werden. Das **Wasser als motivisches Konzept** unterteilt sich in „Wasser als Stoff für Erzählungen“ (z. B. Wassermysmen) und „Wasser als Stoff für Bilder“ (z. B. naturalistische Landschaftsmalerei).
6. Als Folge der visuellen und verbalen Auslegung von Wasser haben sich im kollektiven Bewusstsein kulturell- und zeitspezifische Bedeutungen bzw. Bedeutungszuschreibungen etabliert – und dadurch **symbolische Wasser-Konzepte**: Die gängigsten sehen dabei das Wasser als Symbol der Vergänglichkeit und des Todes, als Symbol der (Wieder-)Geburt und des Lebens, als Symbol der Fruchtbarkeit und Weiblichkeit, als Symbol der Seele, als Symbol und Sinnbild des Unbewussten, als Symbol der Reinheit und Heilung, als Symbol der Hoffnung, der Sehnsucht und der Liebe, als Symbol der Weisheit und Wahrheit, als Symbol von Veränderung, Bewegung und Dynamik, aber auch als Weg(-weiser), sowie als Symbol der Freiheit und als Symbol der Identifikation.⁴⁸

„Die Konzeptualisierung von Wasser kann sich im interkulturellen Vergleich in universellen Komponenten entsprechen, aber auch in spezifischen Bereichen divergieren.“⁴⁹

3.2. Theologische und mythologische Implikationen

Die Motivgeschichte des Wassers geht Seite an Seite mit althergebrachten Mythologien. Der aquatische Naturstoff spielt in allen menschlichen Kulturen seit jeher eine große Rolle und ist Ausgangspunkt für verschiedenste Motiv- und Imaginationstypen. Bereits in der frühen griechischen Welt galt das Wasser als mysteriöser und ewiger Urstoff, welchem sogar die Götter selbst entstammten. Die Geschichten rund um die mythologischen Wassergötter, darunter vor allem Poseidon, der Herr über das Meer, wurden auch in der römischen Kultur weitergesponnen (Poseidon tritt dort als Neptun auf). Überhaupt entstammt die Bevölkerung des Wassers hauptsächlich griechischen und römischen Mythen; aber auch der

⁴⁸ Ortner: *Wasser-Konzepte*. In: Eibl, Ortner, Schneider u. Ulf (Hg.): *Wasser und Raum*. 2008. S.21-26

⁴⁹ Cornelia Feyrer: *Wasser als Raum in Literatur und Kultur: Wasserkonzepte im interkulturellen Vergleich*. Innsbruck: Kalbottyra Vlg, 2008. S.85

germanisch-nordische Sagenkreis der Nibelungen sorgte für eine Besiedelung der Wasser(un)tiefen: So tummeln sich neben aquatischen Monstern, darunter z. B. Riesenkraken und Schlangen, auch Sirenen, (männliche) Nixen, See- oder Meerjungfrauen bzw. -weiber, Wasserfrauen und -männer sowie Nymphen im flüssigen Element. Auch als „Boden“ musste das Wasser bzw. insbesondere das Meer für diverse Wasser-Heroen – darunter allen voran Odysseus – herhalten: Das Schiff als heterotoper Transitor der Seefahrt sorgte für weitere motivgeschichtliche Implikationen; ebenso auch der Schiffbruch als Daseinsmetapher, der Atlantis-Mythos oder die christologisch popularisierte, biblisch überlieferte Tradition der Sintflut. Vielschichtig präsentiert sich das Wasser und ebenso seine Symbolfunktionen: Das Wasser als Quell des Lebens, als (Nah-)Toderfahrung; als Eros-Thanatos-Dichotomie; als Symbol der Wiedergeburt, der Seele, der Liebe und der Vergänglichkeit sowie Sehnsucht; als Mittel der Reinigung und Läuterung; als Prozess der Heilung; als Quell der Weisheit und Wahrheit sowie schöpferischen Tätigkeit, aber auch als Sinnbild der Sexualität und der Fruchtbarkeit – geprägt durch die Matrizen männlich-weiblich und tödlich-lebensspendend. In diesem Zusammenhang dominieren vor allem Symbolsymbiosen von Wasser und Weiblichkeit bzw. verweiblichte Imaginationen eines anthropomorphisierten Wassers. Die Rationalität, mit welcher die klassischen Naturwissenschaften sich dem (ökologischen) Rohstoff nähern, schafft den Durchbruch nach wie vor nicht. „Trotz aller Realitätserfahrungen im Umgang mit dem Naturstoff umgibt das Wasser jedoch immer noch der Hauch des Geheimnisvollen.“⁵⁰

In den nachfolgenden Untersuchungen werden immer wieder auch Bibelzitate zur Veranschaulichung angeführt. Diesbezüglich orientiert sich diese Arbeit an der Lutherbibel von 1912. Die Wahl fiel aufgrund der sprachschöpferischen Leistungen LUTHERs auf diese Übersetzung, da seine Sprache den schwerfälligen Stil biblischer Texte entbehrt, dennoch aber elegant formuliert ist – diese Kennzeichen sind insbesondere für die ausgewählten Zitate über das Bild des Wassers relevant.

3.2.1. Wasser als Ursprung

„Der Urgrund aber ist das Wasser.“⁵¹ In der hylozoistischen Grundorientierung des THALES wird deutlich, welche eminente Rolle das liquide Element in der griechischen (und später römischen) Antike spielte. Vor allem in Ländern wie Griechenland oder Italien, in denen es heiß und trocken ist, ist Wasser ein unabdingbar notwendiges und kostbares Gut. Diese elementare Bedeutung des Wassers erklärt, warum die Menschen die Vorstellung pflegten, dass ihm göttliche Kräfte und/oder Wesen innewohnen.⁵²

⁵⁰ Vgl.: Beate Otto: *Unterwasser-Literatur. Von Wasserfrauen und Wassermännern*. Epistemata Würzburger wissenschaftliche Schriften. (In: *Reihe Literaturwissenschaft*. Bd 348-2001) Würzburg: Königshausen & Neumann Vlg, 2001. S.155ff, Zitat S.157

⁵¹ Thales zit. in: Böhme (Hg.): *Kulturgeschichte des Wassers*. 1988. Vorsatzpapier

⁵² Vgl.: Klaus Alpers: *Wasser bei Griechen und Römern. Aspekte des Wassers im Leben und Denken des griechisch-römischen Altertums*. In: Böhme (Hg.): *Kulturgeschichte des Wassers*. 1988. (S.65-98) S.65f

Fast alle Kosmogonien und Theogonien folgen einem vierstufigen Schema: (1) Am Anfang existiert lediglich eine undifferenzierte Materie, eine Ureinheit, welche als belebt, geistig und gestaltend beschrieben wird – kurz: eine göttliche Einheit. (2) Diese göttlich-materielle Ureinheit spaltet sich in ein (erstes) Gegensatzpaar auf bzw. erschafft dieses, sodass das erste Paar (3) weitere Götter oder Naturkräfte hervorbringen kann. (4) Erst dann werden alle Lebewesen – darunter vor allem die Menschen – geschaffen. Diese immer wiederkehrenden Elemente in den Weltentstehungslehren spiegeln die vier Stadien des Lebens überhaupt wieder: die Geburt, der Gegensatz Mann – Frau, die sexuelle Fortpflanzung und der Generationenkonflikt. Insofern lässt sich das vierstufige Schema auch auf diverse Mythen und Religionen übertragen. Viele Kosmogonien sehen dabei als erstes Element, als Urstoff, aus dem die Erde und die Menschen geboren werden, das Wasser an: Demnach ankert die Schöpfung der Welt im selbst unerschaffenen Wasser, der Urflut. Psychologisch gesehen korreliert diese Mythologisierung vom Wasser als Urmaterie mit dem Dasein des pränatalen Embryos im Fruchtwasser des Mutterleibes (Anm.: siehe unten „3.3. Soziale und psychologische Implikationen“).⁵³

Die ersten Verse des Alten Testaments, die das erste Buch Mose, die so genannte Genesis bzw. den Tenach einleiten und damit die christliche und jüdische Schöpfungsgeschichte beginnen, zeigen eine biblische Kosmogonie, die dem oben genannten Schema auf den ersten Blick geradezu mustergültig folgt:

„Am Anfang schuf Gott Himmel und Erde. Und die Erde war wüst und leer, und es war finster auf der Tiefe, und der Geist Gottes schwebte auf dem Wasser. Und Gott sprach: Es werde Licht! und es ward Licht.“⁵⁴

Am Anfang existiert „nur“ eine göttliche Materie, Gott (1), welcher ein erstes Gegensatzpaar – hier Himmel und Erde – gestaltet (2), um anschließend weitere Elemente zu erschaffen (Licht und Finsternis, Tag und Nacht, Morgen und Abend etc.) (3), sodass zu guter Letzt die Erde vom Menschen besiedelt werden kann (4). Auf den zweiten Blick zeigt sich allerdings, dass der zweite Vers gar nicht so eindeutig lesbar ist, sondern eine Doppeldeutigkeit versteckt. „[D]er Geist Gottes schwebte auf dem Wasser“ – lässt dem Wasser eine eminente Bedeutung zukommen. Einerseits kann der zweite Vers so verstanden werden, dass das Wasser nicht von Gott erschaffen wurde, sondern bereits als Urelement existent war und für Gott eine Art „Rückzugsort“ bildet. Dann wäre die Urmaterie nicht Gott selbst, sondern das Wasser, weil jenes noch *vor* Gott da war, und es stellt sich die Frage nach Gottes Herkunft. Andererseits kann Gott als eine nicht vom Wasser getrennte, sondern mit diesem verbundene göttlich-materielle Ureinheit interpretiert werden. Dann könnte das Wasser als Körper für die göttliche Materie verstanden werden.⁵⁵ Ob der Schöpfergott nun als ruhender Geist oder gestaltgebende Kraft verstanden wird, in beiden Varianten war das Wasser schon

⁵³ Vgl.: Wolfgang Detel: *Das Prinzip des Wassers bei Thales*. In: Böhme (Hg.): *Kulturgeschichte des Wassers*. 1988. S.46f

⁵⁴ Bibel, Luther 1912: AT: 1. Buch Mose: Kapitel 1. Vers 1-3

⁵⁵ Vgl.: Detel: *Das Prinzip des Wassers bei Thales*. In: Böhme (Hg.): *Kulturgeschichte des Wassers*. 1988. (S.43-64) S.43f

da. Denn das Wasser wird von Gott laut Genesis nicht „erschaffen“: Es ward Licht und es ward Morgen und Abend, das Wasser aber *verändert* Gott nur:

„Und Gott sprach: Es werde eine Feste zwischen den Wassern, und die sei ein Unterschied zwischen den Wassern. Da machte Gott die Feste und schied das Wasser unter der Feste von dem Wasser über der Feste. Und es geschah also. Und Gott nannte die Feste Himmel. Da ward aus Abend und Morgen der andere Tag. Und Gott sprach: Es sammle sich das Wasser unter dem Himmel an besondere Örter, daß [sic!] man das Trockene sehe. Und es geschah also. Und Gott nannte das Trockene Erde, und die Sammlung der Wasser nannte er Meer. Und Gott sah, daß [sic!] es gut war.“⁵⁶

Das Wasser wird in Wasser über und Wasser unter dem Firmament geteilt, wo es sich sammelt und „Meer“ heißt; und dieser Teilung entsprechend werden die zwei Wasser konnotiert. Das unterhimmlische irdische Wasser ist mit den Qualitäten sündhaft, gefährlich und todbringend versehen, das oberhimmlische Wasser fungiert als das Wasser des Lebens, das Christus ist. Gemäß der Allegorese, der Deutung nach dem *sensus spiritualis*, ist das Wasser an sich Vorbild des Gehorsams für den Menschen. Wenn Gott das Wasser von vielerlei Orten her sammelt, signalisiert das die kirchliche Universalität; wenn er es an „besondere Örter“ befiehlt, so lässt sich dieser Sammelort als Abbild der Kirche lesen; und die Masse von Meer und Strom versinnbildlicht das gläubige Volk.⁵⁷

Ähnlich wie die Genesis gestaltet sich die japanische Weltentstehungsgeschichte: Darin wird das Wasser nämlich ebenfalls als bereits existentes Element ohne nähere Herkunftsgeschichte beschrieben. Als die chaotische Urmasse, die mit einem Ei verglichen wird (1), sich teilt, lösen sich die leichteren Teile ab und schweben nach oben, um den Himmel zu bilden, und die schweren Teile sinken nach unten, um die Erde zu bilden (2). Die Erdteile kommen auf dem Wasser zu liegen und schwimmen von nun an darauf „wie ein auf dem Wasser spielender Fisch“. Zwischen Himmel und Erde erscheint daraufhin eine Wasserpflanze, die zur ersten Gottheit wird (3).⁵⁸

Der vorderorientalische Mythos, das babylonische Enuma Ēlis, lässt die Welt aus dem anfänglich noch nicht in Süß- und Salzwasser geteilten Wasser (1) entstehen; erst mit der Scheidung vom männlichen Süßwasser (Apsu) und dem weiblichen Salzwasser (Tiamat) (2) beginnt die Schöpfung und Himmel (Ansar) und Erde (Kisar) (3) werden erschaffen – dieses erotische Moment des Wassers in der Form sexueller Produktivität fehlt in der Bibel völlig.⁵⁹

In der antiken griechischen Mythologie existieren unzählige, einander überlappende Schöpfungsmythen und Götterentstehungslehren; eine davon macht Okeanos, den die bewohnte Welt umströmenden Ringfluss, als Urprinzip aller Dinge (1), auch der Götter (3),

⁵⁶ Bibel, Luther 1912: AT: 1. Buch Mose: Kapitel 1. Vers 6-10.

⁵⁷ Vgl.: Heimo Reinitzer: *Wasser des Todes und Wasser des Lebens. Über den geistigen Sinn des Wassers im Mittelalter*. In: Böhme (Hg.): *Kulturgeschichte des Wassers*. 1988. (S.99-144) S.99-109

⁵⁸ Vgl.: Peter Pörtner: *Mizu ni e o kaku – Bilder ins Wasser malen. Das Wasser in Japan*. In: Böhme (Hg.): *Kulturgeschichte des Wassers*. 1988. (S.279-313) S.279

⁵⁹ Vgl.: Detel: *Das Prinzip des Wassers bei Thales*. In: Böhme (Hg.): *Kulturgeschichte des Wassers*. 1988. S.46

aus. Der Okeanos-Mythos verankert in diesem weltumfließenden Strom den Ursprung aller süßwasserhaltigen Gewässer *auf* und *in* der Erde, wie Flüsse, Quellen und Grundwasser und differenziert ihn vom Meer (Pontos) und den Unterwelt-Gewässern: der (weiblichen) Styx, dem Acheron, dem Phlegethon (oder Pyriphlegethon) und dem Kokytos sowie der (weiblichen) Lethe.⁶⁰

Sowohl der Islam, der Buddhismus und die orientalistisch verwurzelten Glaubensrichtungen, aber auch diverse chinesische Lehren sehen im Wasser den Mutterstoff alles Seienden, den Ursprung des Lebens; das Wasser als beseelte, teilweise göttliche Urmaterie. Demnach versinnbildlichen – vor allem zoomorphe – Götter, die im oder unter Wasser leben und eventuell an der Schöpfung der Welt beteiligt sind, besondere Lebenskräfte. Im indischen Schöpfungsmythos begibt sich der Gott Vishnu in die Tiefe der Urwasser (1) und zieht die Welt daraus hervor: Die Erde verdrängt das Wasser stellenweise und es bilden sich nasse und trockene Flecken (2) als Lebensräume (3+4). In Borneo und Sumatra formt der Urgeist Entala aus Lehm, den er aus dem Wasser (1) holt, zwei Vögel unterschiedlichen Geschlechts (2), welche das Urwasser verlassen und Himmel und Erde bilden (3). In Papua-Neuguinea wird die Schöpfung der Welt einer müden Schildkröte zugeschrieben: Diese schwamm durch den Ur-Ozean und schaufelte sich den Sand vom Meeresboden nach oben, um sich so einen Rastplatz zu bauen – die Erde ward geboren. Schöpfungsmythen dieser Art allegorisieren die menschliche Sehnsucht nach Ruhe im Chaos in der unaufhörlichen Bewegung (des Wassers), aber auch die schöpferische Fähigkeit und zeugende Kraft des Meeres. Die ägyptischen Kosmogonien berichten von einer Schilfinsel (als Erde), welche aus dem Ur-Ozean (1) auftaucht: Mit ihr steigt der Schöpfergott Atum an die finstere und götterlose Oberfläche – er erbricht sich und zeugt so den Luftgott Schu und die Feuchtigkeitsgöttin Tefnut (2), welche ihrerseits wiederum den Erdgott Geb und die Himmelsgöttin Nut zeugen (3). Letztere sind für alle anderen ägyptischen, nicht-kosmischen Gottheiten verantwortlich (4).⁶¹

3.2.2. Wasser als Apokalypse

Die bedrohliche Unberechenbarkeit und (bis heute) Exotik des Naturelements legt eine Verknüpfung der Wasserthematik mit negativ konnotierten Vorgängen, wie Schaden, Gefahr und sogar der Zerstörung der Welt nahe. Große Wasserkatastrophen, Hochwasser oder Überschwemmungen, Riesenwellen oder Schiffsunglücke etc. beunruhigen den Menschen in seinem Verhältnis zum Wasser. Vor allem das offene Meer erfüllt(e) den Menschen mit Furcht, Abscheu und Schauern vor dem Unergründlichen und scheinbar Unendlichen. Die Meeresuntiefen beherbergen bis heute Unbekanntes, und das wenige Leben, das bekannt ist, wirkt in seiner Andersartigkeit mehr als befremdlich.

Die Angst vor der zerstörerischen Elementargewalt erklärt die Mythen gefährlicher Wassergottheiten, die von Zerstörung abgehalten und in ihrer Wut beschwichtigt werden müssen. Der griechische Meeresgott Poseidon wurde mit Opfern daran gehindert, die Erde

⁶⁰ Vgl.: Alpers: *Wasser bei Griechen und Römern*. In: Böhme (Hg.): *Kulturgeschichte des Wassers*. 1988. S.67ff

⁶¹ Vgl.: Selbmann: *Mythos Wasser*. 1995. S.9-13

zu überfluten und mit Salz zu überziehen oder Schifffahrtsreisende durch Stürme auf offenem Ozean zu töten. Bei der Seefahrt dominierte allerdings die Furcht vor Seeungeheuern aus den Tiefen der Meere: Viele Erscheinungen und Lebewesen waren bis dato unbekannt und bedurften einer „logischen“ Erklärung. Dadurch entstanden die Legenden der Griechen über betörende Sirenen und Nixen oder z. B. das sechsköpfige Mischwesen Skylla – halb Frau, halb Hunde – das unter anderem Odysseus in die Tiefe zu ziehen versuchte. Die Tiefe, genauer die Unterwelt, war im griechischen Kosmos ohnehin geprägt vom zerstörerischen Moment des Wassers: Fünf schwarze Todesströme, charakterisiert durch trübes oder schlammiges Wasser und die Verbindung von Ruhe, Dunkel und Unendlichkeit, prägten das Totenreich der Griechen. Am bekanntesten ist die Styx, jener Fluss, über welchen der Fährmann Charon setzt und welcher die Grenze zum Reich des Hades bildet. Die Styx geht in den Acheron, den Strom der Trennung, über und fließt bis an die Erdoberfläche; neben ihr entspringt Phlegethon (oder Pyriphlegethon), der Strom aus Flammen oder Blut, der sich kreisend in den Tartaros ergießt. Wie die Erde von Okeanos, wird die Unterwelt von Kokytos, dem Tränenstrom der Wehklage, und von der Lethe, dem Strom des Vergessens umflossen.⁶²

Das Todeswasser kann aber auch im Sinne vergifteten Wassers verstanden werden: Darauf verweist auch die Bibel in der Offenbarung des Johannes –

„Und der dritte Engel posaunte: und es fiel ein großer Stern vom Himmel, der brannte wie eine Fackel und fiel auf den dritten Teil der Wasserströme und über die Wasserbrunnen. Und der Name des Sterns heißt Wermut. Und der dritte Teil der Wasser ward Wermut; und viele Menschen starben von den Wassern“.⁶³

Das Wasser ist also nicht nur die Substanz, aus der alles Seiende entstand, sondern auch die Substanz, in die alles Seiende vergeht; die Gewässer des Meeres als Lokalisationen des Todes und der Sünde tauchen auch im Zuge der biblischen Apokalypse auf:

„Und der andere Engel goß [sic!] aus seine Schale ins Meer; und es ward Blut wie eines Toten, und alle lebendigen Seelen starben in dem Meer. Und der dritte Engel goß [sic!] aus seine Schale in die Wasserströme und in die Wasserbrunnen; und es ward Blut. Und ich hörte den Engel der Wasser sagen: HERR, du bist gerecht, der da ist und der da war, und heilig, daß [sic!] du solches geurteilt hast, denn sie haben das Blut der Heiligen und Propheten vergossen, und Blut hast du ihnen zu trinken gegeben; denn sie sind's wert. (...) Und der sechste Engel goß [sic!] aus seine Schale auf den großen Wasserstrom Euphrat; und das Wasser vertrocknete“.⁶⁴

Das Kommen des Menschensohns, das Jüngste Gericht wird angezeigt durch das Meer und sämtliches Brunnenwasser, indem wie bei den 10 Plagen „alles Wasser (...) in Blut verwandelt.“⁶⁵; bzw. vertrocknet wird. Was auf der horizontalen Ebene das Meer bedeutet,

⁶² Vgl.: Idem. S.32f u. S.42

⁶³ Bibel, Luther 1912: NT: Offenbarung des Johannes: Kapitel 8. Vers 10-11

⁶⁴ Idem. Kapitel 16. Vers 3-6 u. Vers 12

⁶⁵ Bibel, Luther 1912: AT: 2. Buch Mose: Kapitel 7. Vers 20

dem entsprechen die in den Himmel projizierten Sintflutängste. Gott benutzt das Wasser, um die Schöpfung, mit der er unzufrieden ist, von der Welt zu tilgen:

„Denn siehe, ich will eine Sintflut große Flut mit Wasser kommen lassen auf Erden, zu verderben alles Fleisch, darin ein lebendiger Odem ist, unter dem Himmel. Alles, was auf Erden ist, soll untergehen.“⁶⁶

Die große Flut verhängt Gott als Strafe über die sündige Menschheit; sie soll die Sünder heimsuchen und die Gerechten verschonen. Die Sintflut kann infolgedessen also als „Sündflut“ verstanden werden und beschreibt ein tötendes Wasser, welchem nur die Bewohner der Arche entgehen können. Letztere ist als ein Bild der schützenden Kirche zu lesen – die Kirche als Schiff mit Christus als Steuermann.⁶⁷

Umso eindrucksvoller gestaltet sich der Neubeginn nach der zerstörerischen Flut: Nachdem alles Böse, Sündhafte und Verwerfliche fortgeschwemmt bzw. ertränkt wurde, beginnt in der gereinigten Atmosphäre die Wiedergeburt der Welt. Das Wunder der Regeneration ist imposanter, wenn eine Apokalypse vorausgeht – das Wasser als Sinnbild für den Tod und die Wiedergeburt bietet sich hierfür an; auch in anderen Kulturen: Nach buddhistischer Zeitrechnung wird am Ende jedes Weltzeitalters die alte Welt zerstört, indem die Erde von Feuer gefressen und das Wasser vom Wind ausgetrocknet wird; und jedes neue Zeitalter beginnt damit, dass der Wind Wasser bringt, aus dem eine neue Welt geboren werden kann.⁶⁸

3.2.3. Wasser als Ritus

In Erinnerung an die Sintflut gestaltet sich der Akt des Untertauchens als ein in der ganzen Welt verbreitetes Symbol der Auflösung und Wiederbelebung. Das Untertauchen im Wasser ist eine rituelle Geste der Wiedergeburt: Nachdem das Wasser alles Böse weggespült hat – so wie es auch bei der Sintflut der Fall ist – kann ein neues Leben begonnen werden. Indem der Mensch ins Wasser getaucht wird, stirbt er symbolisch – das Wasser löst seine alte Form, seine Vergangenheit und seine Sünden. Das regenerierende Wasser spült jeglichen Schmutz, alles Störende, Befleckende oder Verunreinigende ab. Gereinigt entsteht ein neuer Mensch. Das feuchte Element wird somit zum Sinnbild körperlicher und seelisch-geistiger Wiederherstellung. Dieser Prozess der Wiedergeburt versinnbildlicht sich besonders augenfällig in der Taufe („Ich taufe mit Wasser“⁶⁹). Das Christentum benutzt das Symbol des Untertauchens im Zuge der Taufe als Aufnahme- und Erneuerungsritus.

Das rituelle Taufbad der Juden, die Mikwe, besteht in einem dreimaligen kurzen Untertauchen und ist vor allem für die Frauen als Reinigungszeremonie wichtig: Vor der Hochzeit, nach dem Wochenbett und nach der Menstruation müssen sich die Frauen so von

⁶⁶ Bibel, Luther 1912: AT: 1. Buch Mose: Kapitel 1. Vers 17

⁶⁷ Vgl.: Reinitzer: *Wasser des Todes und Wasser des Lebens*. In: Böhme (Hg.): *Kulturgeschichte des Wassers*. 1988. S.106 u. S.117f

⁶⁸ Vgl.: Selbmann: *Mythos Wasser*. 1995. S.48 u. S.9

⁶⁹ Bibel, Luther 1912: NT: Evangelium des Johannes: Kapitel 1. Vers 26

Verunreinigungen säubern. Überhaupt diene das Wasser so der „Ungeschehenmachung“ von unreinen Ereignissen und wurde schon früh als kultisches Mittel der Läuterung eingesetzt. Sowohl ägyptische als auch griechische und germanische Mythen berichten von Gewässern als Regenerations- und Reinigungsquellen. Die Muslime bereiten sich auf jedes Gebet durch rituelle Waschungen vor. Und auch die Chinesen und Japaner verwenden das Wasser zur Säuberung vor wichtigen Lebensveränderungen, z. B. dem Eintritt in ein Kloster. In Indien wird die Heiligkeit und reinigende Kraft des Wassers mit dessen ewigem Fließen und rhythmischen Wechsel von Kommen und Gehen erklärt: es fungiert als Prinzip der ständigen Veränderung und demnach Wiedergeburt. Das Bad im Heiligen Ganges ist folglich von besonders stärkender Wirkung.⁷⁰ Häufig durfte zur kultischen Reinigung nur Meerwasser oder das aus natürlichen Quellen oder Flüssen stammende Wasser verwendet werden; stehendes Gewässer würde befleckend wirken, da die unreine Materie nicht abtransportiert werden kann.⁷¹ Und es galt: „Wasser ist gut. Salzwasser ist besser. Wasser reinigt. Salz tut das auch“ – doppelt hält besser. Zudem konnte das Wasser nur entsprechend wirken, wenn es richtig behandelt wurde. Besondere Aufmerksamkeit und Behandlung versprachen magische Valenz und Heilung.⁷² Heilende Kräfte wurden nur heiligem Wasser, also göttlich gesandtem Wasser zugesprochen. Vor allem Quellen mit ihrem aus der Tiefe emporströmenden, „lebendigen“ Wasser wurden zu allen Zeiten religiös verehrt und als Heilquellen genutzt: Kurbäder und Heilbäder bzw. (altvulkanische) Thermen hatten besonders zur Zeit des römischen Imperiums Hochkonjunktur. Aber auch dem Tau oder Brunnenwasser wurden große Heilkräfte zugeschrieben – vorausgesetzt, das göttlich beseelte Wasser wurde entsprechend durch Opfergaben besänftigt und um seine Hilfe gebeten. Von der Gewohnheit der Wassergaben berichten zahlreiche „Gewässerrunde“ (Anm.: siehe unten „7. WASSER-RAUM“).⁷³

3.3. Soziale und psychologische Implikationen

Die bisher erwähnten Ängste zu bezwingen und die Meere und Gewässer sich Untertan zu machen, liegt seit jeher im Bestreben des Menschen. Dazu gehören einerseits die Erforschung bzw. Erklärung der Tiefsee und der Eigenschaften des Aquatischen, früher durch das Numinose und heute anhand der psychologischen Deutung – „Das seelische Erleben hat sich wesentlich am und durch das flüssige Element gebildet und darum sind zentrale Leit- und Funktionsbilder des Psychischen wasserförmig.“⁷⁴ Andererseits zählt dazu auch die Zunutzemachung der Wasserenergie und Domestizierung bzw. Technisierung des Wassers. Dabei bleibt die nautische Geschichte an spezifischen Ereignissen immer wieder „hängen“: Dazu zählen Meilensteine in der Kolonisation der Meere und angrenzenden Länder, wie z. B.

⁷⁰ Vgl.: Selbmann: *Mythos Wasser*. 1995. S.48-64

⁷¹ Vgl.: Alpers: *Wasser bei Griechen und Römern*. In: Böhme (Hg.): *Kulturgeschichte des Wassers*. 1988. S.79

⁷² Vgl.: Pörtner: *Mizu ni e o kaku – Bilder ins Wasser malen*. In: Böhme (Hg.): *Kulturgeschichte des Wassers*. 1988. S.289f, Zitat S.290

⁷³ Vgl.: Selbmann: *Mythos Wasser*. 1995. S.65-73

⁷⁴ Böhme: *Umriss einer Kulturgeschichte des Wassers*. In: Böhme (Hg.): *Kulturgeschichte des Wassers*. 1988. S.23

die Entdeckung Amerikas durch CHRISTOPH KOLUMBUS 1492, aber auch spektakuläre und tragische Unglücke, wie z. B. der Untergang der „Titanic“ 1912. Aber vor allem betrifft es die industrielle Nutzung des Wassers. Inzwischen hat die ökonomische, politische und industrielle Wasser-Instrumentalisierung zerstörerische Züge angenommen, wenn auf Ölindustrie, Überfischung der Meere, Unterwassersprengungen, Abfallentsorgung, (Ab-) Wasserklärung oder ähnliche ökonomische – und dabei gleichzeitig unökologische – Handlungen verwiesen wird. Seit einigen Jahrzehnten wird nun der natürliche Wert des Wassers wieder entdeckt und das Wasser als Quelle des Lebens ausgerufen – auch im wirtschaftlich-touristischen Metier. Dabei spielen psychologische Strategien eine wesentliche Rolle: Die Werbepsychologie inszeniert das Wasser, kulturalisiert es mit Vorstellungen von Reinheit, Vitalität, Regeneration und seelischer Ruhe. Das Wasser gilt als Sinnbild der Seele bzw. des Unbewussten – vor allem im Bereich der Psychoanalyse: C. G. JUNG sieht das Wasser als „das geläufige Symbol für das Unbewußte [sic!]“ und als ein „lebendiges Symbol für die dunkle Psyche“.⁷⁵

3.3.1. Wasser als Traumbild

Eine besondere Stellung nimmt das Wasser in den Träumen ein; die Traumdeutungen legen es als Spiegel des aktuellen Seelenzustandes, von Stimmungen und Gefühlen sowie Erwartungen, Hoffnungen und Wünschen aus, welche größtenteils dem Bewusstsein im Un(ter)bewussten verborgen sind.

„Wer in den Spiegel des Wassers blickt, sieht allerdings zunächst sein eigenes Bild. Wer zu sich selber geht, riskiert die Begegnung mit sich selbst. Der Spiegel schmeichelt nicht, er zeigt getreu, was in ihn hineinschaut, nämlich jenes Gesicht, das wir der Welt nie zeigen (...) Der Spiegel (...) zeigt das wahre Gesicht. Dies ist die erste Mutprobe auf dem inneren Wege, eine Probe, die genügt, um die meisten abzuschrecken, denn die Begegnung mit sich selber gehört zu den unangenehmeren Dingen (...) [Anm.: aber erträgt man es, so] hat man wenigstens das persönliche Unbewußte [sic!] aufgehoben.“⁷⁶

C. G. JUNG dokumentierte die Wasserträume seiner Patientinnen in „Tauchträumen“. Abhängig vom (Aggregat-)Zustand, wie das Wasser sich manifestiert, kann es unterschiedlich gedeutet werden. Klares, ruhiges Wasser verweist auf einen ausgeglichenen Seelenzustand, während trübes, aufgewirbeltes oder sogar schmutziges Wasser eine seelische Gefährdung oder unehrenhafte Absichten anzeigt. Wird im Wasser geschwommen und dieses Stadium als angenehm empfunden – assoziiert mit Schweben, Leichtigkeit, Ausgeglichenheit, Einheit (mit dem Wasser) – so dringen sexuelle Bedeutungen an die Oberfläche des Bewusstseins. Wird das Schwimmen hingegen mit Angst oder Unbehagen verknüpft, werden Spannungen, Bedrohungen oder Konflikte verarbeitet. Zurückweichendes Wasser an Küsten versinnbildlicht entweder seelische Entspannung oder nachlassende Leidenschaft bzw. abnehmende Begeisterung. Dabei bedeutet die Ebbe nicht das vollständige Ausbleiben, sondern ein Wieder-Auffrischen mit der nächsten Flut – oftmals stehen dahinter starke

⁷⁵ Carl Gustav Jung zit. in: Selbmann: *Mythos Wasser*. 1995. S.101

⁷⁶ Idem. S.138

emotionale Empfindungen, die das Bewusstsein „fluten“. „Selbst der Schlaf ist nichts als Flut jenes unsichtbaren Weltmeeres und das Erwachen das Eintreten der Ebbe.“⁷⁷ Die Sintflut bzw. überhaupt das Traumbild einer Überschwemmung hingegen ist deutlich negativ konnotiert: Als Warnsignal verweist es auf zu starke Gefühlsausbrüche oder eine dominante „Machtübernahme“ des Unterbewusstseins, das plötzlich alle Inhalte in das aktive Bewusstsein drängen will; insofern kann die Überschwemmung sogar auf eine mögliche Psychose hindeuten. Auch die Vorstellung des Ertrinkens thematisiert grobe Probleme – sie offenbart Hilflosigkeit, erschüttertes Selbstvertrauen und Erschöpfung. Konzentriert sich der Traum nicht auf Wasser(-Räume), sondern auf Flüssigkeiten im Allgemeinen, kann dies als Lösen von seelisch-geistigen Verhärtungen und Problemen verstanden werden; Traumbilder von Eis verweisen auf seelische Kälte und potentielle Vereinsamung. Eine (Schiff-)Fahrt über das Meer kann als Auseinandersetzung mit untergründigen Seelenschichten verstanden werden: Die Weite der eigenen Seele wird erforscht und als grenzenloses, gefahrenvolles Meer imaginiert. Kommt es zu einem Schiffbruch und dem Untergang, so symbolisiert dieser die Rückkehr zu den Ursprüngen bzw. zu den Tiefen der Seele. Mit dem Wieder-Auftauchen kommen eine neue (Lebens-)Etappe und ein neues Bewusstsein zum Ausdruck. Ein ebenfalls vielverwendetes Seelenbild ist der Fluss – im Traum wird er als Lebensstrom bzw. Lebensreise interpretiert. Wird im Traum ein Fluss durch- oder überquert, versinnbildlicht das, dass etwas zurückgelassen und ein neuer Abschnitt begonnen wird.⁷⁸ SIGMUND FREUD brachte Wasserträume in Verbindung mit dem Motiv der Libido – die wilde Flut verstand er als rauschhafte Kraft der Sexualität; das Untertauchen im Wasser interpretierte er einerseits als Todestrieb, aber andererseits auch als den antipodischen Geschlechtertrieb, die Libido, und den Selbsterhaltungstrieb (Lebenstrieb). Den Regen stellte er sich ebenfalls sexualisiert, allerdings männlich induziert vor, da dieser in die Erde eindringt und sie befruchtet. Allgemein „sind Gegenstände aus denen Wasser fließt (...) Symbole des männlichen Gliedes (...) [;] der phallische Symbolcharakter von Wasser (...)“⁷⁹ dokumentiert sich nach FREUD hauptsächlich in Gartenschläuchen, Wasserhähnen, Duschen oder Gießkannen, aber auch in Springbrunnen. Weiters deutete er Wasserträume in Form von gefüllten Wasser-Räumen, z. B. Becken oder Schläuchen etc. als Harndrang bzw. Zeichen einer gefüllten Blase oder sogar Blasenerkrankung; war das Wasser braun gefärbt oder deutlich verunreinigt, konnte der Traum gemäß FREUD als Darmdrang ausgelegt werden. Vor allem aber brachte FREUD Wasserträume in Zusammenhang mit dem Motiv der Schwangerschaft. Bei Frauen wies der Wassertraum demnach entweder auf das eigene Schwanger-Sein oder -Gewesen-Sein mit einem Kind hin oder aber auf die Erfahrung der Schwangerschaft im Körper der eigenen Mutter hin – männliche Wasserträume referieren immer auf Letzteres und implizieren folglich⁸⁰ die Sehnsucht „nach Entgrenzung und Auflösung im archaischen Element des

⁷⁷ Novalis zit. in: Selbmann: *Mythos Wasser*. 1995. S.15

⁷⁸ Vgl.: Selbmann: *Mythos Wasser*. 1995. S.101-109

⁷⁹ Idem. S.126

⁸⁰ Vgl.: Ernst Bleuler u. Sigmund Freud (Hg.): *Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschungen*. (V. Bd, 1. Hälfte) Leipzig u. Wien: 1913.

http://archive.org/stream/JahrbuchFuumlrPsychoanalytischeUndPsychopathologischeForschung/JdP_V_1_Haelfte_djvu.txt (30.01.2013)

Urwassers, in der mütterlichen Matrix“⁸¹. Die FREUDsche Psychoanalyse führt die Wasserträume auf unseren embryonalen Zustand zurück: Die Erinnerung an diesen Lebensabschnitt ist tief gespeichert und demnach ständig in unserem Gedächtnis präsent. Folglich interpretiert die Psychoanalyse auch z. B. das Bad als Ausdruck eines unbewussten Versuchs, wieder in den mütterlichen Uterus zurückzukehren – es ist der Versuch der Rückkehr zur Mutter und zum schützenden Fruchtwasser einerseits, aber auch zum pränatalen Frieden andererseits.⁸² Auch ein Schüler SIGMUND FREUDs, SANDOR FERENCZI, wertete die Identifizierung des stehenden Gewässers mit einem mütterlichen Körper als Kennzeichen einer archaischen, primitiven Kultur. Die Muttersymbolik eines Sees oder Meers wird erst auf einer späteren, höheren Kulturstufe abgelöst durch die Vorstellung der fruchtbaren „Mutter Erde“. FERENCZI erachtet demnach auch den Sturz ins Wasser als Wunsch und Symbol für die Rückkehr in den Mutterleib. Diese Existenz wird mit Schmerzlosigkeit und Geborgenheit charakterisiert. Infolgedessen sieht FERENCZI den Übergang des Lebens vom Wasser auf das Land als Ausgesetzt-Werden – es ist also nachvollziehbar, dass sich der Mensch in seine frühere Lebensform zurücksehne. In diesem Zusammenhang prägte FERENCZI (1924, also noch vor GOTTFRIED BENNS Gedicht „Regressiv“) die Diagnose „thalassaler Regressionszug“ – gemeint ist damit das Streben des Menschen zurück zur behüteten See-Existenz, welche er in der Urzeit gezwungenermaßen verlassen musste.⁸³

3.3.2. Wasser als Symptom oder Therapie

Das Wasser spielt aber noch in anderen Bereichen der Psychologie als der Tiefenpsychologie bzw. Traumdeutung eine wichtige Rolle: Zu den Hauptmerkmalen der Kreativität wird in der Psychologie die Liquidität gezählt, „eine Grundeinstellung, die nichts als absolut sicher und fest akzeptiert und deshalb Abweichungen vom gewohnten Denken zulässt“. Neben der Flüssigkeit ist auch noch die Flexibilität (Beweglichkeit) von großer Relevanz – beide der aquatischen Eigenheiten gelten als Voraussetzungen schöpferischen Denkens und manifestieren sich unter anderem im Sprachgebrauch, wenn z. B. die Gedanken „fließen“ oder die Ideen nur so „sprudeln“. Metaphorisch wird die Phantasie und kreative Tätigkeit häufig mit dem Bild der Quelle analog gesetzt. C. G. JUNG versteht die Quelle als Symbol unaufhörlicher geistig-seelischer Energie; SIGMUND FREUD assoziiert sie mit der Libido, der psychischen Energie schlechthin.⁸⁴

⁸¹ Hartmut Böhme: *Eros und Tod im Wasser – „Bändigend und Entlassen der Elemente“*. *Das Wasser bei Goethe*. In: Böhme (Hg.): *Kulturgeschichte des Wassers*. 1988. (S.208-233) S.212

⁸² Vgl. Selbmann: *Mythos Wasser*. S.17f

⁸³ Vgl.: Matthias Vogel: *„Melusine... das läßt aber tief blicken.“ Studien zur Gestalt der Wasserfrau in dichterischen und künstlerischen Zeugnissen des 19. Jahrhunderts*. (In: *Europäische Hochschulschriften*. Reihe XXVIII Kunstgeschichte, Bd 101) Bern, Frankfurt am Main, New York u. Paris: Peter Lang Vlg, 1989. (Diss. d. Univ. Zürich) S. 23

⁸⁴ Vgl.: Selbmann: *Mythos Wasser*. 1995. S.144-148, Zitat S.144

Aber auch die Ablutomanie, der Waschzwang, „ein unbezähmbares neurotisches Bedürfnis, sich unnötig oft (u. U. alle fünf Minuten und mit bes. Zeremoniell) zu waschen“⁸⁵, ist stark mit der Verwendung des Wassers verbunden und verweist auf die Wasser-Symboliken Reinheit und Regeneration.

Die Gefühlspsychologie untersucht in der Leib-Phänomenologie, ob vielen leiblichen Gefühlen nicht eine „Wasser-Natur“, eine flüssige Dynamik zugrunde liegen könnte – so wie es zumindest Versprachlichungen nahelegen, wenn z. B. die Rede ist vom Aufbrausen des Zorns, dem Sich-Versenken in andere, dem Gleiten in der Sexualität etc. Sind die Wasser-Metaphern bloße Gleichnisse, die aus der Not der Versprachlichung nonverbaler Erlebnisse resultieren, indem die ontisch getrennten Bereiche – erotischer Leib und Wasser – sprachlich analogisiert werden, das heißt, indem Intrapsychisches auf Extrinsisches projiziert wird, um anschließend wieder in den Subjektinnenraum introjiziert zu werden? Oder können die Metaphorisierungen als sachlich zutreffende Versprachlichungen verstanden werden, welche den Zusammenhang zwischen leiblichen Empfindungen und der Erscheinungsstruktur des aquatischen Elements repräsentieren? Definitiv nachgewiesen werden kann der Einfluss des fluidalen Mediums auf die Ausbildung leiblicher Gefühle z. B. im Zuge eines (entspannenden) Wannenbads oder einer (belebenden) kalten Dusche. Aber auch Leib-Flüssigkeit-Interaktionen, wie das Schwitzen, Urinieren, Menstruieren etc. verweisen auf den liquid orientierten Charakter von solchen Sensationen, z. B. das (erleichternde, stimulierende) Strömen des Urinflusses.⁸⁶

Mit der „Fusion“ von Wasser und Gefühlen arbeiten auch Wasser-Therapien. Die Hydrotherapie ist Bestandteil der alternativen Naturheilkunde und arbeitet mit allen Aggregatformen und Wasserzuständen, wobei allen voran der Temperaturreiz und weniger der Druck oder Auftrieb verwendet werden. Wasser-Therapien behandeln akute oder chronische Beschwerden, dienen der Abhärtung oder Vorbeugung sowie der Rehabilitation und/oder Regeneration. Anwendung findet die Hydrotherapie in Form von Bädern (mit oder ohne Zusätzen), Dampfbädern und Saunabesuchen, Güssen oder Druckbehandlungen, Wickeln, Auflagen, Kompressen und Packungen sowie Waschungen. Dabei kann sich die Heilkraft des Wassers auch nur an bestimmten „Sorten“ von Wasser manifestieren; das bedeutet, dass nur Wasser, das mit bestimmten Qualitäten versehen ist, heilt: So wie in der Kirche das Sich-Bekreuzigen nur mit Weihwasser segnet, heilt das Wasser angeblich nur, wenn es z. B. salzhaltig oder kalt oder mineralhaltig ist. Ende des 5. Jahrhunderts entstand eine Schrift eines anonymen Verfassers, welche sich eine solche Klassifikation der Gewässer zur Aufgabe macht: Das Gewässer wird dabei nach seiner Herkunft, wie stehendes Oberflächenwasser, Quellwasser, Flusswasser, Regen- oder Schneewasser, differenziert, ebenso wie nach der Art des Bodens, aus dem das Wasser stammt. Auch die am Ort des Vorkommens herrschenden Winde und die Veränderungen durch die Jahreszeiten hinweg, die das Wasser beeinträchtigen, bestimmen die Wassersorten mit. Als qualitatives

⁸⁵ *Humboldt-Psychologie-Lexikon*. 1990. S.402a

⁸⁶ Vgl.: Böhme: *Umriß einer Kulturgeschichte des Wassers*. In: Böhme (Hg.): *Kulturgeschichte des Wassers*. 1988. S.21f

Beurteilungskriterium wird nicht nur der Geschmack, sondern auch das Gewicht, das sich auf mehr oder minder starke Verunreinigungen oder Zusätze (z. B. mineralischer Art) bezieht, herangezogen. Sind die Wassersorten klassifiziert, kann für jede Beschwerde oder Krankheit das richtige Wasser gesucht und verabreicht werden – je nach Symptom gestaltet sich die Zusammensetzung des Heilwassers unterschiedlich. Die absolute Besonderheit dieser unbekannten Schrift ist, dass sie versucht, die

„außerordentlich komplexen Umweltfaktoren in ihrer gegenseitigen Beeinflussung und in ihrer Wirkung auf den Menschen rational und nicht magisch zu beschreiben und zu werten und aus den gewonnenen Ergebnissen Schlüsse für konkretes ärztliches Handeln abzuleiten“

– es handelt sich also um eine Vorstufe der Hydrotherapie.⁸⁷ Die symbolisch kultische Verwendung des Wassers reicht weit zurück: Das Bad als Reinigungszeremonie (Anm.: siehe oben „3.2. Theologische und mythologische Implikationen“) bzw. der Einsatz des Wassers unter dessen Aspekt der Heilkräfte haben eine lange Tradition. Die Kaltwassertherapie war beispielsweise schon in der frühen griechischen Antike bekannt; im Spätmittelalter und in der Renaissance erfreuten sich Heilbäder großen Zulaufs. Heute sind besonders kommerzialisierte Namen bekannt, wie z. B. die Heilbäder des berühmten Naturarztes PARACELSUS oder die Kaltwasserkur und Heilwirkung der Wassergüsse des Hydrotherapeuten SEBASTIAN KNEIPP.⁸⁸

3.3.3. Wasser als Ressource

Die zentrale Bedeutung von Wasser in den meisten Kulturen wirkt sich auch auf die sozialpolitische Lebensführung aus. Von jeher wird das Wasser vom Menschen instrumentalisiert und domestiziert.

„In Ländern, die vom Meer [Anm.: oder z. B. einem Flussdelta] als Lebensraum und Nahrungsquelle abhängig sind, ist der Bezug zum Meer [Anm.: allgemein Wasser] und die Entstehung einer dementsprechenden Metaphorik um vieles dichter als in einem Binnenland.“⁸⁹

Daraus ergibt sich, dass natürliche Umwelten den Kulturprozess mitbestimmen. Hinsichtlich des Wassers spielen neben der geographischen bzw. hydrographischen Verortung unter anderem natürliche Wasser(-energie-)ressourcen, Trinkwasservorkommen, Regenmenge und Hydrometeorologie für die Entwicklung von Städten, Stadtstaaten und Großmächten eine wichtige Rolle. Vor allem die wasserbezogenen Techniken sind hierbei eminent. „Einige traditionelle Praktiken am Fluß [sic!] sind Fischerei, Gewinnung von Trink-, Brauch- und Kühlwasser, Wasserkraftnutzung, Abwasserbeseitigung, Schifffahrt und Naherholung.“⁹⁰ Diese Kultureinsätze des Wassers werden als geopolitische Dimensionen analysiert und in

⁸⁷ Vgl.: Alpers: *Wasser bei Griechen und Römern*. In: Böhme (Hg.): *Kulturgeschichte des Wassers*. S.86f, Zitat S.87

⁸⁸ Vgl.: Selbmann: *Mythos Wasser*. 1995. S.71f

⁸⁹ Cornelia Feyrer: *Wasser – Kulturem und Universalie. Wasserkonzept(e) und Wassermetaphorik in Original und Übersetzung*. In: Eibl, Ortner, Schneider u. Ulf (Hg.): *Wasser und Raum*. 2008. (S.103-140) S.111

⁹⁰ Kinzelbach: *Wasser: Biologie und Umweltqualität*. In: Böhm u. Deneke (Hg.): *Wasser*. 1992. S.49

soziale Prozesse eingebunden.⁹¹ Die Geschichte der Menschheit teilt sich auf der Grundlage des Wassers in drei Kulturformen: Diese morphologische Typologie beginnt mit der potamischen, der Fluss-Kultur, gefolgt von der thalassalen, der binnenmeerischen, Kultur und wird mit der ozeanischen Kulturstufe abgeschlossen.⁹² Das soziale Verhalten des Menschen lässt sich im Ablauf der europäischen Geschichte bezüglich des aquatischen Elements ebenfalls in drei Phasen teilen: Zu Beginn steht ein kosmologisches Zeitalter, in welchem die Wunderheiler und Magier das Wasser zu ihren Gunsten nutzten. Darauf folgte das christliche Zeitalter, das das Wasser als Reinigungsmittel imaginierte, es aber auch erotisch und sexuell konnotierte. Die dritte Phase, mit ihrem Höhepunkt im 19. und 20. Jahrhundert, erhebt das Wasser zum Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen und unterzieht es technischen und medizinischen Instrumentalisierungen.⁹³ Dadurch wird das Wasser zu einem wesentlichen Faktor im Kampf um Macht und Geld. Vor allem im interkontinentalen bzw. internationalen Vergleich dient das Wasser – ebenso wie andere wichtige Rohstoffe – als Wirtschaftsfaktor. Der Zusammenhang zwischen Ökologie und Ökonomie ist evident: Wasser ist eine unerlässliche Voraussetzung für das Funktionieren jeder modernen arbeitsteiligen Gesellschaft. Neben dem Ge- und Verbrauch zur Produktion verschiedenster Güter, der Nutzung in öffentlichen und privaten Dienstleistungssektoren, der Energieerzeugung und der Verwendung als Transportmittel – also zusammengefasst: neben der industriellen Anwendung – wird gerne auf das Wasser als Teil und Existenzgrundlage der menschlich-natürlichen Umwelt vergessen. Infolgedessen drängen sich immer mehr Wasser-Probleme, hervorgerufen durch Verschwendung und Verschmutzung, in den Vordergrund.⁹⁴ Dabei „versucht der Mensch sein naturzerstörerisches Tun mit dem Mangel zu entschuldigen, (...) daß [sic!] er ohne Eingriffe in die Natur nicht lebensfähig sei.“⁹⁵ Nachdem eben diese Eingriffe in den Wasser-Lebensraum in den letzten Jahrhunderten überhandnahmen, wurde im 21. Jahrhundert das Problem der Zerstörung aufgrund der überintensiven Nutzung einerseits und dem respektlosen nachlässigen Umgang andererseits immer präsenter und der Trend zur Kehrtwende setzte ein: Spätestens 2003 lenkte die UNESCO mit der Ausrufung des „Jahr des Süßwassers“ mediale Aufmerksamkeit auf das fluide Element und dessen Nutzung. Der Aufruf zum Wasser-Sparen und Umdenken bzw. Rückdenken an die Natürlichkeit des aquatischen Elements mutiert zum aktuellen Trend und wird schnell von der Tourismus-Branche als innovative Idee mit Marktpotential erkannt. Im Zuge der touristischen Verwendung des Wassers wird dieses erneut kulturalisiert, also mit kulturellen und sozialen Konnotationen aufgeladen, und als Erfahrungs- oder Erlebnisraum, als Umwelt inszeniert.

⁹¹ Vgl.: Böhme: *Umriss einer Kulturgeschichte des Wassers*. In: Böhme (Hg.): *Kulturgeschichte des Wassers*. 1988. S.31

⁹² Vgl.: Ernst Kapp zit. in: Böhme: *Umriss einer Kulturgeschichte des Wassers*. In: Böhme (Hg.): *Kulturgeschichte des Wassers*. 1988. S.32

⁹³ Vgl.: Christoph Ulf: *Die Perspektive des Wasserraumes als soziales und kulturelles Konstrukt*. In: Eibl, Ortner, Schneider u. Ulf (Hg.): *Wasser und Raum*. 2008. (S.45-58) S.53

⁹⁴ Vgl.: Hans Reiner Böhm: *Wasser als Umweltmedium: Eine Einführung*. In: Böhm u. Deneke (Hg.): *Wasser*. 1992. (S.1-5) S.1-5

⁹⁵ Horst Bredekamp: *Wasserangst und Wasserfreude in Renaissance und Manierismus*. In: Böhme (Hg.): *Kulturgeschichte des Wassers*. 1988. (S.145-188) S.152

Besonders reizvoll ist die Verbindung von Körperlichkeit und Spiritualität im Kontext Wasser: Das Wasser wird mit esoterischen und magisch-mythischen Elementen und Symbolgehalten idealisiert, sodass eine mythopoetische Ebene zustande kommen kann. In Folge ist das Verhältnis Mensch-Natur bzw. Mensch-Wasser oder Mensch-Wasser-Raum aber nicht mehr natürlich-naiv als Lebensraum gestaltet, sondern artifiziell nachgebildete „perfekionierte“ Umwelt.⁹⁶

3.4. Kulturelle und künstlerische Implikationen

„Es gibt keine Kunst-, Text- oder Stilform, die nicht mit Wasser zu tun haben könnte und tatsächlich hat; es gibt keine geschichtliche Epoche, in der nicht zentrale Texte oder Kunstwerke Wassererscheinungen zum Gegenstand haben; es gab und gibt keine Kultur auf dieser Erde, die in ihren Symbolwelten nicht nachhaltig vom Element des Wassers bestimmt wäre“.⁹⁷

Das Wasser kann als Quell schöpferischer Tätigkeiten verstanden werden: So wie es selbst durch seine Kraft und Beständigkeit ganze Landschaften formt, inspiriert es auch den Menschen zu kreativer Gestaltung. Das Moment des Dynamischen und des Lebens erregt die Phantasie und sorgt intuitiv für Ideen – bereits wenige Bilder oder Momente reichen aus, um kreative Visionen zu entzünden. GASTON BACHELARD verortete den künstlerischen Schaffensprozess immer wieder in bestimmten Ursprüngen. Diese begründete er als dermaßen grundlegend, dass sie ein geradezu grenzenloses Spektrum der Auseinandersetzung und Assoziation eröffneten. Zu den grundlegenden Bildern zählte er vor allem die vier Elemente – darunter auch das Wasser. Diesbezüglich berief sich BACHELARD auf das Gleichnis von Jona im Wal als Ausdruck des künstlerischen Erlebens: Er sah den Wal als „faunalisierten“ Inbegriff des Meeres, welches das Reich der Träume versinnbildlicht und in welches Jona mit seinem Eintritt in den Walkörper hinabsinkt. In den Urgründen des Daseins wird Jonas Leben erneuert; ebenso taucht der Künstler auf den Grund des Seins, um seine Phantasie zu erneuern. Der schöpferische Akt ist also vergleichbar mit Jonas Zeit im Wal: Die Unterseefauna ist Ausdruck des traumhaften Reiches der Tiefe und die in dieser traumhaft-wirklichen Umwelt existierenden Fische symbolisieren das Märchenhaft-Phantastische. In dieser schöpferisch-tiefen Sphäre finde die geistige Transparenz der irdischen Welt ihr Gleichnis, so der Künstler PAUL KLEE. Das Wasser regt also nicht nur durch seine Existenz-Zustände (stehend, fließend; Dampf, Eis etc.) und seinen Einfluss auf die Erde an, sondern auch aufgrund seiner Unbeständigkeit und Unergründlichkeit. Es verwundert also nicht, dass (kreative) Menschen den Umgang mit dem Wasser, die anregende und inspirierende Auseinandersetzung damit suchen.⁹⁸ Das Wasser dient somit einerseits als Inspiration, andererseits als Motiv. Die Schönheit und geheimnisvolle Aura sowie die

⁹⁶ Vgl.: Ingo Schneider: *Zwischen Natur und Kultur. Über die Konstruktion von Wasserräumen in gegenwärtigen Tourismuskonzepten*. In: Eibl, Ortner, Schneider u. Ulf (Hg.): *Wasser und Raum*. 2008. (S.225-254) S.228ff

⁹⁷ Böhme: *Umriss einer Kulturgeschichte des Wassers*. In: Böhme (Hg.): *Kulturgeschichte des Wassers*. 1988. S.19

⁹⁸ Vgl.: Selbmann: *Mythos Wasser*. 1995. S.143f

elementare Gewalt, aber auch das Spiel des Wassers faszinierte vor allem Musik und Malerei der Impressionisten – so wurde sich „dem gelehrigsten und am leichtesten zu durchdringenden Element, dem Wasser zugewandt, das zugleich Transparenz, Schillern und Spiegelung ist“ und es wurden „Maler des Unsichtbaren“ ausgebildet.⁹⁹

Grundsätzlich kann zwischen dem Wasser als Inspiration und dem Wasser als Motiv in allen künstlerischen Umsetzungen unterschieden werden. In der Musik lässt sich zusätzlich noch das Verständnis vom Wasserklang als natürlicher Musik vom Verständnis des Wasserklanges als Anregung für einen künstlich nachgebildeten Ton differenzieren. Nichtsdestotrotz ist die Verwendung des Wasser-Motivs in allen künstlerischen Richtungen immer kulturell induziert: „Erst die vom Menschen definierten Räume verleihen dem Wasser seine je spezifischen Bedeutungen.“¹⁰⁰

3.4.1. Wasser als Bild

Die Kunst, Wasser wahrheitsgetreu zu malen – das Bedürfnis danach setzte größtenteils mit der realistischen Landschaftsmalerei ein; vor dem 19. Jahrhundert galt eben diese Kunstrichtung nicht als etabliert: gegen das Diktat der Avantgarde wurden erkennbare Muster des Gegenständlichen rekonstruiert; dabei ging es nicht nur um eine realistische Darstellung, sondern auch um die Vermittlung erlebten Wassers. Ziel war es sinnliche Naturerfahrungen in Bilder zu übersetzen.¹⁰¹ Es gilt, beim Malen sichtbare Dinge zu repräsentieren, sodass sie wiedererkannt werden, das Ergebnis soll aber nicht nur eine Natur-Replik sein. Im Idealfall sollte das (Wasser-)Bild starke Sinneserfahrungen und die Erinnerung an ein vergleichbares (Wasser- oder Natur-)Erlebnis hervorrufen. Ein Gemälde besteht aus zwei Teilen: der Szene und der gemalten Oberfläche. Psychologen beschreiben die menschliche Reaktion auf ein Bild als „emotionale Antwort“ – damit sind Sinneserlebnisse, wie z. B. das imaginierte Hören von Wasser-Rauschen beim Betrachten, gemeint. Die Bedingungen dafür vereinen sich sowohl in der Strategie des Machens, der Produktion des Gemäldes (der gemalten Oberfläche) als auch im szenischen Produkt selbst – das die dargestellte Welt (Szene) als Gegenwelt zur Lebenswelt entwirft. Die Perspektive des Gemäldes sollte dabei nicht von der Wahrnehmung als einem faktischen Instrument zur effizienten Erfassung der Natur geprägt werden (da Natur immer Wahrnehmbares ist), sondern eine besondere Zugangsweise zur Natur reflektieren. Die Naturdinge werden nach den Formen ihrer Präsenz charakterisiert, die Atmosphäre entsteht aus der individuellen Auswahl und dem spezifischen Arrangement gegenständlicher und objektiv identifizierbarer Elemente. Die bildende Kunst funktioniert diesbezüglich wie der Film: bestimmte Details werden ausgelassen, andere verstärkend hervorgehoben. Dadurch soll anhand verbildlichender Effekte z. B. über das Medium der Farbigkeit etwas sichtbar gemacht werden, was unter gewöhnlichen Umständen unsichtbar bliebe: z. B. die Verräumlichung

⁹⁹ Paul Claudel zit. in: Selbmann: *Mythos Wasser*. 1995. S.149f

¹⁰⁰ Schneider: *Zwischen Natur und Kultur*. In: Eibl, Ortner, Schneider u. Ulf (Hg.): *Wasser und Raum*. 2008. S.229

¹⁰¹ Vgl.: Doris G. Eibl u. Ingo Schneider: *Interdisziplinäre Zugänge zum Thema „Wasser und Raum“*. Konzepte und Aufbau des Buches. In: Eibl, Ortner, Schneider u. Ulf (Hg.): *Wasser und Raum*. 2008. S.19

von Wasserbewegungen. Diese so genannte visuelle Repräsentation funktionierte lange Zeit (von der Antike bis zur Renaissance) über anthropomorphisierende Personifikationen oder Vergegenständlichungen des Wassers.¹⁰² Mit der realistischen Landschaftsmalerei wurde man sich des Potentials des Wassers in seiner natürlichen Verwendung immer mehr bewusst: Unterschiedliche Aggregatzustände oder Inszenierungen von Wasser evozieren unterschiedliche Atmosphären. Seen, Teichen und Tümpeln kommen andere Ausdrucksqualitäten zu als Flüssen, Wasserfällen oder Quellen. Das Meer als Inbegriff der lebendigen Natur, als Ursprung von Geburt und Tod und somit des Lebens schlechthin, als gewaltiger Organismus und Matrix des Lebendigen kann zu divergierenden Wirkungen in der Rezeption führen. Regen, Nebel oder Wolken können Szenen entschieden beeinflussen, ebenso wie unterschiedliche Bewegungsdynamiken. Wasser-Orte akzentuieren ihre Umwelt auf einprägsame Weise, sei es in Form einer einsamen Bucht, eines arktischen Eisschollenfeldes, eines kochenden Geysirs oder anderweitig – in jedem Fall wird die Landschaftsphysiognomie entschieden vom Wasser dominiert.¹⁰³

Vor allem die chinesische Landschaftsmalerei versucht nicht nur realistische Bildwelten zu schaffen, sondern das kosmische Prinzip wiederzugeben. Beeinflusst wird diese Anwendung unter anderem von der taoistischen Lehre, in welcher das Wasser für das weibliche Yin-Element im Gegensatz zum männlichen Yang-Element steht: Das Yin-Yang-Symbol vereint die beiden Oppositionen zu einem kosmischen Prinzip. Demnach ist es auch üblich, Wasser immer in Wellenform darzustellen – ungeachtet dessen, ob es sich um einen See oder Fluss handelt; dadurch wird das ständige Fließen und die Erneuerung des Kosmos versinnbildlicht. Das insofern ausgesprochen beliebte Motiv des Wasserfalls wird vom Buddhismus aufgrund seiner gleichbleibenden Form trotz des ständigen Wechsels der Wassertropfen als Symbol der Flüchtigkeit einerseits und zugleich als Sinnbild der Scheinhaftigkeit alles Irdischen andererseits verstanden. Fließende Ströme und Wasserfälle symbolisieren aber nicht nur in der chinesischen Malerei die Flüchtigkeit des Lebens: Als Symbol der Vergänglichkeit weist das fließende Wasser unaufhörlich den Weg zum Ende, zum Tod. Als Todessymbol in der Malerei ist auch die Welle beliebt: Das wellenbewegte und oftmals unberechenbare und gefährliche Wasser repräsentiert das menschliche Leben und Schicksal. Meereswogenbilder in Nahaufnahme, die überdimensional, schäumend und spritzend auf die BetrachterInnen zurollen, sind demnach gern verwendete Motive. Die eindringliche Darstellung des bewegten Meeres ist als Gleichnis auf das ständige Auf und Ab, das Schicksalshafte der Natur zu lesen.¹⁰⁴

Einem ähnlichen Gedanken folgen auch Bilder von Seefahrten: Die ungeahnten Überraschungen der Reise, das Schiff als Lebensschiff, der Schiffsbruch als Ausdruck einer gescheiterten Lebenssituation – das alles sind Motive der Sehnsucht und Phantasie, vor

¹⁰² Vgl.: Sybille-Karin Moser: *Atmosphären, Verräumlichung und Bild. Verdinglichte Ekstasen oder von der Kunst, Wasser zu malen*. In: Eibl, Ortner, Schneider u. Ulf (Hg.): *Wasser und Raum*. 2008. (S.343-360) S.343-357

¹⁰³ Vgl.: Böhme: *Umriss einer Kulturgeschichte des Wassers*. In: Böhme (Hg.): *Kulturgeschichte des Wassers*. 1988. S.33ff

¹⁰⁴ Vgl.: Selbmann: *Mythos Wasser*. 1995. S.80-88

allem aus der Epoche der Romantik.¹⁰⁵ Epochenübergreifend ist das Faszinosum der Spiegelung in ruhigen Gewässern. Wolken, Bäume, unter- oder aufgehende Sonnen, der Mond und die Sterne, Ufer und Küstenlandschaften sowie Schiffe etc. sind Bilder, deren Verdoppelung durch das Spiegelbild auf der Wasseroberfläche besonderer Reiz zukommt und welche deshalb für die Malerei von großem Interesse sind. Die Konzentration „auf diese fast unsichtbare und spirituelle Oberfläche, die das Licht von seinem Widerschein trennt. Der Azur der Luft, eingefangen vom Azur des Wassers“¹⁰⁶ übt einen besonderen Zauber aus. Durch die Spiegelung im tiefen, klaren Wasser verstärken sich die Farben und es setzt eine Reflexion ein: über die Verortung und Kontur der Dinge, über die Wahrnehmung, über die Abbildbarkeit etc.¹⁰⁷

Wasser-Imagologien herrschen vor allem im religiösen Bereich vor. Während im antiken Griechenland und Rom personifizierte Wasserdarstellungen bzw. Verbildlichungen der Götterwelt(en) (z. B. Unterwelt) dominierten, überwiegen in der christlich induzierten bildnerischen Kunst biblische Illustrationen: Neben apokalyptischen Sintfluten gibt es zahlreiche Darstellungen der Fußwaschung, der Wassertaufe Christi, des geteilten Meeres, der Quellfindung Moses', des meereswandelnden Petrus etc. Das Sinnbild des Schiffes als Metapher des Kirchenschiffes mit Christus als Steuermann, das sich durch ein Gewitter kämpft, ist inzwischen nicht mehr aus der christlichen Bildgeschichte wegzudenken. Vor allem aber der Schöpfungsmythos – insbesondere der zweite Vers (Anm.: siehe oben „3.2.1. Wasser als Ursprung“) – veranlasst die Malerei zu zahlreichen Interpretationen: mal sind es detaillierte Verbildlichungen der gesamten Kosmogonie mit dem Wasser in einer marginalen Außenseiterrolle, mal verweisen nur Nebel, Äther oder der Himmel selbst auf die Teilnahme des Wassers, und mal dominiert die Geburt des Lebens aus dem Wasser das ganze Gemälde. Letzteres ist verstärkt bei nicht-christlichen Religionen zu finden.

3.4.2. Wasser als Landschaft

Für den Aufbau von Landschaftsphysiognomien spielt das Wasser eine unvermeidliche Rolle: Unterschiedliche Bewegungsdynamiken evozieren unterschiedliche Stimmungen – das Wasser bietet sich hierfür geradezu mustergültig an und gibt dem Gesicht der Landschaft einen akzentuierenden Ausdruck.¹⁰⁸ Bereits im 18. Jahrhundert erkannte man das Potential des Wassers und setzte es artifiziell in der Naturästhetik der Gartenkunst ein.

„So gab es im Landschaftspark heitere und erhabene, melancholische und pastorale, düstere und verspielte Szenen, gab es Orte, die für den Sonnenuntergang oder den heißen Mittag

¹⁰⁵ Vgl.: Idem. S.94

¹⁰⁶ Paul Claudel zit. in: Selbmann: *Mythos Wasser*. 1995. S.149

¹⁰⁷ Vgl.: Selbmann: *Mythos Wasser*. 1995. S.139f

¹⁰⁸ Vgl.: Moser: *Atmosphären, Verräumlichung und Bild*. In: Eibl, Ortner, Schneider u. Ulf (Hg.): *Wasser und Raum*. 2008. S.346

geeignet waren oder solche, an denen Ruinenprospekte zur Kontemplation der Zeit einluden.“¹⁰⁹

Die arrangierten Naturszenen sprechen menschliche Befindlichkeiten an und verstärken bzw. verringern diese. Der Mensch evoziert Reaktionen, indem er innerhalb der Naturästhetik der Landschaftsgärtnerei versucht, natürliche Szenarien möglichst getreu nachzuahmen – letztendlich bleibt es aber bei einer artifiziellen Nachahmung, z. B. durch pseudonatürliche Pools in der Dimension, Form und Ausstattung (inklusive Bepflanzung) eines „natürlichen“ Sees. Grund dafür ist die überwältigende, kolossale Größe der Natur im Allgemeinen und des Meeres bzw. Wassers im engeren Sinne, welche im Menschen Angst und das Bewusstsein um seine eigene Kleinheit im Universum weckt. Dieses Gefühl der Ausgesetztheit ruft im Menschen „die geistigen und technischen Potenzen wach(...)“, mit deren Hilfe er sich als prinzipiell der Natur überlegenes Subjekt affirmieren kann“.¹¹⁰ Im sozialen Kontext der Theologie erklärt sich die Kultivierung des Wassers darin, dass Gott das Wasser so geschaffen und den Menschen so mit Verstand ausgerüstet hat, dass dieser fähig ist, Wassermaschinen zu bauen. Es ist also des Menschen göttliche Pflicht, die für Bearbeitung offene Natur mitzubestimmen. Er muss die zerstörerischen Kräfte des Wassers bändigen und immer wieder eingreifen, um bestimmte natürliche Vorgänge (z. B. Hochwasser) zu beeinflussen, um sich selbst eine lebensfreundliche Umwelt zu schaffen. Das Ganze der Natur strebt nach Vollendung; die Kunst ist eine Form der Natur.¹¹¹ Die Kunst der Landschaftsgärtnerei und der Einsatz von Wasser als landschaftsgliederndes bzw. -strukturierendes Element ist eine Synthese aus Natur bzw. Wasser und Kultur: Es ist der Versuch, die Balance zwischen den ursprünglichen Naturkräften und deren natürlichem Auftreten auf der einen Seite und der zivilisatorischen Leistung von Domestizierung auf der anderen Seite zu halten.

Auch der erste Großgarten, welcher ca. 1550 in Bomarzo 60 Kilometer nördlich von Rom errichtet wurde, nützt das Wasser zur Landschaftsgestaltung, versucht aber dabei möglichst naturnah zu verbleiben. Trotzdem zeigt sich deutlich die artifizielle Seite und das Bedürfnis, den Triumph der Kultivierung der Natur zur Schau zu stellen: Insbesondere der See dient der dramaturgischen Inszenierung bzw. Domestizierung von Wasser und Natur, wenn seine Schleusen geöffnet werden und das Seewasser in Form einer schäumenden Flut abgelassen wird. Neben diesem diminuierten „Meer“ dominieren noch andere Seezitate den Garten, darunter z. B. die Statuen einer Riesenschildkröte und einer Orke oder eines thronenden Neptuns. Das bedrohliche Meer wird auf diese Weise in den Garten integriert – die Zitate verleihen dem gesamten Areal eine vor Vitalität strotzende Aura. Daneben existieren auch Nymphengrotten, die „Quelle“ des Wasserflusses oder andere lieblichere Wasser-Räume: *locus amoenus* und *locus terribilis* überraschen so wechselseitig den Besucher in immer

¹⁰⁹ Böhme: *Umriss einer Kulturgeschichte des Wassers*. In: Böhme (Hg.): *Kulturgeschichte des Wassers*. 1988. S.33

¹¹⁰ Vgl.: Böhme: *Eros und Tod im Wasser* In: Böhme (Hg.): *Kulturgeschichte des Wassers*. 1988. S.213-221, Zitat S.221

¹¹¹ Vgl.: Udo Krolzik: *Das Wasser als theologisches Thema der deutschen Frühaufklärung bei Johann Albert Fabricius*. In: Böhme (Hg.): *Kulturgeschichte des Wassers*. 1988. (S.189-207) S.200-205

neuen Varianten. Trotz der bewusst natürlichen Erscheinung Bomarzos bleibt der Garten dennoch menschlich induziert; diese Komponente ist auch beim vielleicht berühmtesten Garten des 16. Jahrhunderts, jenem in Tivoli im Osten Roms, nicht von der Hand zu weisen: Geometrisch exakte Richtlinien dominieren die Landschaft und auch das Wasser fließt restringiert in Kanälen oder Brunnen – ist also deutlich domestiziert. Besonders das Labyrinth und überdimensionale, statueske Überlaufbrunnen sollen im Garten von Tivoli die menschliche Überlegenheit und Technisierung präsentieren. Dabei werden sogar bestimmte Wassertemperaturen simuliert, indem das Wasser immer wieder abwechselnd geglättet und aufgeschäumt wird, als würde es sieden. Neben dieser so genannten „Treppe der siedenden Wasser“ („scala di bollori“) faszinieren auch noch die „meta sudans“ – eine kristallklare Gebirgsgrotte mit scheinbar eiskaltem Tropfwasser – und ein geysirhaft hochgehender Drachenbrunnen sowie ein „Brunnen der Sintflut“ („Fontana del Diluvio“), welcher aufgrund seiner Spritztechnik der Fontänen nicht nur eine vom Himmel fallende Flut simuliert, sondern im ständigen Wassernebel auch von Sonnenaufgang bis Sonnenuntergang einen ununterbrochenen Regenbogen hervorruft. „In diesem Wasserparadies wird mit allen Arten des Wasserflusses, der Wasserlenkung und der Erzeugung unterschiedlicher Aggregatzustände gespielt. Es ist vollkommen, weil artifiziell.“¹¹²

3.4.3. Wasser als Klang

Dass das Wasser zu diversen schöpferischen Tätigkeiten inspirieren kann, liegt vielleicht mitunter auch daran, dass es selbst schöpferisch tätig ist: Nicht nur im landschaftsbildenden Sinne, sondern auch im Sinn der Musik. Das Brausen und Branden, Wallen und Schäumen, Sprudeln und Spritzen fasziniert den Menschen immer wieder. Schon allein das Geräusch des Wassers reicht aus, um Wirkung auf die Rezipierenden zu zeigen: „Bereits das Plätschern eines Brunnens, das Murmeln eines Baches, das leise Wellenschlagen eines Sees oder das Rauschen der Meereswogen beruhigt unser Gemüt.“¹¹³ Die auditive Wahrnehmung des Wassers als natürliche Musik und als natürlicher Stimulus ist in präzivilisatorischen Zeiten verortet. Der einlullende, beruhigende Klang des Meeres könnte mitverantwortlich für die antik-griechischen Legenden der Sirenen bzw. die germanische Sage rund um die Loreley sein. Beide Fabelwesen sind weibliche Wassergestalten, in welchen sich die Anziehungskraft des Wassers und dessen hypnotische Wirkung verdichtet. Ihnen wurden magische Wirkkräfte und vor allem ein betörender Gesang zugeschrieben, der die Menschen verzaubert und schlussendlich in den Tod lockt. Mit dem Motiv der „Stimme des Wassers“ spielte auch RICHARD WAGNER, als er das germanische Epos der „Nibelungensagen“ umgestaltete und um drei Flussgeister, die Rheintöchter Wellgunde, Woglinde und Flosshilde, erweiterte: Die drei weiblichen Wassergeister verleihen der Todessehnsucht Stimme, wenn sie „Traulich und treu ist's nur in der Tiefe“¹¹⁴ singen.¹¹⁵ Aber WAGNER lässt

¹¹² Vgl.: Bredekamp: *Wasserangst und Wasserfreude in Renaissance und Manierismus*. In: Böhme (Hg.): *Kulturgeschichte des Wassers*. 1988. S.159-162, Zitat S.161

¹¹³ Selbmann: *Mythos Wasser*. 1995. S.65

¹¹⁴ Richard Wagner: *Ring des Nibelungen: Rheingold* (4. Szene) zit. in: Selbmann: *Mythos Wasser*. 1995. S.40

¹¹⁵ Vgl.: Selbmann: *Mythos Wasser*. 1995. S.38ff

das Wasser nicht nur in personifizierter Gestalt erklingen; den Anfang seiner Operschöpfung bildet eine mitreißende Klangstudie des Stroms Rhein, noch ehe der Vorhang sich öffnet. Der artifiziell nachgebildete Klang des Wassers soll verstärkt und kontrolliert die menschliche Empfindsamkeit ansprechen und dadurch bestimmte emotionale Reaktionen evozieren. Auch ROBERT SCHUMANN arbeitete im Zuge seiner Rheinischen Symphonie mit der Inspirationsquelle Wasser (Rhein) und der klanglich-musikalischen Nachbildung derselben. Aber auch JOHANNES BRAHMS war von der Stimmgewalt und Inspirationskraft des Wassers begeistert.¹¹⁶ Er komponierte immer wieder in Pörschach am Wörther See und äußerte diesbezüglich: „... der Wörther See ist ein jungfräulicher Boden, da fliegen die Melodien, daß [sic!] man sich hüten muß [sic!], keine zu treten.“¹¹⁷ Vom Wörther See ließen sich auch die Komponisten GUSTAV MAHLER und ALBAN BERG inspirieren.

Neben der wassereigenen Musik und der wassernachahmenden „epigonalen“ Musik diverser Komponisten, lassen sich der Klang des Wassers und dessen Wirkungskräfte aber auch im Sprachgebrauch sehr intensiv ablesen.

4. Wasser als literarisches Motiv

Wie bereits angedeutet wurde, verleitet das Wasser zur Aufnahme in literarische Texte: einerseits als ambivalentes Motiv, welches entweder positiv oder negativ konnotiert ist – das Wasser taucht in der Literatur entweder als beschützender, bukolischer Raum oder als zerstörerische, reißende Kraft auf; andererseits aufgrund seiner Verführung zur Nachahmung – die Geräusche des Wassers wirken inspirierend, sorgen für harmonische Bilder oder evozieren onomatopoetische Neologismen. Das Konzept „Wasser“ ist von einem reichen Symbol-Pool gespeist und in zahlreichen Kulturkreisen ähnlich geprägt. Zwar sind die einzelnen Wasser-Konzepte, -Motive oder -Symbole sowohl überindividuell als auch transkulturell bedeutend, trotzdem divergieren ihre einzelkulturellen individuellen geographischen und historischen Einsätze in der Literatur.

So ist das Wasser gerne auch Motiv der (transkulturellen) Märchenwelten (Anm.: Die im Nachfolgenden exemplarisch verwendeten Märchen entstammen allesamt den „Kinder- und Hausmärchen“ der GEBRÜDER GRIMM.¹¹⁸): Darin bekommt es meistens die Symbolik der Heilung und Regeneration – also des Wassers des Lebens und antithetisch jene des Wassers des Todes – zugeteilt. Dadurch wird die duale Fähigkeit des Aquatischen, Leben zu erzeugen und zu zerstören, versinnbildlicht. Beide Formen erscheinen als Zauberwasser: Das Lebenswasser zaubert den Tod fort und das Leben herbei und heilt Wunden; das Todeswasser bewirkt den sofortigen Exitus, z. B. im Märchen „Das Wasser des Lebens“.

¹¹⁶ Vgl.: Idem. S.151

¹¹⁷ Johannes Brahms zit. in: Selbmann: *Mythos Wasser*. 1995. S.151

¹¹⁸ Jacob Grimm u. Wilhelm Grimm: *Kinder- und Hausmärchen*. Hg. v. Heinz Rölleke. (Bd 1: Märchen 1-86, Bd 2: Märchen 87-200, Bd 3: Originalanmerkungen, Herkunftsnachweise, Nachwort) Stuttgart: Reclam Vlg, 1986.

Passend hierzu ist der häufige Einsatz von Quellen, welche als Lebensquellen inszeniert werden. Aber auch das Motiv des Brunnens ist beliebt und meist magisch besetzt, z. B. in Form einer magischen Figur (z. B. „Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich“), aber auch in Form von magischem Wasser, welches Verwandlungen zur Folge haben kann (z. B. „Brüderchen und Schwesterchen“, „Der Eisenhans“).¹¹⁹ Seltener ist die Verwendung von Wasser als Tränen – aber wenn, geht dieser Gebrauch mit Heilung, Wiedergeburt oder Zauberei und Verwandlung einher, z. B. in „Rapunzel“.¹²⁰ Ansonsten muss das Wasser meistens von einer männlichen, tugendhaften und tapferen Heldenfigur bezwungen, gefunden etc. werden. Das offene, weite Meer, das Mut und Phantasie weckt, dient eben gerade märchenhaften Questen und Abenteurern: Das Motiv der Meerfahrt ist meistens in der männlichen Suche nach einer Partnerin begründet und verlangt vom Helden eine Selbstauseinandersetzung, bevor es zur Konfrontation mit dem anderen Geschlecht und damit dem Happy End kommen kann. Als Sinnbilder der Freiheit und Ferne, des Abenteuerlich-Wunderlichen werden demnach Schiffe und Boote in Szene gesetzt. Diese dienen aber auch der Metapher der Überquerung eines Grenzflusses – letzterer symbolisiert dabei die Grenze zwischen zwei Welten bzw. zwei Figuren, einer guten und einer bösen, z. B. in „Hänsel und Gretel“.¹²¹

Ebenfalls besonders prägnant und transkulturell ist die Verwendung von Wasser in Naturgedichten (in Westeuropa hauptsächlich der Romantik), in denen das Motiv des *locus amoenus* stark inszeniert wird. Hierbei ist die Verbindung von aquatischen und lunarischen Motiven evident: Der die Gezeiten beherrschende Mond steht in enger Verbindung zum Wasser und mit seinem Einfluss auf den weiblichen Organismus verweist er auf den Zusammenhang mit der Fruchtbarkeit – so wie das Wasser auch. Der lyrische Wasser-Raum wird also nächtlich inszeniert, Mondlicht und Schatten sorgen für Stimmung, ebenso wie das Klanggebilde des (meist) stehenden oder leise plätschernden Gewässers. Zudem gesellt sich ein Bild der bukolischen und idyllischen Natur, geprägt von dementsprechend lieblicher Fauna und Flora.

Aber auch der Brunnen wird gerne zu harmonisch-pittoresken Schilderungen herangezogen. Das Motiv des Strömens und unaufhörlichen Gebens und Nehmens symbolisiert den Kreislauf des ewigen Lebens; der Bewegungsrhythmus der Sprache übernimmt das ständige Auf und Ab und die Wortwahl von Kollokationen oder Onomatopoesien bzw. Synästhesien evoziert das dementsprechende Geräuscharsenal des Rauschens und Plätschens.¹²²

Der Klang des Wassers ist auch für das Motiv der Freuden der Wassererotik unerlässlich. Hierbei verdichten sich wasserevozierte Empfindungen, musikalische Klänge und schöpferische Inspirationen – nicht zuletzt in der Figur eines mystischen Wasserwesens (z. B. Nixen, Sirenen, Meer- oder Seejungfrauen etc.). „die Entdeckung der Lust des badenden,

¹¹⁹ Vgl.: Selbmann: *Mythos Wasser*. 1995. S.28-34

¹²⁰ Vgl.: Idem. S.71

¹²¹ Vgl.: Idem. S.104-112

¹²² Vgl.: Idem. S.78

schwimmenden, mit dem Element Wasser frei und erotisch verbundenen Leibes“¹²³ spielt im literarischen Bereich eine zumeist handlungstreibende Rolle. ProtagonistInnen setzen sich im Wasser-Raum mit dem grundlegenden Element auseinander, empfinden dabei Lust oder Unwohlsein und geraten in eine Reflexion ihrer eigenen Rolle(n). Das Wasser dient mit der Metapher seiner Fließkraft als handlungstreibendes und Wahrheit bzw. Erkenntnis spendendes Konstrukt.

Das Bild des verfließenden Wassers entspricht zudem auch der Vergänglichkeit der Jugend: „Alles fließt, nichts besteht (...) Wir können nicht zweimal in denselben Fluß [sic!] steigen“¹²⁴, äußerte schon HERAKLIT. Dem unaufhörlichen Fließen des Wassers entspricht das unbeirrbar Verrinnen menschlicher Zeit. Der Strom als Metapher für die Vergänglichkeit war besonders in der Literatur des Barocks als *vanitas*-Motiv der Poesie beliebt. Dadurch wurde aber nicht nur der Weg zum Ende symbolisiert, sondern auch unerfüllte Liebessehnsucht oder vergangene Gefährtschaften.¹²⁵ Neben der oben erwähnten weiblichen Anthropomorphisierung des Wassers durch dessen Vorstellung als mystisches Wasserwesen findet auch die männliche Personifikation von Wasser häufig Eingang in die Literatur: Neben antiken Mythen rund um Götterwesen (z. B. Poseidon und Okeanos) und deren Zuständigkeitsbereiche (z. B. Ozeane) dominiert vor allem die Vorstellung von personifizierten Flüssen und Strömen, z. B. Vater Rhein. Das Weibliche als das Aquatische ist eine abendländische Klischeevorstellung und fast durchgängig eine von Männern produzierte Assoziation – damit können auch die „weiblichen“ Wasser als Signaturen von Männlichkeit verstanden werden. Männliche Flusspoetiken und Wasserentwürfe werden vor allem von Erhabenheits- und Machbarkeitsvorstellungen, also der Beherrschung und Militarisierung von Wasser bestimmt.

„Es ist also mitnichten davon auszugehen, dass das Wasser in der abendländischen Kulturgeschichte ganz und gar ein Äquivalent zu ‘Weiblichkeit’ wäre (...) Männer [Anm.: Vorwiegend Männer legen Wasserphantasien vor.] haben nicht nur das andere Geschlecht im Sinn, wenn sie Visionen vom Fließenden, Strömenden entwickeln und gedankliche Entwürfe zum Ozeanischen oder Meerischen vornehmen – sie sprechen dabei oft von sich selbst.“¹²⁶

Ein weiteres Einsatzfeld des literarischen Wassermotivs ist jenes der Zerstörung und Katastrophe. Da das Wasser häufig für große materielle Schäden durch Gewitter mit Wolkenbrüchen, vernichtenden Hagelschlägen, Hochwasser und Überschwemmungen oder Stürmen, Sturmfluten etc. verantwortlich ist, bietet es sich für entsetzliche Szenarien des Unglücks an.¹²⁷ Der Mensch folgt darin seit den frühesten Hochkulturen seinem Bedürfnis, wasserinduzierte Katastrophen zu verarbeiten und eventuelle Lektionen daraus

¹²³ Böhme: *Eros und Tod im Wasser* In: Böhme (Hg.): *Kulturgeschichte des Wassers*. 1988. S.208

¹²⁴ Heraklit zit. in: Selbmann: *Mythos Wasser*. 1995. S.82

¹²⁵ Vgl.: Selbmann: *Mythos Wasser*. 1995. S.82f

¹²⁶ Vgl.: Ute Seiderer: *Flusspoeten und Ozeansucher. Konstruktionen von Kultur und Männlichkeit oder: Kleine Geschichte der Männlichkeit, expliziert an diversen Phantasien zum Wasser (1500-2000)*. (Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft, Bd 582 – 2009) Würzburg: Königshausen & Neumann Vlg, 2009. S.11ff, Zitat S.11

¹²⁷ Vgl.: Selbmann: *Mythos Wasser*. 1995. S.34f

generationsübergreifend zu erhalten. Die Darstellungsweise verbindet dabei mythisch-göttliche Elemente mit realen.

Das Motiv des Wassers ist zahlreich besetzt und unterliegt unterschiedlichen von individuell bis transkulturell reichenden Intentionen. In der Literatur profitiert der Text häufig von der Ambivalenz des Wassers und von seiner Fließkraft. Dadurch entstehen Metaphern, und es können Empfindungen, Erinnerungen oder andere emotionale Inhalte transportiert werden. Das Wasser als literarisches Motiv bietet sich aufgrund seiner Allgegenwart wie beinahe kein anderes Element zur Vermittlung und Verschönerung (der Sprache, der Inhalte) an.

5. RAUM ALS KONSTRUKT

„Der Raum ist weder im Subjekt, noch ist die Welt im Raum.“¹²⁸

Dieser Bereich der Arbeit widmet sich dem Konstrukt des Raumes. Ziel ist eine symmetrische Wiedergabe unterschiedlichster Raumtheorien, sodass eine für die vorliegende Arbeit repräsentative, „neu“ gewonnene Definition von „Raum“ erstellt werden kann. Dabei sollen einerseits sowohl historische als auch interdisziplinäre Vielfalt gewährleistet, andererseits aber auch arbeitsrelevante Schwerpunkte gesetzt werden. Dafür werden in einem ersten Schritt (5.1) die naturwissenschaftlichen Gegebenheiten des Raumes zusammengetragen: Wie lässt sich der Raum physikalisch bzw. mathematisch-geometrisch erklären? Wie determinieren ihn geographische Wissenschaften? Nachdem ein grundlegendes Verständnis und ein breiter Begriffspool geschaffen wurden, wird in einem zweiten Schritt (5.2) der Raumbegriff noch kurz biologisch und psychologisch bestimmt. Hier gilt es die Voraussetzungen für ein Wahrnehmen bzw. Empfinden des Raumes zu klären. Von diesem Konzept ausgehend wird dann der Bereich der Phänomenologie mit seiner Raumbestimmung eingeführt. Diese philosophische Strömung arbeitet aktiv mit dem Raumkonzept und muss deshalb genügend Platz in einer ausgewogenen Darstellung finden. Das dritte Kapitel in diesem Feld der Arbeit (5.3) ist dann den soziologischen Wissenschaften gewidmet: Inwieweit ist der erfahrbare Raum demnach erst durch (soziales) Handeln geprägt? Nachdem der Raum bisher sowohl relational-räumlich als auch empirisch-wahrnehmend erläutert wurde, dürfte die sozial-handelnde Komponente als konstituierendes Element an diesem Punkt der Arbeit lancierbar sein. Im Anschluss (5.4) wird das Moment des Körpers eingebracht; diesen bedurften *alle* vorher beschriebenen Theorien trotz ihrer spezifischen und unterschiedlichen Raum-Determinierungen: Erneut wird ausgehend von den naturwissenschaftlichen Positionen der Weg bis hin zur kulturellen bzw. philosophischen Debatte erarbeitet. Das Ziel dieses Abschnittes der Arbeit soll eine harmonische Skizzierung sowohl der philosophisch reflektierten Zugänge zum Räumlichen als auch der abstrakt-geometrischen Messungen des Raumes der Naturwissenschaften sein. Dabei wird zwar versucht, einen möglichst allumfassenden Einblick in unterschiedlichste Raumtheorien zu geben, nichtsdestotrotz ist dieser aber nicht durchgängig intensiv: Es werden immer wieder punktuelle Schwerpunkte gesetzt, die besondere raumtheoretische Positionen vertieft betrachten. Dadurch soll eine „Bastel-Definition“ des Raumes entstehen, welche sich aus den vorab unterschiedlich präsentierten Raum-Bestimmungen zusammensetzt und vor allem im Kontext der vorliegenden Arbeit verwendbar und wichtig ist. Im letzten Kapitel dieses Arbeitskomplexes (6.) wird die Literarisierung von Raum im Allgemeinen bzw. die literarisch verwendete Definition von Raum geklärt.

¹²⁸ Martin Heidegger: *Die Räumlichkeit des Daseins*. In: Jörg Dünne u. Stephan Günzel (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Taschenbuch) Vlg, 2006. (S.141-152) S.148

5.1. Raumtheoretische Grundlagen

Der DUDEN bestimmt den Raum in seinen unterschiedlichen Bedeutungen wie folgt:

„Raum, der

Substantiv, maskulin

(...)

Bedeutungen

1. zum Wohnen, als Nutzraum o. Ä. verwendeter, von Wänden, Boden und Decke umschlossener Teil eines Gebäudes
2. in Länge, Breite und Höhe nicht fest eingegrenzte Ausdehnung
3. in Länge, Breite und Höhe fest eingegrenzte Ausdehnung
4. (gehoben) für jemanden, etwas zur Verfügung stehender Platz
5. Kurzform für: Weltraum
6. geografisch oder politisch unter einem bestimmten Aspekt als Einheit verstandenes Gebiet
7. a. (Mathematik) Menge aller durch drei Koordinaten beschreibbaren Punkte
b. (Mathematik) Menge von Elementen, von deren speziellen Eigenschaften bezüglich einer Verknüpfung bzw. Abbildung man absieht“

Neben der wohl gängigsten und wissenschaftlich spezifisch der Architektur zuordenbaren Definition eines Raumes als geschlossener Aufenthaltsort (1.) (Synonyme: „Innenraum, Räumlichkeit, Saal, Wohnraum, Zimmer; (landschaftlich, sonst veraltend) Stube; (früher) Kammer“) wird hier auch der unendliche Raum definitorisch eingefangen (2.): hierbei kann einerseits der unendliche Raum des Universums gemeint sein, andererseits aber auch noch nicht erschlossene riesige Ländereien oder philosophisch gesehen das räumliche Denken an sich. Aber auch der endliche Raum ist Teil dieses umfassenden Definitionsversuches (3.): Hier kann unter anderem z. B. der „umbaute Raum“ aus dem Bauwesen, also ein durch äußere Begrenzungsflächen bestimmtes Volumen eines Gebäudes oder der luftleere Raum, also das Vakuum der Physik, subsumiert werden. Nach einer Synonymisierung mit dem „Platz“ (4.) wird der Raum auch in seiner meist umgangssprachlich verkürzten Verwendung für den kosmischen Raum analysiert (5.) (Synonyme: „All, kosmischer Raum, Makrokosmos, Universum, Weltall, Weltraum; (bildungssprachlich) Kosmos; (dichterisch) Weltenraum“). Abschließend folgt noch eine geopolitische und geometrisch-mathematische Determination (Synonyme: „Areal, Bereich, Bezirk, Distrikt, Fläche, Gebiet, Gegend, Gelände, Land[streich], Region, Sektor, Terrain, Territorium, Umgebung, Winkel, Zone; (gehoben) Gefilde; (landschaftlich) Ecke“).¹²⁹

Bereits dieser erste Versuch einer Definierung zeigt die Vielfältigkeit des Begriffes „Raum“: Der Raum bietet zahlreichen Wissenschaften (Architektur, Mathematik: Geometrie, Physik, Biologie, Psychologie, Soziologie, Kunst, Literatur, etc.) Diskussionspotential und unterschiedlichste Verwendungsweisen. Wissenschaftsspezifisch sind daher diverse Schwerpunkte im Bereich der vielfach entwickelten Raumtheorien gesetzt worden. Die

¹²⁹ **Anm.:** Die DUDEN Definitionen 1. – 7. bzw. die angeführten Synonyme entstammen dem Online Wörterbuch DUDEN: *DUDEN online*. <http://www.duden.de/> (13.12.2012)

Raumtheorien „entstehen durch die Infragestellung von traditionellen philosophischen und physikalischen Auffassungen“, bei denen der Raum entweder als physische Substanz, also relational-räumlich, oder als absolut vorausgesetzte Wahrnehmungsbedingung verstanden wird.¹³⁰

Das traditionellste (naturwissenschaftlichste) Verständnis von Raum folgt der mathematisch-geometrischen Auffassung von EUKLID, welches auf circa 325 v. Chr. datiert werden kann. In einem seiner Hauptwerke, „Stoicheia“ (dt. „Die Elemente“ oder „Euklids Elemente“), beschreibt der Grieche den uns umgebenden dreidimensionalen Raum anhand fünf mathematischer Postulate und Axiome. In der Geometrie ist der euklidische Raum die erste mathematisch begründete Raumbestimmung überhaupt und prägend für alle nachfolgenden Determinationsversuche. Der Zusatz „euklidisch“ ist insofern innerhalb der mathematischen Raumtheorien notwendig, als dass es unterschiedliche Ansätze zur Raumdefinition gibt. Nichtsdestotrotz ist EUKLIDS Raumauffassung die dominanteste. Mannigfaltige Auslegungen des euklidischen Raumkonzeptes kamen später dann unter neuen Gesichtspunkten zustande – darunter befinden sich u. a. die euklidisch modifizierten Raumtheorien von HENDRIK ANTOON LORENTZ, DAVID HILBERT, HERMANN MINKOWSKI, KURT GÖDEL, etc.¹³¹ Der Raum ist keine Selbstverständlichkeit in der Geometrie und war auch nicht von Anfang an in geometrischen Berechnungen vorhanden: „Den Raum, der 100 Jahre nach Newton für eine A-priori-Gegebenheit gehalten wurde, hat 100 Jahre vor Newton niemand gekannt.“¹³² *De facto* wurde der Raumbegriff, so wie er heute verwendet wird, erst in der Epoche der Renaissance über die Malerei (bei GIOTTO) in die Geometrie eingeführt. Gemälden aus Epochen vor der Renaissance fehlt die Tiefe. Die Aufgabe der Maler war es nicht, die Welt so abzubilden, wie sie sie sahen, sondern so, wie sie war. Das hatte zur Folge, dass weiter entfernte Gegenstände gleich groß wie Nahestehendes gezeichnet wurden. Denn der Umstand, dass das menschliche Auge Entferntes als kleiner wahrnimmt und Nahes als größer, stimmt nicht mit der Wirklichkeit, wie sie ist, überein. Mit der Renaissance bekamen die Maler eine neue Aufgabe: Es galt nun, aus ihrer eigenen Perspektive zu malen, von einem spezifischen Gesichtspunkt aus. Dafür musste die Illusion der Tiefe geschaffen werden. Ohne hierbei nun näher auf die optischen Tricks der Tiefenmalerei und Perspektiven einzugehen, soll der Bogen zurück zur Geometrie geschlagen werden.¹³³ Gegen Ende der Renaissance führte RENÉ DESCARTES, der Begründer der analytischen Geometrie, die ein Teilgebiet der euklidischen Geometrie ist, den Begriff des räumlichen Kontinuums – kurz Raum – ein und ermöglichte dadurch die Beschreibung geometrischer Figuren. In der

¹³⁰ Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Hg. v. Ansgar Nünning. Stuttgart: J. B. Metzler Vlg u. Carl Ernst Poeschel Vlg, 2008⁴. S.607bf, Zitat S.607b

¹³¹ Vgl.: Wendy Arnone: *Geometrie für Dummies*. Aus d. Engl. übers. v. Markus Steffen. (... für Dummies) Weinheim: Wiley-VCH Vlg, 2006.

¹³² Carl Friedrich von Weizsäcker zit. in: Ladislav Kvasz: *Was bedeutet es, ein geometrisches Bild zu verstehen? Ein Vergleich der Darstellungsweisen in der euklidischen, projektiven und nichteuklidischen Geometrie*. In: Dagmar Reichert (Hg.): *Räumliches Denken*. (Zürcher Hochschulforum. Bd 25) Zürich: vdf Hochschulverlag Vlg, 1996. (S.59-124) S.95

¹³³ Vgl.: Kvasz: *Was bedeutet es, ein geometrisches Bild zu verstehen?* In: Reichert (Hg.): *Räumliches Denken*. 1996. S.95ff

Beschreibung dieses so genannten „affinen Raums“, welcher den uns bekannten dreidimensionalen Anschauungsraum gemäß EUKLID meint, gilt die euklidische Ebene als homogen, da das Schauen von nirgendwoher kommt. Der Raum wird als Einheit aufgefasst, welche nicht von einem spezifischen Anschauungspunkt geprägt ist. Dem entgegengesetzt ist die projektive Geometrie mit GÉRARD DESARGUES: Die Beschreibung des Raumes wird von einer bestimmten Perspektive aus getätigt – das Zentrum der Projektion repräsentiert den Gesichtspunkt, von welchem aus „gesehen“ wird, also das Auge des Betrachters. Dem nicht-euklidischen Raum widmeten sich u. a. CARL FRIEDRICH GAUß, JANOS BOLYAI, NIKOLAI IWANOWITSCH LOBATSCHESKI, EUGENIO BELTRAMI, ARTHUR CAYLEY, FELIX KLEIN, etc.¹³⁴

Der euklidische Raum prägt das Raumverständnis bis heute: So baut auch die physikalische Raumbestimmung von SIR ISAAC NEWTON darauf auf. Demnach wird der Raum euklidisch und dreidimensional als „Behältnis“ für Materie angesehen – die physikalischen Vorgänge, die ihm innewohnen, können den Raum aber nicht beeinflussen; er bleibt unveränderlich und ein „absoluter Raum“. Von einem absoluten Raum kann dann gesprochen werden, wenn zwei Ereignisse zu verschiedenen Zeiten am gleichen Ort stattfinden. Daneben gibt es auch eine absolute Zeit, welche dann in Kraft tritt, wenn zwei räumlich getrennte Ereignisse zum selben Zeitpunkt stattfinden. Zu jedem Ereignis gehört demnach sowohl eine absolute Zeit als auch ein absoluter Raum. Die Bedeutung der Verknüpfung von Raum und Zeit wurde also schon früh bedacht, u. a. auch von CHRISTIAAN HUYGENS, GOTTFRIED WILHELM LEIBNIZ, GEORGE BERKELEY, etc.¹³⁵ Es ist aber ALBERT EINSTEIN, welcher erstmals den absoluten Raum aufhebt und durch eine dynamische Raumzeit das so genannte Raum-Zeit-Kontinuum substituiert. Aufgrund seiner speziellen Relativitätstheorie, welche auf den Theorien seines Lehrers HERMANN MINKOWSKI aufbaut, wird das ursprünglich dreidimensionale Modell des Raumes um einen vierten Faktor erweitert; es kommt zu einer untrennbaren Verbindung von Raum und Zeit in der Physik. Dadurch verliert der Raum seinen absoluten Charakter. Durch die Relativitätstheorie wird der Raum zu einem vierdimensionalen Kontinuum verschmolzen, bestehend aus Länge, Breite, Tiefe und Zeit.

„Der Raum, ans Licht gebracht durch das körperliche Objekt, zur physikalischen Realität erhoben durch Newton, hat in den letzten Jahrzehnten den Äther und die Zeit verschlungen und scheint im Begriffe zu sein, auch das Feld und die Korpuskeln zu verschlingen, so daß [sic!] er als alleiniger Träger der Realität übrig bleibt.“¹³⁶

Als einen „Träger der Realität“ versteht auch die Wissenschaft der Geographie den Raum: Sie untersucht räumliche Strukturen sowohl unter physikalischen Gesichtspunkten als auch bezüglich ihrer Prägung durch menschliches Leben und soziales Handeln. Der Raum ist das Grundelement für jegliche geographische Untersuchung; der „geographische Raum“ bezeichnet den jeweiligen Untersuchungsbereich und ist als Behälter zu verstehen und durch

¹³⁴ Vgl.: Arnone: *Geometrie für Dummies*. 2006.

¹³⁵ Vgl.: Norbert Straumann: *Raum, Zeit und deren geometrodynamische Verschmelzung*. In: Reichert (Hg.): *Räumliches Denken*. 1996. (S.165-200) S.165-171

¹³⁶ Vgl.: Albert Einstein: *Raum, Äther und Feld in der Physik*. In: Dünne u. Günzel (Hg.): *Raumtheorie*. 2006. (S.94-101) S.94-101, Zitat S.101

Koordinaten und Entfernungsangaben messbar. Dabei kann er je nach geographischem Untersuchungsschwerpunkt unterschiedlich verstanden werden: als naturräumliche Einheit, als sozioökonomischer Erfahrungs- bzw. Erlebnisraum, als topologischer (d. h. über Relationen definierter) Raum, als historisch-sozial geprägter Raum, als anthropogeographischer Kulturraum etc. Den unterschiedlichen geowissenschaftlichen Ausprägungen entsprechen auch die gängigsten geographischen Raumdefinitionen. Das vulgärmaterialistische Raumkonzept beruht auf der Annahme des absoluten Raumes aus der Physik und kann als das Raumverständnis der traditionellen Geographie angesehen werden – es versteht den Raum als Flächenelement, welcher über die Erdoberfläche als definierter Raum hinausgeht in die Sphärengeographie. Das historisch-materialistische bzw. idealistische Raumkonzept hingegen arbeitet mit dem Verständnis des Raumes als Handlungsraum: Der Raum als räumliche Praxis für menschlich-soziales, historisch variantes Agieren. Vor allem eben diese Verschränkung von empirischer Naturbeschreibung mit anthropologischen Aussagen sorgt mitunter dafür, dass der Raum für die Kulturgeographie als zentrale Kategorie verstanden werden kann: Die Humangeographie sieht den geographischen Raum als soziales Konstrukt und nicht als natürliche Grundlage von Gesellschaften – der Raum ist ein Produkt der politischen Geographie.¹³⁷

Der spannende Komplex aus Geographie und Politik widmet sich hauptsächlich der Frage, wie sich politische Institutionen im geographischen Raum verorten; aber auch der Frage, aufgrund welcher räumlichen Rahmenbedingungen sich diese überhaupt erst konstituieren. Grundsätzlich wird davon ausgegangen, dass sich das politische Denken und Handeln erst im Zusammenhang mit geographischen Räumlichkeiten eröffnet.

„Die bislang (...) [Anm.: existenten] Positionen im Spannungsfeld Geographie und Politik reichen von der Annahme einer Determinierung politischen Handelns durch geographische Bedingungen über die Raumbesetzung als genuiner Ausdruck des Politischen bis zu Konzeptionen des Politischen, die eher auf Loslösung aus geographischer bzw. sozialer Determiniertheit insistieren.“

Der Forschungsbereich der „Geopolitik“¹³⁸ weist also unterschiedliche Ansichten auf: So kann der Staat beispielsweise als organizistische Konzeption, ähnlich einem Lebewesen, das von sich aus Raum beansprucht, verstanden werden – der Staat sucht sich seine Topografie. Dem gegenüber steht die Annahme des geographischen Raumes als relationaler und veränderbarer Raum, welcher erst durch politische und ökonomische Praktiken geprägt wird. Die topografischen Begebenheiten werden erst durch politische Handlungsweisen z. B. eines Staates geprägt. Es kommt im Zuge dessen dann u. a. zu einer Dynamisierung naturräumlicher Vorgaben, wenn Verkehrswege und Medientechniken die geographischen Gegebenheiten erschließen. Die Entstehung der Politik kann aber auch im Zuge einer territorialen Abgrenzung staatlicher Macht verstanden werden. Hier dient das archaische

¹³⁷ Vgl.: Benno Werlen: *Geographie/Sozialgeographie*. In: Stephan Günzel (Hg.): *Raumwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Taschenbuch) Vlg, 2009. (S.142-158) S.142-153 **UND** Stephan Günzel: *Einleitung*. In: Günzel (Hg.): *Raumwissenschaften*. 2009. (S.7-13) S.9ff

¹³⁸ **Anm.:** Der schwedische Geograph Rudolf Kjellén prägte den Terminus „Geopolitik“.

Gewaltmoment der territorialen Besetzung als Ausgangspunkt und (politische) Definition des Raumes. Dieser These entgegengesetzt steht die Konstitution eines Raumes über eine innere, nicht genuin territoriale Unterscheidung, die den Ort des demokratischen Handelns im Raum des alltäglichen Lebens ansiedelt.¹³⁹

Fazit

Naturwissenschaftlich gesehen ist die wohl gängigste Raumtheorie die euklidische. Dabei wird der Raum als physikalisches, dreidimensional uns umgebendes „Behältnis“ verstanden, welches topologisch durch die mathematisch-geometrische Messung von Relationen berechenbar ist und geographisch als Fläche oder Praxis-Schauplatz definierbar ist.

5.2. Raum durch Erfahrung

Bereits EUKLIDs Raumbestimmung enthält eine wichtige Komponente: Demnach ist der Raum eine den Menschen umgebende und von ihm wahrnehmbare Einheit. Der psychophysische Prozess der Wahrnehmung besteht in der Aufnahme und Verarbeitung interner und externer Reize. Die innere Wahrnehmung zielt auf die Körperwahrnehmung z. B. von Gefühlen ab; die externe Wahrnehmung bezieht sich auf die Umweltreize von außen. Dazu gehört auch die Raumapperzeption. Hierfür ist spezifisch die vestibuläre Wahrnehmung, der so genannte Gleichgewichtssinn, zuständig.¹⁴⁰ Biologisch gesehen funktioniert die Wahrnehmung über die Sinnesorgane – im Fall der Raumwahrnehmung sind es Teile des Orlabyrinths, die „halbzirkelförmigen Kanäle“ oder ‘Bogengänge’ des Ohres[, d]as sind drei kleine hohle Knochenringe“, welche durch ihre Erregung drei Arten von Richtungsempfinden evozieren, aus welchen sich der umgebende Raum konstituiert: vorne oder hinten, darüber oder darunter und links oder rechts.¹⁴¹ Dadurch wird die Fähigkeit erlangt, sich in ein bestimmtes Verhältnis zum umgebenden Raum zu versetzen und den Raum selbst zu erfahren. Dabei ist die Erkennung der Beschaffung eines Raumes aber stets subjektiv geprägt, obwohl es auch eine objektiv fassbare Einordnung gäbe.¹⁴²

In der Philosophie wird der Raum unter phänomenologischen Gesichtspunkten als subjektiver Erlebensraum verstanden und mehrheitlich über die Erfahrung erklärt. Die philosophische Richtung der Phänomenologie zielt darauf ab, das Wesen der menschlichen Existenz und Erkenntnis zu beschreiben. Was sind die Konstituenten des Seins? Wie

¹³⁹ Jörg Dünne: *Politisch-geographische Räume: Einleitung*. In: Dünne u. Günzel (Hg.): *Raumtheorie*. 2006. (S.371-385) S.371-381, Zitat S.381

¹⁴⁰ Vgl.: Michael Weingarten: *Biologie/Ökologie*. In: Günzel (Hg.): *Raumwissenschaften*. 2009. (S.77-92) S.77-90

¹⁴¹ Vgl.: Cyon, zit. in: Jakob Johann von Uexküll: *Gedanken über die Entstehung des Raumes*. In: Dünne u. Günzel (Hg.): *Raumtheorie*. 2006. (S.85-93) S.87, Zitat S.87

¹⁴² Vgl.: Uexküll: *Gedanken über die Entstehung des Raumes*. In: Dünne u. Günzel (Hg.): *Raumtheorie*. 2006. S.89ff

funktioniert die Interaktion Mensch – Umwelt? Neben dem Bereich der Leiblichkeit spielen auch die Wahrnehmung und die Räumlichkeit hierbei relevante Rollen.¹⁴³

EDMUND HUSSERL, der Begründer der Phänomenologie, stützt sich auf eine logisch-empirische Basis und geht von einer intentionalen Struktur des Bewusstseins aus; demnach ist „Wahrnehmung immer Wahrnehmung von etwas.“¹⁴⁴ Auch der Raum bzw. die Dreidimensionalität von Raum kann bzw. muss direkt aus der sensomotorischen Erfahrung abgeleitet werden. Die Bedingung der leiblichen Wahrnehmung von Raum ist die Erfahrung des Menschen – die Erfahrung dient als Grundlage jeder Beschreibung – der Raum als Erlebensraum, als erlebter Raum. Dabei ist für HUSSERL vor allem die Bodenhaftigkeit von größter Relevanz: „Überall, wo ein Mensch ist und sich bewegt (...) werde er immer die Erfahrung eines ‘Bodens’ als Basis seines Handlungsraums mitbringen.“ Demnach ist jeder erlebbare Raum erst aufgrund des Verhältnisses des (menschlichen) Körpers zum Boden messbar. Die topologische Struktur, die HUSSERL schlussfolgert, bedingt also eine grundlegende Bodenständigkeit zur Gegebenheit eines orientierten Raumes.¹⁴⁵ Der Leib fungiert als Zentralkörper in einem Raum und dient dabei gleichzeitig als Kern des Wahrnehmungsfeldes: Alle Weltapperzeptionen nehmen ihren Ausgang im subjektiven Ich. Die Erde ist ein Körper, ihre allumfassende Fläche, der „Boden“, wird aber nicht konkret als solcher erfahren, da die Erde Totalkörper, d. h. Träger von allem ist; der Mensch richtet sein beschränktes Apperzeptionsfeld aber nur auf „seinen“ Boden, den konkret verortbaren Boden. Die Raumwahrnehmung nach HUSSERLs Maßstäben ist also eine begrenzte. Dies gilt sowohl bezüglich der geometrisch-horizontalen Ausdehnung des Raumes, in welchem sich der Mensch zum Zeitpunkt seiner Wahrnehmung befindet als auch bezüglich der Vertikalität. Immerhin müsste der Mensch den Himmel notwendigerweise als begrenzendes Feld für das äußerst räumlich noch Erfahrbare erkennen. HUSSERL sieht die gesamte Erde und den vertikal durch sinnliche Wahrnehmung messbaren Bereich bis zum Himmel als Raum.¹⁴⁶

Die Frage nach der Dimensionalität des Raumes beantwortet auch MAURICE MERLEAU-PONTY, indem er in den durch Länge, Tiefe und Breite gekennzeichneten Raum den Menschen positioniert: „Einem Menschen wäre der Raum im Erleben immer nur individueller Ansicht gegeben.“¹⁴⁷ Die spezifisch endliche Form des Menschseins kann und muss die Welt jeweils aus subjektiver Perspektive sehen und dadurch auch den Raum, in welchem sie sich aufhält, individuell-dimensional markieren: Erst im Verhältnis Mensch zu Länge bzw. zu Breite bzw. zu Tiefe des Raumes kristallisiert sich dessen Form heraus. Die Wahrnehmung von Räumlichkeit ist auf die menschliche Erfahrung beschränkt; das liegt daran, dass die räumliche Welt nur durch Distanz erlebbar ist – Distanz evoziert dabei aber immer auch automatisch Standort, denn erst in der Relation von einem (Stand-)Punkt (*Hier*)

¹⁴³ Vgl.: Stephan Günzel: *Phänomenologie der Räumlichkeit: Einleitung*. In: Dünne u. Günzel (Hg.): *Raumtheorie*. 2006. (S.105-128) S.105

¹⁴⁴ Idem. S.107

¹⁴⁵ Vgl.: Idem. S.105-111, Zitat S.110

¹⁴⁶ Vgl.: Edmund Husserl: *Kopernikanische Umwendung der Kopernikanischen Umwendung*. In: Dünne u. Günzel (Hg.): *Raumtheorie*. 2006. (S.153-165) S.153-164

¹⁴⁷ Günzel: *Phänomenologie der Räumlichkeit*: In: Dünne u. Günzel (Hg.): *Raumtheorie*. 2006. S.113

zu einem anderen distanten *Dort* lässt sich der Raum messen. Für MERLEAU-PONTY zählt in erster Linie das Verhältnis des menschlichen Leibes zum *Dort*. Dabei plädiert er aber gegen die Verkürzung des Raum-Sehens auf optische oder haptische Komponenten: Der Raum wird gesehen und gespürt – beiden Apperzeptionen geht aber das Denken voraus. MERLEAU-PONTY differenziert zwischen dem physikalisch-metrischen Raum und dem erfahrenen, gelebten – er nennt ihn den „ursprünglichen“ – Raum. Letzterer geht dem optisch und haptisch wahrnehmenden Erlebnis erfahrungslogisch voraus und sorgt für eine intentionale Erfassung: MERLEAU-PONTY verlangt diesbezüglich eine „Intra-Ontologie“. Diese solle das Moment der „Reversibilität“, also die Gegenseitigkeit von intentionaler und realer Apperzeption, als gleichwertig verstehen. Das Außen der Welt (das Sehen) und das innere Selbst (das Denken) sollen als Einheit verstanden werden, die erst in ihren gegenseitigen Auswirkungen eine Erfassung der Dinge bzw. Räume ermöglichen.¹⁴⁸ Es gibt kein Sehen ohne Denken und kein Denken ohne zu sehen. „Das Sehen ist ein bedingtes Denken.“¹⁴⁹ MERLEAU-PONTY beruft sich auf RENÉ DESCARTES und bestimmt das Sehen als ein Denken, das bereits im Körper enthaltene Zeichen entziffert. Die Seele weiß von sich aus, wo sich die Teile ihres Körpers, ihres Leibes befinden; deshalb ist sie in der Lage, intuitiv von dort aus ihre Aufmerksamkeit auf die anderen Punkte des Raumes zu richten, um diesen zu erfassen – „der Raum ist die Evidenz des Wo. Orientierung, Polarität, Umhüllung sind in ihm abgeleitete Phänomene“¹⁵⁰, aus welchen die Seele ihr *Hier* bzw. infolgedessen das *Dort* ableiten kann. Der Körper dient der Seele als Ursprungsraum und Ausgangsort für jegliche Sondierungen. Wird der Raum nun also nach MERLEAU-PONTYs bzw. DESCARTES' Modell wahrgenommen, so ist er kein Netz aus mathematischen Verhältnissen zwischen Gegenständen, das testierend wahrgenommen wird, sondern eine Verbindung aus Seh-Erlebnis und subjektiv-intuitiver Erfahrung.¹⁵¹

Die Überlegung, dass die Wirklichkeitskonstruktion auf einem räumlichen *A-priori* beruht, ist nicht neu. Bereits IMMANUEL KANT geht, wenn er von Raum spricht, von einem inneren Grund der Verschiedenheit aus, der extrinsisch nicht fassbar ist. Anhand des Beispiels der linken und rechten Hand, welche einander völlig ähnlich und dennoch inkongruent sind, expliziert er den Begriff des Raumes: Beide Hände des Menschen sind als Körper unter relationalräumlichen Gesichtspunkten in ihren Formen deckungsgleich und auch in Größe und Ausdehnung ident; dennoch bleibt ein „innerer Unterschied“ (im absoluten Raum) – die Oberfläche der linken Hand kann die rechte nicht umschließen und *vice versa*. Dieser „innere Grund der Verschiedenheit“ lässt den Rückschluss zu, dass der absolute Raum kein Gegenstand rein äußerer Empfindungen sein kann. Die Möglichkeit der äußeren Wahrnehmung und der Identifizierung eines Raumes als solchen setzt den Begriff des

¹⁴⁸ Vgl.: Maurice Merleau-Ponty: *Das Sichtbare und das Unsichtbare gefolgt von Arbeitsnotizen*. Hg. v. Claude Lefort. München: Fink Vlg, 2004³. S.178-286

¹⁴⁹ Maurice Merleau-Ponty: *Das Auge und der Geist*. In: Dünne u. Günzel (Hg.): *Raumtheorie*. 2006. (S.180-192) S.187

¹⁵⁰ Merleau-Ponty: *Das Auge und der Geist*. In: Dünne u. Günzel (Hg.): *Raumtheorie*. 2006. S.185

¹⁵¹ Vgl.: Merleau-Ponty: *Das Auge und der Geist*. In: Dünne u. Günzel (Hg.): *Raumtheorie*. 2006. S.182-190

Raumes bereits intuitiv voraus; der Raum selbst kann nicht durch die Sinneswahrnehmung allein erfasst werden. Dennoch ist der Raum aber auch kein bloßes „Gedankending“:

„Denn die Dinge können den Sinnen unter irgendeiner Gestalt nur mittels der Kraft des Gemüts erscheinen, das alle Empfindungen nach einem festen und seiner Natur eingepflanzten Gesetz einander beordnet.“¹⁵²

Der Begriff des Raumes ist durch die Natur der Erkenntniskraft bereits ursprünglich gegeben und der Raum „demnach ein unbedingt erster formaler Grund der Sinnenwelt“¹⁵³. KANT bindet die Erfahrbarkeit von Raum an das wahrnehmende Subjekt und kettet Subjekt, Wahrnehmung und Raum zu voneinander abhängigen Variablen zusammen. Er erklärt diese Fusion anhand der Orientierung: Die Ausrichtung des Menschen im Raum ist stets eine subjektive, da sie von der Verortung der rechten und linken Hand zur Definition der Raumkonstellation abhängig ist. Der subjektive Unterscheidungsgrund der rechten und linken Seite lässt eine Raumeinteilung zu und ist daher individuell. KANT verwendet diese Erklärung auch als Allegorie für das Denken.¹⁵⁴ Das Subjekt der Erkenntnis fungiert demnach als Zentrum (Anm.: siehe oben – HUSSERL greift diese Überlegung später auf), um welches herum die Dinge und Räume ausgerichtet sind – nichtsdestotrotz ist der Raum aber nicht das Produkt einer individuellen Wahrnehmung, sondern einer vorgegebenen Intuition! Das reale Da-Sein des Raumes, das individuell perzipiert wird, reicht nicht für die Raum-Determination aus, da der Raum bereits durch „innere Unterschiede“ gekennzeichnet ist, welche der menschlichen Erfahrung voraus gehen und dem Raum bereits innewohnen.

Auch GASTON BACHELARD spricht dem Raum spezifisch innewohnende Gegebenheiten zu: Seine Theorie bezieht sich dabei aber auf menschlich imaginierte Werte, die dem realen Raum zugeschrieben werden, wie beispielsweise den Schutzwert des Raumes – dieser existiert zwar einerseits tatsächlich, indem z. B. vier Wände vor dem Wetter zu schützen vermögen; andererseits verdichtet sich dieser Schutzwert aber durch die menschliche Vorstellungskraft, wenn z. B. der Mensch sich in seinem Haus vor allem bei einem externen „schlechten“ Wetter, wie einem Schneesturm, wohl(er) fühlt. Gemäß BACHELARD ist der Raum ein von der Einbildungskraft erfasster Raum und demnach ein erlebter Raum. Nicht nur das reale Da-Sein des Raumes wird dabei erlebt, sondern auch die Einbildungskraft trägt zur Wahrnehmung bei. So „empfangen vorübergehende Zufluchtsorte und zufällige Schlupfwinkel manchmal von unseren intimen Träumereien Werte, die keinerlei objektive Grundlage besitzen“¹⁵⁵. Für BACHELARD entspricht die menschliche Seele einem Haus bzw. einer Wohnung, infolgedessen verwendet er diese Allegorie auch als Instrument zur Psychoanalyse. Das Haus, das zugleich Einheit und Zusammengesetztheit ist und von einer fundamentalen Basis ausgeht, beinhaltet Intimitätswerte des inneren Raumes. Das Haus

¹⁵² Immanuel Kant: *b) Von dem Raume*. In: Dünne u. Günzel (Hg.): *Raumtheorie*. 2006. (S.76-79) S.79

¹⁵³ Idem. S.79

¹⁵⁴ Vgl.: Idem. S.74-82

¹⁵⁵ Gaston Bachelard: *Poetik des Raumes*. Aus d. Französ. übers. v. Kurt Leonhard. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2011⁹. S.26

fungiert als „erstes All“, als Kosmos. „Es ist die erste Welt des menschlichen Seins.“¹⁵⁶ Dabei beschützt es die Träumereien, Gedanken und Erinnerungen – es ist Integrationsmacht und Wiege zu gleichen Teilen.¹⁵⁷

Fazit

Die Biologie definiert den Raum über dessen Wahrnehmung: Die Raumbestimmung erfolgt über den Gleichgewichtssinn und ist trotz ihrer allgemeingültigen Gegebenheiten im menschlichen Körper subjektiv verschieden. Dementsprechend versteht HUSSERL den Raum als etwas gezwungenermaßen Erlebbares. Er definiert den Raum über den Menschen und dessen Verortung am Boden bzw. bezüglich seiner dreidimensionalen Ausprägung: Länge, Breite und Tiefe. Auch MERLEAU-PONTY erarbeitet die Dimensionalität des Raumes anhand einer menschlichen Verortung: Neben der haptisch-optischen Apperzeption des Raumes ausgehend von einem spezifischen Standort und dessen Relationen zum *Dort* spielt bei ihm aber vor allem die Vorstellung eines intuitiven *A-priori*-Verständnisses von Raum eine gewichtige Rolle. Diesen Gedanken verfolgte auch KANT: Er spricht dem real existenten Raum einen intuitiven Begriff bzw. eine *A-priori*-Erfahrung des Raumes zu – „innere Unterschiede“ definieren den Raum als solchen noch vor seiner apperzeptiven Erfahrung. Durch die individuelle Wahrnehmung wird der Raum zwar registriert, sein Da-Sein ist aber schon vorab gegeben. Die Individualität der Wahrnehmung verdichtet BACHELARD mit seiner Überlegung, dass der Mensch den Raum vor allem durch seine imaginierten Werte determiniert. Es ist also allen besprochenen Theorien die Komponente der (menschlichen) Erfahrung gemein: Erst durch die Wahrnehmung kann der Raum als solcher definiert und klassifiziert werden.

5.3. Raum durch Handeln

Die räumliche Umwelt ist kein durch geographische und territoriale Gegebenheiten fix vorgegebener Raum, sondern wird erst im Rahmen eines geistigen Prozesses im Kopf kartiert. Dabei gelingt kein vollständiges Abbild der Umwelt, sondern eine perspektivische Kartierung. Dabei werden den einzelnen Räumen (Anm.: synonym: Orten) Besonderheiten zugeschrieben, die den Räumen nicht innewohnen, sondern die durch den/die BetrachterIn zugeschrieben werden. Der Raum ist folglich ein sozial bzw. kulturell konstruiertes Konzept. Mit dem „spatial turn“ entwickelten sich zwei Termini, die diesen Umstand klassifizieren: „place“ kann somit als Bezeichnung für neutrale Räumlichkeiten verwendet werden, weil es von menschlicher Perzeption freie Territorien meint. „space“ hingegen dient als Begriff für menschlich perzeptible Räume.¹⁵⁸

¹⁵⁶ Idem. S.33

¹⁵⁷ Vgl.: Idem.

¹⁵⁸ Vgl.: Ulf: *Die Perspektive des Wasserraumes als soziales und kulturelles Konstrukt*. In: Eibl, Ortner, Schneider u. Ulf (Hg.): *Wasser und Raum*. 2008. S.46f

Mit der Ausdifferenzierung der Humanwissenschaften gegen Ende des 19. Jahrhunderts kam die Frage nach dem Zusammenhang von sozialer Ordnung und Raum auf: Der Raum wurde in diesem Kontext nicht mehr als (*A-priori*-)Bedingung gesehen, sondern als das, was die Strukturen sozialer Formen sichtbar macht. In einem zweiten Schritt in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wird nicht mehr nur einfach der soziale vom geographischen Ort getrennt gewertet; die Sozialwissenschaften postulieren, dass eine soziale Konstruktion von Raum überhaupt erst durch individuelles und soziales Handeln konstituiert wird. Geographie ist demnach „gemacht“. HENRI LEFEBVRE konkretisiert die soziale Konstitution von Räumen: Er begreift den Raum nicht mehr nur als Teil der Produktionsmittel und somit als ökonomische Infrastruktur, sondern als Produkt einer sozialen Praxis. Der physische Naturraum verbleibt als Ursprung, tritt aber in den Hintergrund und wird von nun an lediglich als Rohstoff gewertet. Auf diesen Rohstoff können dann die verschiedenen Gesellschaften einwirken, um so „ihren“ Raum zu produzieren.¹⁵⁹ Der ehemals ursprüngliche Naturraum wird somit zu einer dynamischen und sozialen Kategorie: Der Raum wird als gedacht und gemacht verstanden und kann nicht mehr ohne soziale Denk- und Produktionsprozesse definiert werden. Der Raum wird in den Handlungskontext eingebunden und es taucht der „prozessuale Raumbegriff“ auf: Der Raum wird nicht mehr als dreidimensionaler relationaler Raum bestimmt, sondern um seine virtuelle Komponente erweitert. Dementsprechend wird der Raum nun als diskontinuierlich, konstituierbar und bewegt klassifiziert. Menschliche Qualitäten erweitern den Raum in seinem prozesshaften Charakter und lassen ihn den Handlungen gemäß entstehen.¹⁶⁰

Auch BACHELARD zeigt mit seiner teilweise psychologisch anmutenden Analyse (Anm.: siehe oben „5.2. Raum durch Erfahrung“), „dass wir nicht in einem leeren, homogenen Raum leben, sondern in einem Raum, der mit zahlreichen Qualitäten behaftet ist“¹⁶¹. Gemäß MICHEL FOUCAULT, welcher mit diesem Zitat seinem Kollegen Tribut zollt, ist der Raum unserer unmittelbaren Wahrnehmung, in welchem wir leben, heterogen. FOUCAULT meint damit, dass die Menschheit nicht in einem leeren Raum lebt, welcher mit Menschen und Dingen gefüllt werden kann. Vielmehr leben die Menschen innerhalb einer Menge von Relationen, welche spezifische Orte definieren. Das bedeutet, dass durch Nachbarschaftsbeziehungen die Lage einzelner Orte im Raum bestimmt werden kann. Erst die Relationen verschiedener Orte und ihr Verhältnis zueinander konstituieren den Raum.¹⁶²

Was unterscheidet nun aber den Raum vom Ort?

„Ein Ort ist die Ordnung (egal, welcher Art), nach der Elemente in Koexistenzbeziehungen aufgeteilt werden. Damit wird also die Möglichkeit ausgeschlossen, daß [sic!] sich zwei Dinge

¹⁵⁹ Vgl.: Jörg Dünne: *Soziale Räume: Einleitung*. In: Dünne u. Günzel (Hg.): *Raumtheorie*. 2006. (S.289-303) S.297f (u. S.330ff)

¹⁶⁰ Vgl.: Martina Löw zit. in: Barbara Mayerhofer-Sebera: „*Körperräume in der Jugendliteratur*“ *Verortungen von Adoleszenzkrisen*. Wien: 2010. (Dipl. d. Univ. Wien) S.35ff

¹⁶¹ Gaston Bachelard zit. in: Michel Foucault: *Von anderen Räumen*. In: Dünne u. Günzel (Hg.): *Raumtheorie*. 2006. (S.317-329) S.319

¹⁶² Vgl.: Foucault: *Von anderen Räumen*. In: Dünne u. Günzel (Hg.): *Raumtheorie*. 2006. S.317ff

an der selben [sic!] Stelle befinden. (...) Ein Ort ist also eine momentane Konstellation von festen Punkten. (...) Ein Raum entsteht, wenn man Richtungsvektoren, Geschwindigkeitsgrößen und die Variabilität der Zeit in Verbindung bringt. Der Raum ist ein Geflecht von beweglichen Elementen. Er ist gewissermaßen von der Gesamtheit der Bewegungen erfüllt, die sich in ihm entfalten. (...) Insgesamt ist der Raum ein Ort, mit dem man etwas macht.“¹⁶³

Die Praxis konstituiert also einen relationalen *Raum* der Erfahrung; der *Ort* ist die technische Fixierung im geometrischen Raum. MICHEL DE CERTEAU definiert den *Ort* als physische Präsenzstelle; um den *Raum* zu determinieren, muss dieser statischen Existenz erst noch das Element der dynamischen Handlung hinzugegeben werden.

Es gibt aber auch durch Handlungen konstruierte Räume, welche keine physikalische Verortung haben. DE CERTEAU verweist in diesem Zusammenhang auf „Nicht-Orte“, welche z. B. bei einem Spaziergang präsent sind: Durch den Vorgang der Bewegung und des Passierens diverser Orte entsteht ein „Unörtlich-Sein“, welches auch als Nicht-Ort verstanden werden kann.¹⁶⁴ Die „Nicht-Verortung“ im Sinne einer raumkonstituierenden Handlung ohne physikalische Anbindung kann aber noch weiter gedacht werden: Wenn beispielsweise der Pantomime eine unsichtbare Wand vor sich evoziert, so befindet er sich in einem durch Handlung konstruierten Raum – der aber physikalisch nicht als solcher erkennbar ist. Der „Unort“, wie ihn die Arbeitsgruppe des Historisch Kulturwissenschaftlichen Forschungszentrums der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz in Anlehnung an MICHEL FOUCAULT benennt, zeichnet sich unter anderem auch durch seine definitorische Heterogenität aus. Wenn der Unort in seiner Definition „als Ergebnis einer raumkonstituierenden Handlung, die eine distinkte Verortung auflöst“¹⁶⁵ einen Raum ohne realen Ort beschreibt, lässt er sich auch als Utopie bezeichnen, denn

„Utopien sind Orte ohne realen Ort. Es sind Orte, die in einem allgemeinen, direkten oder entgegengesetzten Analogieverhältnis zum realen Raum der Gesellschaft stehen. (...) [Anm.: Sie sind] das Gegenbild einer Gesellschaft (...) [Anm.: Sie sind] irreale Räume“¹⁶⁶.

Im Gegensatz zur Utopie kann der Unort dabei aber sogar als real imaginierter Ort verstanden werden; eine tatsächlich verwirklichte Utopie ist nach FOUCAULT eine Heterotopie:

„Dann gibt es (...) reale, wirkliche, zum institutionellen Bereich der Gesellschaft gehörende Orte, die gleichsam Gegenorte darstellen, tatsächlich verwirklichte Utopien, in denen die realen Orte, all die anderen realen Orte (...) zugleich repräsentiert, in Frage gestellt und ins Gegenteil verkehrt werden. Es sind gleichsam Orte, die außerhalb aller Orte liegen, obwohl

¹⁶³ Michel de Certeau: *Kunst des Handelns*. Aus d. Französ. übers. v. Ronald Voullié. Berlin: Merve Vlg, 1988. S.218

¹⁶⁴ Vgl.: Idem. S.197-220

¹⁶⁵ Matthias Däumer, Anette Gerok-Reiter u. Friedemann Kreuder: *Einleitung: Das Konzept des Unorts*. In: Matthias Däumer, Anette Gerok-Reiter u. Friedemann Kreuder (Hg.): *Unorte. Spielarten einer verlorenen Verortung. Kulturwissenschaftliche Perspektive*. Bielefeld: transcript Vlg, 2010. (S.9-30) S.10

¹⁶⁶ Foucault: *Von anderen Räumen*. In: Dünne u. Günzel (Hg.): *Raumtheorie*. 2006. S.320

sie sich durchaus lokalisieren lassen. (...) diese Orte (...) werde ich (...) im Gegensatz zu den Utopien als Heterotopien bezeichnen.“¹⁶⁷

„Die ‘Heterotopie’ bildet somit eine Unterkategorie des ‘Unorts’, die sich dadurch auszeichnet, dass sie erstens abhängig von den jeweiligen kulturellen Kodierungen des ‘Orts’ ist und zweitens erst durch einen Ebenenwechsel von der basalen zur kulturell-gewussten Wahrnehmung existent wird.“¹⁶⁸

Der Unort ist demnach ein durch Handlungen konstruierter Raum, welcher aber nicht (ver-)ortbar und damit lokalisierbar ist, z. B. der „gläserne“ Raum des Pantomimen. Dadurch als Ort ohne realen Ort, als irrealer Raum definiert, kann von Unorten auch als FOUCAULTschen Utopien bzw. Heterotopien gesprochen werden. Letztere werden durch kulturelle Wahrnehmungswandel bedingt und damit letztlich wieder durch Handlung bestimmt.

Von einem kulturell bzw. sozial geprägten Raumgefüge spricht auch PIERRE BOURDIEU, wenn er den sozialen Raum als Begrifflichkeit einführt: Die „Sozialtopologie“ sieht die soziale Welt in Form eines mehrdimensionalen Raumes mit Akteuren oder Akteur-Gruppen, dem bestimmte Unterscheidungs- bzw. Verteilungsprinzipien zugrunde liegen. Als eben diese Konstruktionsprinzipien postuliert BOURDIEU Macht und Kapital. Dabei bezieht er sich diesbezüglich auf ökonomisches Kapital, insbesondere materielles Kapital, kulturelles oder soziales Kapital und symbolisches Kapital. Aufgrund der Verteilung des Kapitals und der Macht definiert sich die soziale Stellung der Akteure bzw. Akteur-Gruppen innerhalb der einzelnen Felder. Durch deren relative Stellung innerhalb des Raumes entwickelt sich ein Kräftefeld – BOURDIEU nennt es ein „Ensemble objektiver Kräfteverhältnisse“¹⁶⁹; das bedeutet, dass diese Kräfte alle im sozialen Feld Auftretenden betrifft und weder auf individuelle Intentionen Einzelner, noch auf deren Interaktionen zurückzuführen ist. Ausgehend von den (kräftebedingten) Stellungen der Akteure bzw. Akteur-Gruppen lassen sich im Sinne der Logik theoretische „Klassen“ herausbilden: Es kommt zu organisatorischen Zusammenschlüssen z. B. ethnischer oder nationaler Gruppen. Dabei ist die Annäherung der Nächsten naheliegend, aber niemals zwingend notwendig. „Sozialer Raum: das meint, daß [sic!] man nicht jeden mit jedem zusammenbringen kann – unter Mißachtung [sic!] der grundlegenden, zumal ökonomischen und kulturellen Unterschiede.“¹⁷⁰ Die entstehende Hierarchie basiert auf keinen realen, effektiven Klassen, sondern fungiert als Konstrukt, um die Beziehungen zwischen den Akteuren bzw. Akteur-Gruppen zu klassifizieren. Damit lässt sich das soziale Feld als mehrdimensionaler Raum von Positionen und deren Beziehungen zueinander bestimmen. Die Wahrnehmung dieser sozialen Welt als solche impliziert einen Konstruktionsakt: Da die Akteure bzw. Akteur-Gruppen zur Konstruktion der Sicht der sozialen Welt beitragen, tragen sie unbewusst auch zur Konstruktion der sozialen Welt selbst bei. Die Wahrnehmung des sozialen Feldes erfolgt über die praktische Positionsanalyse

¹⁶⁷ Idem. S.320

¹⁶⁸ Däumer, Gerok-Reiter u. Kreuder: *Einleitung*: In: Däumer, Gerok-Reiter u. Kreuder (Hg.): *Unorte*. 2010. S.15

¹⁶⁹ Pierre Bourdieu: *Sozialer Raum und „Klassen“*. *Leçon sur la leçon. Zwei Vorlesungen*. Aus d. Französ. übers. v. Bernd Schwibs. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Taschenbuch) Vlg, 1985. S.10

¹⁷⁰ Idem. S.14

innerhalb des sozialen Raumes – der Sinn für die eigene Stellung im Raum resultiert aus der praktischen Beherrschung der sozialen Strukturen im Gesamten. Erst die individuelle Stellungs- bzw. Klassenanalyse kann die Relationen zu anderen Akteuren bzw. Akteur-Gruppen emotional durch Zugehörigkeit oder Andersartigkeit aufladen. Der soziale Raum kann auf symbolischer Ebene also auch als „Raum von Lebensstilen“¹⁷¹ verstanden werden, welcher von durch unterschiedlichen Lebensstilen ausgezeichneten Gruppen beherrscht wird. BOURDIEU leitet aus den Positionen der Akteure bzw. Akteur-Gruppen deren Beziehungen untereinander und eigene sowie gegenseitige Wahrnehmungen des politischen Feldes ab: Aufgrund der sozialen Stellungen im Raum und deren Beziehungen bzw. Wahrnehmungen untereinander wird der Raum erst geschaffen, d. h. ausgelotet und bestimmt.¹⁷²

Die Vorstellung eines durch das menschliche Handeln bestimmbaren Raumes verdichtet sich vor allem bezüglich des immateriellen virtuellen Raumes als Effekt der Medien, welcher seit dem 18./19. Jh. – konkret seit MARTIN HEIDEGGER – präsent ist. Aber erst PAUL VIRILIO spezifizierte die Theorien seiner Vorreiter ANDRÉ LEROI-GOURHAN, HAROLD A. INNIS und MARSHALL MCLUHAN: Demnach ist die Kategorie Raum ebenso wie jene der Zeit von den durch das Medium induzierten Übertragungs- bzw. Transportgeschwindigkeiten abhängig – Raum und Zeit als manipulierte Parameter. Der domestizierte Raum hängt demnach ab von den materiellen Bedingungen der Techniken, die der Kontrolle des Raumes dienen; oder anders formuliert: Der Raum wird in Abhängigkeit der zur Kommunikation bzw. Transportation benutzten Medien kontrolliert und humanisiert. Der Raum ist damit beherrschbar, politisch und konkret durch das menschliche Handeln definiert.¹⁷³ Neben einer sozialen und politischen Instrumentalisierung des Raumes spielt aber auch die Verortung der Geschlechterräume und damit deren Sexualisierung eine gewichtige Rolle in der sozialen Raum-Definition. LUCE IRIGARAY definiert den Raum als Raum des Übergangs, als Zwischenraum. Der Raum ist die real gewordene sexuelle Differenz, die durch Handeln, durch Berührung überwunden werden muss.¹⁷⁴ Dabei ist aber auch dieser Ansatz wieder auf BOURDIEUs These rückführbar, wenn es dort heißt: „Was existiert, das ist ein Raum von Beziehungen“¹⁷⁵.

Fazit

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts postulierten die Sozialwissenschaften den Raum als Produkt einer sozialen Praxis; Geographie wird als gemacht verstanden. Der Raum definiert sich dabei vor allem über die Handlung. Erst das aktive Agieren begrenzt einen Raum und

¹⁷¹ Idem. S.21

¹⁷² Vgl.: Idem. S.9-42

¹⁷³ Vgl.: Hermann Doetsch: *Körperliche, technische und mediale Räume: Einleitung*. In: Jörg Dünne u. Stephan Günzel (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Taschenbuch) Vlg, 2006. (S.195-211) S.205f

¹⁷⁴ Vgl.: Doetsch: *Körperliche, technische und mediale Räume*:. In: Dünne u. Günzel (Hg.): *Raumtheorie*. 2006. S.203f

¹⁷⁵ Bourdieu: *Sozialer Raum und „Klassen“*. 1985. S.13

bestimmt dessen Verwendungszweck. Insofern unterscheidet DE CERTEAU zwischen Raum und Ort: Der Ort ist eine physische Präsenzstelle, der Raum ergibt sich erst durch eine Handlung. FOUCAULT definiert den Raum topologisch über die Relation der ihm innewohnenden Gegenstände und deren (Ver-)Ortungen und Beziehungen. Ein ebenfalls topologisches Verständnis hat BOURDIEU vom Raum: Demnach wird das soziale Feld über die Positionen diverser Akteure bzw. Akteur-Gruppen und deren Beziehungen zueinander bestimmt. Der Raum wird durch das menschliche Handeln geschaffen und instrumentalisiert. Mit diesem Akt der Domestikation wird der Raum u. a. politisch oder sexuell konnotiert und durch menschliche Aktion bestimmt.

5.4. Raum durch Körper

Es zeigt sich in einem Fazit, dass beinahe keine der bisher angesprochenen Wissenschaften ohne den Körper in seiner Disposition zum Raum auskommt, um eben letzteren zu definieren! Auch ALBERT EINSTEIN argumentierte:

„ohne Körperbegriff kein Begriff räumlicher Relation zwischen Körpern und ohne den Begriff der räumlichen Relation kein Raumbegriff. (...) Dieser eine Körper, der allgegenwärtig und für alle anderen durchdringlich sein müsste [sic!], um mit allen in Berührung zu sein, ist uns allerdings nicht sinnlich gegeben, aber wir fingieren ihn“¹⁷⁶.

Bereits ARISTOTELES, der als Wegbereiter der ersten Raum-Determination gesehen werden kann, definierte den Raum physikalisch-philosophisch über einen Körper. Er beginnt seine raumtheoretischen Ausführungen damit, dass er die Existenz eines Ortes (griech. *topos*) – er verwendet den Begriff synonym zum Raumbegriff – aufgrund der so genannten „Wechselumstellung“ postuliert: Dort, wo sich in einem Moment ein so genannter „natürlicher einfacher Körper“ befindet, kann sich in einem anderen Moment schon etwas anderes wiederfinden. ARISTOTELES versteht unter natürlichen einfachen Körpern die Grundelemente Wasser, Luft, Feuer und Erde. Demnach tendieren die Elemente ohne externes Zutun zu ihnen im Vorfeld natürlich zugewiesene Orte: Das Feuer und das Leichte bewegen sich nach oben, das Schwere und Erdhafte fällt nach unten. Es gibt also Orte, die von bestimmten (natürlichen) Körpern „gefüllt“ werden können. Neben den Körpern existiert demnach aber auch immer jeweils ein Ort, an dem sie sich befinden – der leere Ort wäre demnach ein Ort, aus dem der Körper „herausgenommen“ wurde. Es lässt sich also daraus schließen, dass jeder wahrnehmbare Körper an einem Ort ist. Das wiederum hat zur Folge, dass alles irgendwo verortet werden kann. ARISTOTELES erarbeitet nun spezifische Merkmale für den Ort. Er kann durch Länge, Tiefe und Breite ermessen werden – so wie jeder Körper auch. Es ist aber unmöglich, dass ein Ort körperlich ist, denn dann wären zwei Körper an derselben Stelle. Trotzdem beansprucht er eine gewisse Fläche, welche aber weder körperlich, noch unkörperlich ist. Denn der Ort ist zwar anhand seiner Größe (Ausdehnung) bestimmbar, beansprucht aber keine Körperlichkeit *per se*. Nachdem der Ort

¹⁷⁶ Einstein: *Raum, Äther und Feld in der Physik*. In: Dünne u. Günzel (Hg.): *Raumtheorie*. 2006. S.94

aber *ist*, muss er auch *irgendwo* sein: Dieses Problem beschreibt bereits ZENON – wenn der Ort *ist*, so muss er an einem Ort sein, am „Ort des Ortes“, welcher seinerseits auch wiederum irgendwo verortbar sein muss, am „Ort des Ortes des Ortes, welcher seinerseits auch wiederum...“ bis ins Unendliche. ARISTOTELES greift diese Problematik auf und bestimmt den Ort des Ortes als Verhältnis, als Zustand; so wie die Wärme im Körper, die auch nicht konkret lokalisierbar ist, aber dennoch verortbar. „Ebenso wie jeder Körper an einem Ort, genauso (ist) auch an jedem Ort ein Körper.“¹⁷⁷ Körper, die anwachsen, bedürfen einer Örtlichkeit, die mitwächst. Der Ort kann daher als das einen Körper Umfassende bestimmt werden – dabei ist der Ort aber weder Form noch Materie, denn diese beiden lassen sich nicht von dem Körper, dem sie anhaften, ablösen; der Ort aber sehr wohl (Anm.: siehe oben – „Wechselumstellung“). Der Ort ist also das unmittelbar Umfassende für das, dessen Ort er ist; oder anders ausgedrückt: „Die unmittelbare, unbewegliche Grenze des Umfassenden – das ist Ort.“¹⁷⁸ Zusammenfassend lässt sich schließlich sagen, dass bereits ARISTOTELES auf den evidenten Zusammenhang zwischen Körper und Raum hingewiesen hatte: Der Körper, egal welcher Gestalt, Form und/oder Materie, nimmt einen bestimmten „Ort“ – der Begriff wird synonym zu Raum und Platz verwendet – in seiner räumlichen Umgebung ein. Dieser Ort bildet infolgedessen den Körperraum, der sich aber von der reinen Körperlichkeit des Körpers unterscheidet. Der Ort ist demnach wie eine „unmittelbare, unbewegliche Grenze des Umfassenden“, die den vorliegenden Körper hautförmig umschließt und ihn damit zur Weite des Raumes, in welchem er sich befindet, abgrenzt.¹⁷⁹ Er bildet „die Oberfläche des umgebenden Körpers“¹⁸⁰, um es mit DESCARTES' Worten auszudrücken. DESCARTES differenziert zwischen „Ort“ als lokalisierte Ausdehnung und „Raum“ als Behältnis diverser Orte. Erst die „Örtlichkeit“ des Körpers schafft ein Gefühl für den Raum, in welchem sich der Körper befindet; ein nicht-leerer Raum. Oder anders formuliert: Durch die Verortung des Körpers wird auch der Raum selbst definiert. „Wo es Ausdehnung oder Raum gibt, dort gibt es notwendigerweise eine Substanz.“¹⁸¹, bringt DESCARTES zum Ausdruck. Körper und Raum bedingen einander.¹⁸² „Damit nun diese Lage [Anm.: des Raumes/Ortes] bestimmt werden kann, müssen wir auf irgendwelche anderen Körper Bezug nehmen“¹⁸³. Breiten- und Längengrade, Koordinaten, (messbare) Distanzen und Knotenpunkte ermöglichen Rückschlüsse ausgehend vom Körper auf den Raum. DESCARTES folgt der präferierten Annahme,

¹⁷⁷ Aristoteles: *Physik. Vorlesung über die Natur. 1 – 258*. Aus d. Griech. übers. v. Günter Zekl. (Aristoteles: *Philosophie Schriften in sechs Bänden*. Bd 6) Hamburg: Felix Meiner Vlg, 1995. S.76 (1/209^a)

¹⁷⁸ Idem. S.85 (4/212^a)

¹⁷⁹ Vgl.: Idem. S.74-87 (1/213^a)

¹⁸⁰ René Descartes: *Regeln zur Ausrichtung der Erkenntniskraft*. Hamburg: Felix Meiner Vlg, 1973. S.111

¹⁸¹ Baruch de Spinoza: *Descartes' Prinzipien der Philosophie in geometrischer Weise dargestellt*. Hamburg: Felix Meiner Vlg, 2005. S.79

¹⁸² Vgl.: Stephan Günzel: *Physik und Metaphysik des Raumes: Einleitung*. In: Dünne u. Günzel (Hg.): *Raumtheorie*. 2006. (S.19-43) S.20-23

¹⁸³ René Descartes: *Die Prinzipien der Philosophie. Lateinisch – Deutsch*. Hg. u. aus d. Französ. übers. v. Christian Wohlers. (In: *Philosophische Bibliothek*. Bd 566) Hamburg: Felix Meiner Vlg, 2005. S.105

„daß [sic!] dort, wo wir nichts anderes als eine bloße Ausdehnung in Länge, Breite und Tiefe einsehen, gemeinhin nicht gesagt wird, daß [sic!] sich dort ein Körper befinde, sondern überhaupt nur ein Raum und zwar ein leerer Raum, der (...) das pure Nichts ist.“¹⁸⁴

Der tatsächlich wahrnehmbare Raum manifestiert sich also erst durch eine eingeschriebene Körperlichkeit; ohne Körper kein Raum.

Das Volumen eines Körpers bestimmt durch seine partielle Besetzung eines Raumes nicht nur eben diesen okkupierten „Ort“, sondern zudem auch noch den nicht-eroberten Raum(bereich) – über Relationen. Dabei ist der Körper dem Raum aber gleich, denn es ist dieselbe Ausdehnung, die die Natur des Körpers und die Natur des Raumes ausmacht.

„Die Natur eines Körpers (...) die Natur der Materie, bzw. die Natur der im Universum vorfindlichen Körper (...) besteht nicht in Schwere, Härte, Farbe oder dergleichen, sondern allein in der Ausdehnung.“¹⁸⁵

Beide – Körper und Raum – können nur anhand ihrer Länge, Breite und Tiefe ausgemacht werden und werden nicht über einander unterscheidende Merkmale wie z. B. Farbe, Gewicht oder andere Qualitäten bestimmt. Verändert sich die Ausdehnung des Körpers aber z. B. durch Zunahme an Quantität oder Substanz, so verändert sich der Raum *nicht*. DESCARTES unterscheidet im Gegensatz zu ARISTOTELES zwischen „Ort“ und „Raum“ – wenn er also postuliert, dass sich die Ausdehnung eines Körpers nicht auf den Raum auswirkt, so versteht er den Raum als Behältnis für alle Körper und ihre Orte. Der lokalisierbare Ort des spezifischen Körpers, der sich membranartig um den Körper hüllt, dehnt sich hingegen mit seinem Träger mit. Nur der Raum als „gattungsmäßige Einheit“¹⁸⁶ bleibt unveränderlich. Der Raum ist homogen und um eben diese Homogenität zu brechen, bedarf es eines Körpers im Raum¹⁸⁷: Die Raumpunkte oder „Orte“ (die dem Transfer eines Körpers von einer Stelle zur nächsten dienen) konstituieren den Raum an sich.¹⁸⁸

Besonders im Falle des Raumes durch Erfahrung (Anm.: siehe oben „5.2. Raum durch Erfahrung“) ist die Unmittelbarkeit zwischen *menschlichem* Körper und Raum nicht mehr von der Hand zu weisen: „Die leibliche Erfahrung des relativen Raums (...) ist grundlegend für die abstrakte Konzeption des absoluten Raums“¹⁸⁹ und damit das Raumverständnis an sich. Körper und Raum sind aufeinander Bezug nehmende Kategorien: Ohne (menschlichen) Körper kann der Raum nicht wahrgenommen werden; nichtsdestotrotz kann und muss aber auch der Körper immer als Raum (im Raum) verstanden werden.

Fazit

¹⁸⁴ Idem. S.95

¹⁸⁵ Idem. S.96

¹⁸⁶ Idem. S.103

¹⁸⁷ **Anm.:** „[W]enn sich in dem Raum keine Dinge [Anm.: synonym verwendet zu Körper] befinden, so unterscheidet sich ein Raumpunkt von einem anderen Raumpunkt durchaus in nichts“, so GOTTFRIED LEIBNIZ.

¹⁸⁸ Vgl.: Gottfried Wilhelm Leibniz: *Briefwechsel mit Samuel Clarke*. In: Dünne u. Günzel (Hg.): *Raumtheorie*. 2006. (S.58-73) S.58-71, Zitat S.61f

¹⁸⁹ Günzel: *Phänomenologie der Räumlichkeit*. In: Dünne u. Günzel (Hg.): *Raumtheorie*. 2006. S.110

Sowohl EINSTEIN als auch ARISTOTELES verweisen in ihren unterschiedlichen Ansätzen einer Raum-Bestimmung immer wieder auf den Zusammenhang mit einem Körper. Relational-räumlich wird der Raum in den meisten Theorien durch einen Körper bestimmt: sei es durch Erfahrung, sei es durch Aktivität. ARISTOTELES sieht den Raum – er verwendet synonym den Begriff „Ort“ – als eine Hülle, die einen Körper umgibt und von einem Körper gefüllt wird. DESCARTES folgt diesem Gedankengang insofern, als dass er ebenfalls die Örtlichkeit eines Körpers annimmt. Allerdings ist eben diese Verortung bei seiner Raumtheorie verantwortlich für eine topologische Raumkonstitution. In seiner relationalen Messung von Räumlichkeit bedingen Körper und Raum einander, um letzteren zu determinieren. Es bedarf eines Körpers, um die homogene Einheit des Raumes zu brechen und ihn durch die somit entstandene Diskrepanz zu definieren. Raum und Körper sind folglich einander bedingende Größen.

6. Raum als literarisches Konzept

Der literarische Raum bzw. die literarische Raumdarstellung wird als „Oberbegriff für die Konzeption, Struktur und Präsentation der Gesamtheit von Objekten wie Schauplätzen, Landschaft, Naturerscheinung und Gegenständen in verschiedenen Gattungen“ verwendet. Der Raum gehört innerhalb der Literatur zu den zentralen Komponenten fiktionaler Wirklichkeitsdarstellungen und bietet eine ungeheure typologische Vielfalt an. Prinzipiell muss der literarische Raum dabei aber trotz seines historisch variablen Wirklichkeitsbezugs und seiner punktuellen Realitätsreferenzen von dem „wirklichen“ Raum als Bestandteil des fiktionalen Wirklichkeitsmodells unterschieden werden. Nichtsdestotrotz fungiert die Gestaltung und Konstitution des literarischen Raumes als wichtiges Darstellungsmittel der Literatur und vollzieht sich erst während der Rezeption im Prozess der ästhetischen Illusionsbildung. In diesem Zusammenhang werden bestimmte Funktionen erfüllt; der Raum kann sich auf verschiedene Formen von Sinn und unterschiedliche Werte beziehen – dabei muss er jedoch immer als Bestandteil eines sich ständig im Wandel befindenden Zeichensystems verstanden werden und insofern als Bedeutungsträger. Er hat also nicht einen bloß ornamentalen Charakter und dient lediglich als Schauplatz, sondern es wohnt ihm auch eine „Erzählfunktion“ inne. In narrativen Texten wird der Raum anhand der Erzählsituation und der Fokalisierung sowie der Bildlichkeit (über Tropen) konstituiert.¹⁹⁰ Der Raum ist eine anhand von Sprachzeichen errichtete Konstruktion und wird über die Erzählung vermittelt. Er ist neben Geschehen und Figuren eine der drei zentralen Konstituenten der fiktionalen Welt. Die Literaturgeographie konzentriert sich auf die Schnittstelle zwischen inner- und außerliterarischer Wirklichkeit und lässt sich in „gestimmten“ Raum, Anschauungsraum und Aktionsraum unterteilen. Der gestimmte Raum meint den subjektiv bestimmten Raum – in ihm werden Gefühle oder andere Empfindungen geschildert; dabei entfaltet er vor allem im individuellen Rezeptionsprozess sein Potential.

¹⁹⁰ Vgl.: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. 2008⁴. S.604bff, Zitat S.604b

Der Anschauungsraum besteht aus der Raumwahrnehmung des Subjekts, die Darstellung dabei kann detailliert oder einfach gehalten sein; auch hierbei ist besonders die LeserInnen-Rezeption wirkmächtig. Der Aktionsraum bezieht sich auf den tatsächlichen Handlungsraum bzw. Aktionsradius der erzählungsrelevanten Figuren. Die dabei entstehenden Bewegungen korrelieren häufig mit der Handlung oder schneiden diese bewusst; besonders signifikant sind hierbei Grenzen und deren Überschreitungen.¹⁹¹ „Raum wird erst eröffnet und (aus)gerichtet durch Bewegung [Anm.: eines (menschlichen) Körpers]“¹⁹²; durch eben diese Wechselbeziehung der beiden Konzepte passiert eine Vermischung von lokalen und globalen Räumen: Die Bewegung evoziert eine Grenzüberschreitung im Raum und somit kann es zur Hybridisierung unterschiedlicher Konstrukte kommen. Hybridisierung kann hier als Verbindung von Nicht-Zusammengehörigem in einem soziokulturellen Zwischenraum verstanden werden. „Die Bewegung von Figuren durch konkret situierte Räume kann somit als eine Grundvoraussetzung für das Erzählen von Geschichten gelten.“¹⁹³ Wenn Figuren Räume betreten und sich in diesen orientieren, machen sie sich zugleich eben diese Räume auch zu eigen – dabei markiert die Art und Weise, *wie* diese Figuren den Raum erleben bzw. gestalten, ihre Rolle im Text und erweitert ihre charakteristischen Merkmale. Ebenso kann auch die (soziale) Beschaffenheit der Räumlichkeit die Handlung der Figuren beeinflussen, meist in Form eines Auslösers von konflikthaften Prozessen bzw. Störungen. Störungen in Bezug auf das System Raum kommen vor allem in Form von Grenzüberschreitungen als „bedeutsame Abweichungen von der Norm“¹⁹⁴ vor.

Das bedeutet gemäß JURIJ LOTMAN, dass es sich um eine sujethafte Handlung halten muss, denn ein „Sujet“ im Text impliziert die Versetzung einer Figur über eine Grenze: Das Problem des Sujets beginnt LOTMANN mit seiner Überlegung zum räumlichen Kontinuum des Textes – diese Welt der Objekte wird in einem bestimmten Topos abgebildet, welcher seinerseits mit einer gewissen Gegenständlichkeit ausgestattet ist, denn

„[d]ie besondere Eigenart der visuellen Wahrnehmung der Welt, die dem Menschen eigentümlich ist (...) [, hat] zum Ergebnis (...), daß [sic!] den Menschen als Denotate der verbalen Zeichen in den meisten Fällen räumliche, sichtbare Objekte erscheinen“.¹⁹⁵

Dadurch wird die Raumstruktur des Textes zum Modell für die Raumstruktur der Welt. Damit nun ein Ereignis, also Sujet, passieren kann, muss eine Grenze als Hindernis im Raum auftauchen, der gegenüber die handlungstragende Person als Überwinderin erscheinen kann. Die Figur hat die Funktion eines Trägers der Handlung und muss diese vorantreiben: „Die bewegliche Figur ist eine Person, die das Recht auf Überqueren der Grenze hat“¹⁹⁶ – wobei es sich um das Überqueren einer Verbotsgrenze handeln muss; die Versetzung der

¹⁹¹ Vgl.: Mayerhofer-Sebera: „Körperräume in der Jugendliteratur“ 2010. S.39-42

¹⁹² Hartmut Böhme zit. in: Carsten Gansel u. Pawel Zimniak (Hg.): *Störungen im Raum – Raum der Störungen*. Heidelberg: Winter Univ.-Vlg, 2012. S.10

¹⁹³ Gansel u. Zimniak (Hg.): *Störungen im Raum – Raum der Störungen*. 2012. S.11

¹⁹⁴ Jurij M. Lotmann zit. in: Gansel u. Zimniak (Hg.): *Störungen im Raum – Raum der Störungen*. 2012. S.11

¹⁹⁵ Jurij M. Lotmann: *Künstlerischer Raum, Sujet und Figur*. In: Dünne u. Günzel (Hg.): *Raumtheorie*. 2006. (S.529-545) S.529

¹⁹⁶ Idem. S.539

Figur in einem ihr zugewiesenen „erlaubten“ Raum ist kein Ereignis.¹⁹⁷ Die Grenze ist für LOTMANN das wichtigste topologische Merkmal eines Raumes. Sie teilt den Raum in zwei disjunktive Teilräume und ist vor allem durch ihre Unüberschreitbarkeit gekennzeichnet. Die Grenze muss LOTMANN gemäß unüberwindlich sein, sodass die beiden Teile des Raumes bezüglich ihrer inneren Struktur verschieden sein können und jeder Raumteil durch spezifische Merkmale ausgestattet ist, welche dem anderen Teil verwehrt bleiben.

„Die Art, wie ein Text [Anm.: nun] durch eine solche Grenze aufgeteilt wird, ist eines seiner wesentlichsten Charakteristika. (...) Der Fall, in dem der Raum des Textes von einer Grenze in zwei Teile geteilt wird und jede Figur zu einem dieser Teile gehört, ist der grundlegende und wichtigste.“¹⁹⁸

Es sind aber auch kompliziertere Varianten möglich, in denen jede Figur einen Raum zugeschrieben bekommt; eine so genannte Polyphonie der Räume.

Wie manifestiert sich nun aber der literarische, der künstlerische Raum?

LOTMANN beginnt seine Überlegungen diesbezüglich beim Problem des Rahmens eines jeden Kunstwerkes: Der Rahmen nämlich fungiert als die Grenze, die das Kunstwerk – hier den künstlerischen Text – von allem trennt, was Nicht-Kunst ist. „Das Kunstwerk, das selbst begrenzt ist, stellt ein Modell der unbegrenzten Welt dar.“¹⁹⁹ Es ist ein endliches Modell einer unendlichen Welt, dabei aber keine Kopie seines Originals, sondern die Abbildung der Realität, eine Übersetzung. In Bezug auf das literarische Werk fungieren Anfang und Ende als Rahmen. Der endliche Text, der ein Modell der unbegrenzten Wirklichkeit ist, ersetzt durch seinen Raum das Leben in seiner Gesamtheit. Dadurch entsteht die Vorstellung vom (literarischen) Kunstwerk als abgegrenzten Raum, der in seiner Endlichkeit ein unendliches Objekt abbildet; und es stellt sich das Problem des künstlerischen Raumes.

„Infolgedessen wird die Struktur eines Raumes eines Textes zum Modell der Struktur des Raumes der ganzen Welt, und die interne Syntagmatik der Elemente innerhalb des Textes – zur Sprache der räumlichen Modellierung.“²⁰⁰

Der Raum ist die Gesamtheit homogener Objekte, zwischen welchen Relationen bestehen, die den realen Relationen gleich sind. Zudem besteht noch die Möglichkeit, Begriffe, die an sich nicht räumlicher Natur sind, in räumlichen Modellen darzustellen. Die Sprache räumlicher Relationen dient dabei als Mittel zur Darstellung der Wirklichkeit. Dabei sind vor allem die Raummodelle „oben und unten“ und „geschlossen und offen“ als Organisationsprinzipien für den Aufbau eines Weltbildes im Text von größter Relevanz. Neben der räumlichen Organisation können diese Modelle auch für die Anordnung nicht räumlicher Charakteristika verantwortlich zeichnen. Das vertikale Modell „oben und unten“

¹⁹⁷ Vgl.: Idem. S.529-543

¹⁹⁸ Jurij M. Lotmann: *Die Struktur literarischer Texte*. Aus d. Russ. übers. v. Rolf-Dietrich Keil. München: Wilhelm Fink Vlg, 1972. S.327f

¹⁹⁹ Idem. 1972. S.301

²⁰⁰ Idem. 1972. S.312

ist dabei vor allem durch spezifische oppositionelle Merkmale gemäß der Synonymisierung „Himmel und Erde“ und Bewegung anhand der vertikalen Achse gekennzeichnet. Das Modell der Kontradiktion „offen und geschlossen“ ist ebenfalls polarisierend markiert: Der geschlossene Raum wie z. B. das Haus wird mit „heimisch“ und „warm“ assoziiert. Der offene, äußere Raum hingegen mit „fremd“ und „kalt“. Bewegungstechnisch agieren die Figuren hier anhand der Richtungen „hinaus“ bzw. „hinein“. LOTMANN erklärt Bewegung als Veränderung – „Eine mechanische Ortsveränderung unveränderter Körper im Raum gilt als Unbeweglichkeit“²⁰¹; ebenso wie jede vorherbestimmte, determinierte Bewegung.

LOTMANN definiert den literarischen Raum als Spiel- und Handlungsraum einzelner Figuren oder Figuren-Gruppen. Diese determinieren den Raum aufgrund ihrer Merkmale und Charakterisierungen, vor allem aber durch ihre Bewegungen im Raum bzw. u. U. sogar durch deren Grenzüberschreitungen.²⁰²

²⁰¹ Idem. S.319

²⁰² Vgl.: Idem. S.300-329

7. WASSER-RAUM

„Der Raum unserer unmittelbaren Wahrnehmung (...) kann fließen wie Wasser“.²⁰³

Dieses Kapitel der Arbeit untersteht der Definition des Wasser-Raumes: Nachdem bisher einerseits das Motiv des Wassers hinsichtlich verschiedenster Implikationen und Symboliken sowohl erläutert als auch untersucht wurde und andererseits der Begriff des Raumes in epischer Breite und unter diversen Gesichtspunkten definiert und determiniert wurde, lässt sich nun endlich aus den vorangegangenen Konzepten das Konstrukt des Wasser-Raumes ableiten. Das Wasser *als* Raum (7.1) wird dabei vor allem in seiner Differenz zu „Wasser *und* Raum“ und unter Berücksichtigung der menschlichen Implikationen und Symbolisierungen analysiert: Welche kognitiven Sinnstrukturen gehen mit der Verwendung des Wasser-Raumes einher? „Sobald der Kognitionsvorgang ins Spiel kommt, wird Wasser zu einem Raum (...), der direkt mit den den Menschen leitenden, von Sinn erfüllten Konzepten in Verbindung steht.“²⁰⁴ Welches sind die gängigsten Vorstellungen bzw. „Einsätze“ von Wasser-Räumen? Wie sieht der historische Abriss der menschlichen Einstellung bezüglich Wasser-Räumlichkeiten aus? Welche ökologische, welche ökonomische Bedeutungen haben Wasser-Räume? Zu welchen Diensten werden sie instrumentalisiert? Ist der Gebrauch von Wasser-Räumen im menschlichen Kontext geklärt, wird noch die Verwendung im literarischen Milieu recherchiert (7.2): Hierbei konzentriert sich der Fokus sowohl auf die Symbolfunktion von Wasser-Räumen, also auf die Frage, warum Wasser-Räume als fiktionale Schauplätze eingesetzt werden als auch auf deren sprachliche Umsetzung. Ziel des Kapitels „Wasser-Raum“ ist eine Basis für die nachfolgenden Primärtext-Analysen, um eine allgemein einsetzbare Definition von (literarisierten) Wasser-Räumlichkeiten zu schaffen.

7.1. Wasser als Raum

Wasser als Raum kann nur in seiner Verwendung als Substanz (Anm.: siehe oben „3.1. Wasser-Konzepte“) und unter dem konstitutiven Einsatz von Begrenzung(en) sowie einer lokalisierten körperlichen Größe in der Funktion eines zentralen Relationspunktes untersucht werden.

Diesbezüglich kann differenziert werden zwischen statischen Wasser-Räumen, in welchen eben jene Körperlichkeit lediglich existent sein muss, und dynamischen Wasser-Räumen, welche von Bewegung, Rhythmus und Veränderlichkeit dominiert und von einer aktiven, handelnden Körperlichkeit gekennzeichnet werden. Nachdem die Raumkonzeptualisierung im Grunde eine Schematisierung von Objekten und deren räumlichen Relationen ist, basiert auch das Konzept des Wasser-Raumes auf deren allgemeingültigen Kriterien. Der geometrische Wasser-Raum ist durch mathematische Axiome definiert. Aufgrund der

²⁰³ Foucault: *Von anderen Räumen*. In: Dünne u. Günzel (Hg.): *Raumtheorie*. 2006. S.319

²⁰⁴ Ulf: *Die Perspektive des Wasserraumes als soziales und kulturelles Konstrukt*. In: Eibl, Ortner, Schneider u. Ulf (Hg.): *Wasser und Raum*. 2008. S.49

euklidischen Grundbegriffe lässt sich so ein externes und beobachterunabhängiges Referenzsystem, das nicht auf alltäglichen Individual-Erfahrungen beruht, zur Beschreibung der Wasser-Räumlichkeiten heranziehen. Im Gegensatz dazu wird der physikalische Wasser-Raum sehr wohl durch das individuelle Erleben desselben bestimmt: Zusätzlich zu diesem Verständnis des Wasser-Raumes als dreidimensionaler Wirklichkeitsraum, der durch Länge, Breite und Tiefe gekennzeichnet ist, finden hier auch die determinierenden Komponenten der Richtung, Entfernung und Ausdehnung Eingang, welche vom Individualstandpunkt aus gemessen werden. Diese „gesamte“ Dimensionalität des Wasser-Raumes wird über die horizontale und vertikale Ausdehnung, folglich also über die Merkmalsmatrizen oben – unten, vorne – hinten und rechts – links eruiert. Als Bezugspunkt dafür dient eine körperliche Größe, meist der einzelne Mensch, die Erfassung des dreidimensionalen Wasser-Raumes ist also egozentrisch geprägt. Der visuell, senso-motorisch, kinästhetisch und akustisch messbare Raum wird durch Perzeption, also Wahrnehmung, Denken und Sprechen in einen psychologisch-kognitiven Raum übersetzt. Letzterer ist im Zuge seiner Kognition also ein individuell, egozentrischer Raum, denn „Bezugspunkt der Raumorientierung ist das ‘Ego’, von hier aus werden Entfernungen, Richtungen, Perspektiven, Reichweiten, Ausdehnungen bestimmt“²⁰⁵. Nichtsdestotrotz müssen sich diese Komponenten aber an allgemeinen Erfahrungen wie z. B. in Bezug auf den Wasser-Raum, dem Sonnenstand oder den Sternbildern, und entsprechenden Konventionen orientieren. Neben den egozentrischen und metrischen Eigenschaften des geometrisch-physikalisch definierten Wasser-Raumes lässt sich dieser aber auch topologisch erklären. Im Zuge dessen dominiert der „Zentrum-Peripherie-Gedanke“²⁰⁶, der einen Körper als lokalisierbare Größe im Wasser verortet und von welchem aus Relationen und Merkmale erörtert werden können: Dazu gehört in erster Linie die Lage und Umgebung des Wasser-Raumes. Ist dieser einzeln in einem Landraum angelegt wie z. B. ein See? Wie sieht seine Begrenzung aus – durch andere Wasserräume, z. B. bei der Mündung eines Flusses im Meer; durch Landräume, also Ufer bzw. auch durch den Meeresboden oder durch künstliche Begrenzungen wie z. B. die betonierten Wände eines angelegten Schwimmbades? Ist er mit anderen Wasser-Räumen verbunden, wie es z. B. bei einem Fluss-Delta der Fall wäre? Wie lässt sich der Wasser-Raum navigieren: Wo befindet sich der Anfang, wo das Ziel des Wasserweges bzw. eines Weges im Wasser? Gibt es diesbezüglich Überkreuzungen? Etc. Es zeigt sich im Zuge dieser Charakterisierungsversuche eine Klassifikation von Wasser-Räumen: So muss zwischen Makro-(Wasser-)Räumen wie z. B. dem Meer als Ganzem und Mikro-(Wasser-)Räumen wie einzelnen Wellen oder spezifisch lokalisierten Buchten als Teile des Meeres unterschieden werden. Besonders augenfällig ist, dass jede dieser topologischen Fragen kognitiv induziert ist. Der Wasser-Raum muss zur näheren Bestimmung von einem einzelnen Akteur oder einer Akteur-Gruppe als kognitiver Raum erlebt werden. Kognitive Räume sind mentale Bilder der Umgebung:

²⁰⁵ Lorelies Ortner: *Der Wasserraum als Wahrnehmungs-, Vorstellungs- und Handlungsraum. Kognitionswissenschaftliche Perspektiven*. In: Eibl, Ortner, Schneider u. Ulf (Hg.): *Wasser und Raum*. 2008. (S.31-44) S.34

²⁰⁶ Idem. S.36

„Umweltinformationen werden ausgewählt, zusammengefasst, generalisiert/abstrahiert und als kognitive Karten gespeichert. Diese kognitiven Karten werden durch Erwartungen, Einstellungen, Bewertungen, Emotionen, Erfahrungen, Aufmerksamkeitsfokussierungen und andere kognitive Aktivitäten beeinflusst. Sie reflektieren also Vorlieben, Vorurteile und Stereotype, Ideologien und Vieles mehr.“²⁰⁷

Ausgesprochen große Wasser-Räume wie das Meer sind bei dieser Verarbeitung schwerer „abzulesen“ – das bedeutet, sie sind schwieriger zu erfassen und zu „greifen“, schwieriger einzuprägen, da auffällige Strukturelemente auf der breiten Meeresoberfläche fehlen. Erst Wege, Grenzlinien, besondere Bereiche, Brennpunkte oder Merkzeichen machen eine Umwelt gut „lesbar“; vor allem das feste Land als Begrenzung, als Uferlinie oder sichtbare Landformationen, so genannte „Landmarken“, dienen als Orientierungszeichen. Aber auch Mikro-(Wasser-)Räume im Makro-Raum Meer wie z. B. bestimmte Wellenarten zählen hier dazu. Der Wasser-Raum kann also sowohl im Sinne des Wassers „als Raum“ sowie im Sinne von „Wasser und Raum“ verstanden werden. Wasser als Raum meint das Wasser als konkreten, lokalisierbaren Ort, der als Lebens- und/oder Aktionsraum dient und dem die Landräume untergeordnet sind, d. h. lediglich in ihrer Funktion als Begrenzung verstanden werden. Wird von Wasser und Raum gesprochen, sind die Landräume den Fluidräumen gleichgestellt bzw. jenen sogar übergeordnet und der Wasserraum wird bezüglich seiner Relation zu anderen Räumen gesehen.²⁰⁸

Neben dem geometrisch-physikalischen und kognitiven Verständnis des Wasser-Raumes muss dieser auch als soziokulturelles Konstrukt verstanden werden: Sobald der Kognitionsvorgang ins Spiel kommt, wird der Wasser-Raum mit menschlichen Konzepten in Verbindung gebracht und dabei mit Bedeutungen und Fremdwörtern aufgeladen.²⁰⁹ Die Einschätzungen, Wertungen und/oder (symbolischen) Bedeutungen, die an das Wasser bzw. Wasser-Räume – in all ihren Formen und Aggregatzuständen – herangetragen werden, erfolgen immer extern. Diesen Vorgang, bei dem (Wasser-)Räume mit menschlich induzierten Bedeutungen aufgeladen werden, wird Verräumlichung genannt. Dabei kann sich die „Verräumlichung“ auf verschiedene Raum-Teile des Wasser-Raumes beziehen – z. B. Makro-Wasser-Räume oder Mikro-Wasser-Räume. Bereits bezüglich des gesamten Kosmos als ultimativen Makro-Raum/Makro-Kosmos an sich und vor allem dessen Entstehung wird die evidente Rolle des Wassers auffällig: Unzählige Schöpfungsmythen – historisch und geographisch unabhängig – beziehen das Wasser als Raum, aus dem Leben entsteht, in ihre Mythologie ein. Diachron gesehen wird der Wasser-Raum (bzw. das Wasser selbst) als Sphäre, aus der alles andere entsteht, als Urgrund, verstanden. Aus synchroner Perspektive befinden sich hinter dem Raum des Urwassers andere Formen von Wasser im Kosmos: Den verschiedenen Gewässern werden dabei Räume und dadurch auch Bedeutungen zugeteilt. So umfließt beispielsweise in der griechischen Mythologie Okeanos als Begrenzung die

²⁰⁷ Idem. S.38

²⁰⁸ Vgl.: Idem. S.31-40

²⁰⁹ Vgl.: Ulf: *Die Perspektive des Wasserraumes als soziales und kulturelles Konstrukt*. In: Eibl, Ortner, Schneider u. Ulf (Hg.): *Wasser und Raum*. 2008. S.49f

scheibenförmig gedachte Erde, aus ihm entspringt jegliches Süßwasser *auf* (und *in*) der Erde, die Flüsse, Quellen und das Grundwasser; ebenfalls *auf* der Erdoberfläche befindet sich Pontos, das Meer, mit seinem direkten Kontakt zu allem Menschlichen; und tief unter der Erde – in der Unterwelt – regiert u. a. die Styx als das geheimnisvolles Wasser in ihrer Bedeutung als Wahrheitssprecherin. Die einzelnen Wasser-Räume werden funktionalisiert und unter bestimmten Vorzeichen in Szene gesetzt und interpretiert. Wird der Blick vom Kosmos auf die Welt an sich begrenzt, kann dasselbe Phänomen beobachtet werden: Die Bedeutung der einzelnen Wasser-Räume hängt hier noch viel stärker vom Menschen und seiner Umgebung ab, denn erst aus der Position des Menschen ergeben sich die Bedeutungen, die dem Wasser zugeschrieben werden – insofern sind eben diese geographisch und historisch abhängig und nicht universal benutzbar. Insbesondere unter dem Gesichtspunkt politischer, aber auch kultureller Geschehnisse wird im Zuge der menschlichen Zuschreibungen der Wasser-Raum instrumentalisiert. Dem Raum an sich wird erst öffentliche Bedeutung gegeben, wenn er in öffentliche Erinnerungslandschaften eingebaut wird (Verräumlichung) – das geschieht einerseits aus dem Bedürfnis, dem Unerklärlichen eine Erklärung abzurufen, wie es in den Religionen der Fall ist; andererseits aus dem Wunsch nach einem geregelten Zusammenleben der Menschen, also der Sehnsucht nach einer politisch-sozialen bzw. gesellschaftlich-kulturellen Ordnung. So sind Wasser-Räume auf der einen Seite für den sakral-öffentlichen Raum von Interesse: Religiöse Vorstellungswelten bedürfen konkreter Orte, um die göttlichen Mächte zu lokalisieren und um sie anzubeten. Wasser-Räume haben diesbezüglich die Eigenschaft, selbst Sitz göttlicher Macht sein zu können. Dabei kann der Wasser-Raum „nur“ Vermittlungsort oder Zeichen, also Wunder der göttlichen Macht sein, wie es z. B. in der Bibel mehrmals der Fall ist. Oder der Wasser-Raum ist (personifizierte) magisch-göttliche Kraft, wie z. B. in der griechischen Mythologie – dort kann zwischen lokal begrenzten Wassergottheiten, z. B. Nymphen, und räumlich unbeschränkten Wassermächten, z. B. Poseidon, differenziert werden. Auf der anderen Seite zählt das Wasser auch im profan-öffentlichen Raum zu den grundlegenden konstituierenden Elementen: Von Beginn der Menschheitsgeschichte an ist der Zugang zu Wasser relevant für den Standort und das Überleben eines Volkes. Nicht umsonst ist der Brunnen Zentrum vieler Städte bzw. Wohngemeinschaften und Ort der Zusammenkunft. Der öffentliche Raum als Makrokosmos wird von einzelnen Wasser-(Mikro-)Räumen strukturiert. Territorial gesehen sind Wasser-Räume von großer Relevanz: nicht nur für die Verortung menschlicher Existenzmöglichkeit(en), sondern auch, um einzelne Regionen zu charakterisieren, wird häufig auf spezielle Wasserformen oder -räumlichkeiten verwiesen; Wasser-Grenzen bzw. deren Überschreiten induziert sowohl politisch-geographisches als auch symbolisches Potential; und auch die menschliche Konstitution wird von Wasser, seinen Räumen und seinem Vorkommen beeinflusst – die so genannte Klimatheorie definiert den menschlichen Körper als abhängig von der jeweiligen Klimazone und dem menschlichen Körper zugeführten Flüssigkeiten. Lenkt man den bisherigen Blick von Kosmos auf Erde auf territorial lokalisierte Räume und nun auch *in* den Menschen, so lässt sich auch dieser als

Wasser-Raum determinieren²¹⁰: Immerhin besteht der menschliche Körper zu über 70% aus Wasser und bedarf täglich einer Mindestzufuhr von eineinhalb bis drei Litern Wasser. Der Mensch kann bis ca. 40 Tage ohne Nahrung, aber nur wenige Stunden bzw. Tage ohne Wasser überleben.²¹¹

Historisch betrachtet spielt der Wasser-Raum vor allem erst unter der menschlichen „Herrschaft“ eine wesentliche Rolle – wie bereits eingangs erwähnt, bedarf es einer relationalen Größe zur Vermessung und Konnotation von Wasser-Räumen: den Menschen. Wie der Mensch über die Zeit hinweg Wasser-Räume nutzte bzw. missbrauchte und mit Bedeutungen versah, erschließt sich über die Archäologie und die so genannten „Gewässerfunde“. Darunter lassen sich jegliche Funde aus dem Wasser als Ort und Medium der Konservierung verstehen. Weil das Wasser nämlich vielfach den mikrobiellen Abbau organischer Substanzen verlangsamt oder sogar gänzlich verhindert, sind Gewässerfunde ausgesprochen gut erhalten und lassen auf ihre ursprüngliche Verwendung bzw. Intention(en) rückschließen. Der Wasser-Raum als Aufbewahrungsort umfasst sowohl natürliche Gewässerformationen in Form stehender und fließender Gewässer als auch vom Menschen geschaffene architektonische Strukturen, z. B. den Brunnen. Über die Geschichte hinweg zeigt sich dabei ein eindeutiger Wandel in der Beziehung des Menschen zum Wasser bzw. Wasser-Raum. Vorab und in erster Linie dient das Wasser der Abdeckung von Grundbedürfnissen wie der Aufrechterhaltung des Körperflüssigkeitenhaushaltes – später aber auch hygienischen Zwecken – und insbesondere als Nahrungsmittelressource. Aber auch als Nutzungsfaktor im Gewerbewesen, als Energiequelle und zur Konservierung von Nahrungsmitteln ist das Wasser in seinen divergierenden Aggregatzuständen relevant. Daneben spielen noch die Heilkraft und Konnotation der Gesundheit wichtige Rollen, welche zur numinosen Überhöhung des Wassers führ(t)en. Das negative Wasser-(Raum-)Verhältnis zeigt sich besonders in der Frage der Abfallbeseitigung durch Gewässer.²¹²

Der erste und längste Abschnitt der Menschheitsgeschichte, das Paläolithikum (2.500.000 bis 10.000 v. Chr.), war, so wird heute angenommen, von einer indifferenten Beziehung der Menschen zum Wasser-Raum geprägt: Das Wasser wird demnach vornehmlich zum Durst Stillen verwendet, ansonsten werden Wasser-Räume als Gefahrenzonen gemieden; Fischfang findet nur marginal und in ungefährlichen Territorien statt. In der Phase der Mittelsteinzeit, dem Mesolithikum (10.000 bis 5.600 v. Chr.), verringert sich der Abstand der Menschen zum Wasser-Raum merklich: Gewässerfunde von Spantenbooten und Einbäumen beweisen die Eroberung des fluiden Elements und die Erweiterung des menschlichen Lebensraumes über das feste Land hinaus. Mit dem aufkommenden Bootsbau geht auch

²¹⁰ Vgl.: Christoph Ulf: *Vom Anfang des Kosmos bis zum Menschen. Antike Konzeptionen von Wasserräumen und Wasserformen*. In: Eibl, Ortner, Schneider u. Ulf (Hg.): *Wasser und Raum*. 2008. (S.143-182) S.143-174

²¹¹ Vgl.: Ursula Schersch: *Wie lange überlebt ein Mensch ohne Wasser?* In: Oscar Bronner u. Alexandra Förderl-Schmid (Hg.): *derStandard.at*. 02/2011. Wien: STANDARD Verlagsgesellschaft, 2011.

<http://derstandard.at/1315005461229/Genauer-betrachtet-Wie-lange-ueberlebt-ein-Mensch-ohne-Wasser> (18.01.2013); Vgl.: Selbmann: *Mythos Wasser*. 1995. S.20

²¹² Vgl.: Konrad Spindler: *Gewässerfunde: Opfer – Katastrophe – Verlust – Abfall*. In: Eibl, Ortner, Schneider u. Ulf (Hg.): *Wasser und Raum*. 2008. (S.183-224) S.183-187

eine Verbesserung der Fischfangtechniken einher – der Wasser-Raum wird nun eindeutig als Nahrungsmittelressource und Umwelt genutzt. Aber auch seine Verwendung als Müllentsorgungsstätte findet Eingang in die Menschheitsgeschichte. Mit dem Versenken unerwünschter Reste und Abfälle beginnt die Entsorgungspolitik im Wasser-Raum. Mit der neolithischen Revolution gesellt sich eine neue Komponente hinzu: Der Mensch überschreitet die Entwicklungsschwelle vom „food-gatherer“ zum „food-producer“ und beginnt Ackerbau und Viehzucht. Dieser Umstand führt zu drei Erweiterungen in der Anwendung von Wasser-Räumen. Erstens verlangt die Feldwirtschaft einen fixen Standpunkt, der Mensch wird also sesshaft und lokalisiert standortfeste Siedlungen. Damit die Trinkwasserversorgung der Siedlungsgemeinschaften gewährleistet werden kann, muss die Kultivation entweder in der Nähe von Gewässern stattfinden oder einen Brunnenbau evozieren. Tatsächlich lassen sich die ältesten Brunnen Zentraleuropas auf die Jahre 5.200 v. Chr. (bei Eythra in Sachsen) und 5.090 v. Chr. (bei Kückhoven in Nordrhein-Westfalen) datieren, weshalb erstmals von einem menschlich induzierten Wasser-Raum gesprochen werden kann. Zweitens geht mit der Agrikultur und Viehwirtschaft eine gänzlich ungewohnte Art der Abhängigkeit von Wasser einher: Eine halbwegs regelmäßige Belieferung der Anlagen bzw. Tiere mit Brauchwasser wird nötig und damit auch der Wassertransport und die (kurzfristige) Wasserbevorratung – durch die aufkommende Keramiktechnologie. An dritter Stelle steht die als Folge neu aufkeimende geänderte Einstellung der Menschen zum Wasser. Das flüssige Element wird in seinen diversen Erscheinungsformen, z. B. auch als Regen, verehrt und durch Gewässerweihungen bzw. Opfer in Gewässern zu beschwichtigen versucht. Mit dem Versenken wertvollen und wichtigen Besitztums erbittet man sich die Segnungen des Wassers und erfleht das Ausbleiben von Wasserschäden. Der Wasser-Raum wird mythisch-numinos konnotiert. In der Bronzezeit wird die rituelle Integration der Wasser-Räume in die menschliche Vorstellungswelt fortgeführt: Vor allem Quellen gelten als vorzüglich numinose Orte und veranlassen zu entsprechender Kultausübung und Anbetung – dafür verantwortlich kann die Entdeckung der gelegentlich heilsamen Wirkung von Wasser gemacht werden. In der Eisenzeit verzeichnet sich ein zahlenmäßiges Nachlassen, teilweise sogar ein völliges Ausbleiben von Gewässerfunden, die einen Weihe- oder Opfercharakter haben. Das Verhalten des Menschen zum Wasser-Raum hat sich spürbar geändert. An die Stelle opulenter Wassergaben, aber auch Landopfer, treten jetzt repräsentative Grabbeigaben; erst in der Spätlatène steigen Gewässerweihungen wieder bemerkenswert an. Auch die technischen Bewältigungen verändern sich: Im Zuge des Vormarschs des Römischen Imperiums wird die Innovation des technisch ausgereiften und statisch konstruierten Brückenbaus vonnöten. Gewässerfunde in Form von Brückenüberresten oder Bauwerkzeugen weisen auf diese architektonische Errungenschaft hin. Der Wasser-Raum in seiner Bedeutung als Grenze wird überwunden und überschritten – davon zeugt der bis heute erhaltene Ausspruch „den Rubikon überschreiten“, welcher der historischen Überschreitung des Rubicone-Flusses durch Caesar 49 v. Chr. im Zuge des römischen Bürgerkrieges entstammt. Die Weiterentwicklung des Brückenbaus mit dem Einsatz steinernen Baumaterials gilt als eines der primären Ziele des Römischen Imperiums: Im Zuge des Akkulturationsvorganges wird ein Ausbau des Verkehrssystems zu Land wie zu Wasser

unerlässlich. Der Wasser-Raum mutiert zu einem domestizierten und instrumentalisierten Raum, bleibt aber dennoch mythisch-numinos konnotiert. Die Gewässerverehrung wird personifiziert bzw. anthropomorphisiert und bekommt spezielle Götter und Namen zugewiesen, z. B. Neptun als römischer Meeresgott. Als Weiheopfer dienen nun vor allen Dingen Münzen. Das Spannungsfeld zwischen heidnischer Kultausübung und christlichem Glaubensritual führt schließlich zu einer (größtenteils bis in die Neuzeit) bleibenden Reduktion bzw. Entfernung des Numinosen aus den Wasser-Räumen. Im Hoch- und Spätmittelalter deuten die Gewässerrunde auf eine erneute Instrumentalisierung der Wasser-Räume hin. Die vermehrten Städtegründungen und intensiv betriebene Kolonisation bedürfen aus Gründen der Wasserver- und -entsorgung und des Schifffahrtsanschlusses der Lage an Flüssen, Seen und Meeren sowie der technischen Fortentwicklung nautischer Objekte. Die Neuzeit nun konzentriert sich diesbezüglich mehrheitlich auf eine Erforschung der Tiefseegründe und sieht die Wasser-Räume aus ökonomisch-ökologischer Perspektive.²¹³

Die Ökonomie benutzt Wasser-Räume bereits seit Jahrhunderten im Rahmen von symbolisch kultischen Verwendungen: Das Bad als Reinigungszeremonie – aufgeladen von der Assoziation Wasser und Reinheit – und das Wissen um potentielle Heilkräfte des Wassers führten zu verräumlichten Wasserkulturen, so wie es zuerst römische Thermalanstalten und später muslimische Badehäuser bewiesen. Als „Orte der Kommunikation, Erholung und Entspannung, der Schönheitspflege und Körperkultur bzw. –inszenierungen“²¹⁴ bieten sich die kulturell aufgeladenen Wasser-Räume vor allem aktuellen Tourismuskonzepten an. Die Hinwendung bzw. Rückführung zur Natur, die Betonung von Natürlichkeit, Gesundheit und Wellness und der Verweis auf körperlich-sinnliche bzw. esoterische Ebenen – das alles gehört zur Kontextualisierung von Wasser-Räumen bzw. auch Wasser im Allgemeinen, z. B. Regen. Das Naturelement und die fluiden Räume werden kulturell dominiert und dementsprechend domestiziert (Anm.: siehe oben „3.4. Kulturelle und künstlerische Implikationen“). Der Wasser-Raum wird für den touristischen Bereich vom Menschen neu definiert: Das Ergebnis ist kein natürlicher Lebensraum mehr, sondern die Konnotationen „Verbrauchs- oder Konsumgut“ (in Form von Wasser-Räumen als Erholungs-, Freizeit- und Erfahrungs- bzw. Erlebnisraum), „Informationswert“ und „Genusswert“. Dementsprechend kristallisieren sich folgende (drei) touristisch-ökonomische Verwendungen von Wasser-Räumen inklusive entsprechender Symbolisierungen heraus: Der vorgeblich naturalisierte Wasser-Raum, z. B. in Form von pseudonatürlichen Seen oder Flussläufen im Thermentourismus, der auf kathartische Eigenschaften wie Reinigung, Schönheit, Konzentration, Ruhe und Regeneration, Kraft und Vitalität, Erfrischung, Authentizität sowie inneren Ausgleich und Auftanken setzt und letztendlich doch artifizielle Kulisse ist. Hinzu kommt der familiäre Wasser-Erlebnis-Raum, der seinen Schwerpunkt auf „sensation seeking“ und harmlose Abenteuer für die ganze Familie legt – wie es Erlebnisbäder und Wasserwelten, aber auch Wasserwanderwege tun: Der hier offensichtlich menschlich

²¹³ Vgl.: Idem. S.188-220

²¹⁴ Ingo Schneider: *Zwischen Natur und Kultur. Über die Konstruktion von Wasserräumen in den gegenwärtigen Tourismuskonzepten*. In: Eibl, Ortner, Schneider u. Ulf (Hg.): *Wasser und Raum*. 2008. S.234

strukturierte Wasser-Raum wird mit Versatzstücken aus z. B. Sagen und Legenden zu einem mehrdimensionalen Erlebnisraum inszeniert. Als drittes kristallisiert sich der sportlich und körperlich motivierte Wasser-Raum heraus, der diversen Wasser-(Extrem-)Sportarten als Schauplatz und „Fitnessstudio“ dient und mit starken Erlebnissen, hohem Risikofaktor und der Wildheit bzw. Unberechenbarkeit des Wasser-Elementes wirbt.²¹⁵ Der so genannte „Liquid-Lifestyle“, der hier greift, wirbt mit Fitness und Aktivität, neuen Bewegungserlebnissen, spektakulären Naturschauspielen und -plätzen, sowie der psychischen und physischen Grenzerfahrung.²¹⁶

Es zeigt sich also, dass der Wasser-Raum noch viel stärker als die Raumtheorien an sich an eine menschliche Komponente gebunden ist. Zwar kann der Wasser-Raum unter denselben Vorzeichen und Überlegungen, wie sie in der Raumtheorie gang und gäbe sind, als Raum verstanden werden; aber erst im Zuge einer Fokussierung des Menschen auf natürliche Wasser-Räume bekommen diese Funktionen und Symbolwert und werden u. U. auch zu domestizierten, technisierten Intentionalstrukturen.

7.2. Wasser als Raum in der Literatur

Das Wasser als Raum ist auch oder vor allem in seiner literarischen Verwendung von sozial-kulturellen Symboliken (Anm.: siehe oben „3. WASSER ALS MOTIVKONTEXT“) geprägt. Dementsprechend werden Wasser-Räumlichkeiten auch entsprechend der Wassermotivik als z. B. Lebensspender, tödliche Gefahr, etc. und der Unterteilung Handlungs- bzw. Aktivitätsraum oder Existenzraum eingesetzt und bezüglich ihres Gebrauchs als „Wasser als Raum“ oder „Wasser und Raum“ bzw. Makro-Wasser-Raum oder Mikro-Wasser-Raum unterschieden (Anm.: siehe oben „7.1. Wasser als Raum“).

„Wasser als Raum kann sowohl überindividuell und universell betrachtet wie auch individuell als kreative Ausdrucksform des Einzelindividuums gesehen werden.“²¹⁷ Speziell im literarischen Bereich stellt sich daher die Frage nach den mit Wasser bzw. Wasser-Räumlichkeiten im Kontext von Sprache und Kultur verbundenen Konzepten und ihrem kulturell und individuell determinierten Umfeld. Die Wasser-Räume werden als kreative Ausdrucksformen seitens der AutorInnen eingesetzt und fungieren dabei als Medium zur Realisierung bestimmter Erzählperspektiven oder (impliziter) Erzählstränge.²¹⁸

Bezüglich der Annahme eines Wasser-Raumes und seiner konkreten literarischen Umsetzung drängen sich folgende Fragen auf, denen Rechnung getragen werden soll: Welche Funktionen übernehmen Wasser-Räume in ihrer literarischen Verwendung? Wie werden Wasser-Räume (entsprechend) versprachlicht?

²¹⁵ Vgl.: Idem. S.225-248

²¹⁶ Vgl.: Lorelies Ortner: *Die Konzeptualisierung von Wasser als Raum in der Sprache von Wassersportzeitschriften*. In: Eibl, Ortner, Schneider u. Ulf (Hg.): *Wasser und Raum*. 2008. (S.61-102) S.65ff

²¹⁷ Feyrer: *Wasser als Raum in Literatur und Kultur*: 2008. S.77

²¹⁸ Vgl.: Idem. S.77-85

1. An erster Stelle steht die Verwendung von Wasser-Räumen als **fiktionale Landschaftsräume**: dabei können sie sowohl als Handlungs- bzw. Aktivitätsraum als auch als passiver Existenzraum dienen. Beschrieben werden die Wasser-Räume dabei durch geographische Verortungen und hydrologische Charakteristiken. Handelt es sich um einen real-fiktionalen Wasser-Raum, kann dieser auch anhand realer Lokalisationen festgemacht werden. Ansonsten dominieren Naturbeschreibungen und die menschliche Sinneswahrnehmung (visuell, auditiv, kinästhetisch, olfaktorisch) bzw. taktile Sensitivität die Darstellungen.
2. Prinzipiell lässt sich in der Literatur die tendenzielle Verwendung von Wasser-Räumen als **Seelen-Räume** ausmachen. Durch den Einsatz der kulturell geprägten Wasser-Symboliken werden Emotionen assoziiert und Stimmungen transportiert. Dabei können die Wasser-Räume sowohl als Schutzräume als auch als Gefahrenzonen fungieren. Psychologisch angelehnte Metaphern und Farbverwendungen, Personifizierungen oder anthropomorphisierende Analogien, sowie Wassermetaphoriken dienen der literarischen Umsetzung. „Natur wird hier polysem eingesetzt: einerseits als Natur im Sinne von Umgebung, als Raum, und andererseits als Natur des Menschen, als Sinnbild seiner Emotionen und Leidenschaften.“²¹⁹
3. Ähnlich verhält es sich mit dem Einsatz von Wasser-Räumen als **Stimmungs- oder Erinnerungsbildern**: Wie bei den Seelen-Räumen steht der Transfer von Gefühlen, Gemütslagen und Atmosphären im Vordergrund – diese sind im Text impliziert und darauf ausgerichtet, die Leserschaft zu aktivieren. „Wasserräume rufen Imaginationen, Bilder und Vorstellungen auf, die man entweder selbst erfahren hat, also erinnert, oder aber über andere Medien quasi aus zweiter Hand als Vorstellungen hat.“²²⁰ Auch hier dienen erneut Metaphern, psychologisch motivierte Überlegungen und Farbverwendungen einer entsprechenden Umsetzung; aber auch Naturbeschreibungen und synästhetische Sinneswahrnehmungen tun ihr Übriges.
4. Eine vorrangig rein sprachliche Anwendung des Wasser-Raumes ist dessen Einsatz als **Klangraum**: Dabei dominiert die lautlich-klangliche Komponente des Wassers und es werden unterschiedlichste (Wasser-)Geräusche im Text wiedergegeben. Das passiert über rhetorische Figuren wie Onomatopoesien oder Synästhesien, aber auch über sprachliche Kollokationen und Metaphern. Auch bei diesem Wasser-Raum-Gebrauch ist das Ziel die Regulierung einer Atmosphäre.
5. Ebenfalls intensiv ist die Assoziation eines Wasser-Raumes mit einem **Körper-Raum**. Metaphern, Kollokationen, Personifizierungen und Anthropomorphisierungen sowie Verweise auf menschliche Sinneswahrnehmungen (visuell, auditiv, kinästhetisch, olfaktorisch) bzw. taktile Erfahrungen fungieren hier als Literarisierungen.
6. Insbesondere als **Raum der Grenzerfahrung** bieten Wasser-Räumlichkeiten sich an. Da das Wasser als Raum *per se* schon durch seine Begrenzung konstituiert wird,

²¹⁹ Feyrer: *Wasser – Kulturem und Universalie*. In: Eibl, Ortner, Schneider u. Ulf (Hg.): *Wasser und Raum*. 2008. S.123

²²⁰ Feyrer: *Wasser als Raum in Literatur und Kultur*: 2008. S.78

bietet sich das Motiv des Grenzübergangs an: Der Wasser-Raum mit seiner Grenze zwischen dem sicheren Ufer als (noch) geschützten Raum und dem Wasserraum als Gefahrenzone oder auch *vice versa* impliziert das Verbot der Übertretung.²²¹

Der Wasser-Raum wird aber auch ohne spezifische Hintergründe als *Raum*, nur entsprechend seiner Wasser-Symboliken, eingesetzt: nämlich als Raum der Evolution, als Raum der Erkenntnis – der psychischen oder physischen Weiterentwicklung, als Raum der Vergänglichkeit und Veränderung, als „Friedhof“ oder Geburtsstätte, etc. (Anm.: siehe oben „3. WASSER ALS MOTIVKONTEXT“). Bei allen erwähnten Einsatzformen von Wasser-Räumen im literarischen Milieu (aber auch darüber hinaus) darf nicht auf die kulturspezifische Komponente und die damit u. U. einhergehenden interkulturellen Divergenzen vergessen werden: Kulturübergreifende Vergleiche zeigen, dass sich Wasser-Konzepte kulturunabhängig in universellen Komponenten entsprechen oder in spezifischen Bereichen unterscheiden können.²²²

„Ist ein kulturelles Konzept oder Orientierungsmuster einmal in einem Text erfassbar geworden, so werden auch die Handlungslogik und die damit verbundenen Denkweisen von Sprach- und Kulturgemeinschaften transparent.“²²³

²²¹ Vgl.: Feyrer: *Wasser – Kulturem und Universalie*. In: Eibl, Ortner, Schneider u. Ulf (Hg.): *Wasser und Raum*. 2008. S.117-136 **UND** Vgl: Feyrer: *Wasser als Raum in Literatur und Kultur*: 2008. S.77-85

²²² Vgl.: Feyrer: *Wasser als Raum in Literatur und Kultur*: 2008. S.85

²²³ Michael Pielenz zit. in: Feyrer: *Wasser – Kulturem und Universalie*. In: Eibl, Ortner, Schneider u. Ulf (Hg.): *Wasser und Raum*. 2008. S.117-136 **UND** Vgl: Feyrer: *Wasser als Raum in Literatur und Kultur*: 2008. S.112

8. GEFAHRENZONE VERSUS SCHUTZRAUM

„Schon jetzt entsteht eine innige Verbindung zwischen der seelischen Stimmung und der
[Anm.: hydrotopografischen] Landschaft“²²⁴

Nachdem die bisherigen Teile der Arbeit sowohl über diverse Theorien zu Wasser-Motiviken als auch über Raum-Konstrukte aufgeklärt haben, sollte nun ein ausreichender Grundstock für eine intensive Analyse der Primärbeispiele gelegt sein. Sinn dieser Gliederung ist es, somit einen Begriffs- und Theorien-Pool geschaffen zu haben, der im Nachfolgenden keiner expliziten Erklärungen mehr bedarf, sondern lediglich u. U. in vorangegangenen Kapiteln nachgelesen werden kann. Stattdessen soll die Untersuchung der primärliterarischen Werke anhand der Fragestellung „Welche emotional verorteten Funktionen kann das Motiv des Wassers in seinen physikalisch divergenten Ausprägungen als raumkonstituierendes Konzept in exemplarischen postmodernen Jugendromanen einnehmen?“ mit sporadischen Verweisen und Nennungen relevanter und zuvor behandelter Informationen auskommen. Dadurch soll ein textintensives Arbeiten gewährleistet werden und sich dieses Kapitel nahe an den belletristischen postmodernen Adoleszenzromanen z. B. durch Zitationen halten können. Die einzelnen Primärtexte werden in erster Linie hinsichtlich ihres verwendeten Wasser-Raumes untersucht – wie gestaltet sich dieser, wie sieht er aus, etc.? An zweiter Stelle steht dann die Frage nach der Instrumentalisierung dieser Räume: Welche Funktionen haben sie? Sind sie Gefahrenzonen oder Schutzräume oder beides zugleich? Das Wasser als Raumkonzept versteht sich aber nicht nur als tatsächlich topologischer Ort des Geschehens, sondern oftmals auch als Ort der Erinnerung bzw. als Seelenraum oder sogar als Körperraum (Anm.: siehe oben „7.1. Wasser als Raum in der Literatur“).²²⁵ Man könnte folglich von einem Transfer des Wassers von einer „Landschaftsbeschreibung zur Verortung der Figur“²²⁶ sprechen, wobei hier auch wieder das Moment der Ambivalenz zum Tragen kommt. Das Wasser spielt also nicht nur auf der Ebene der Raumkonzeption eine wichtige Rolle, sondern durch seine Metaphorik auch im psychologisch-interpretativen Bereich der Figuren. Gehen die beschriebenen Wasser-Räumlichkeiten in ihren physikalischen bzw. topografischen Formen mit den emotionalen Zuständen der ProtagonistInnen bzw. Erzählungen gemäß der Annahme „Der Strom [Anm.: das Wasser] hat Spiegelfunktion, die Seele spiegelt sich in ihm“²²⁷ einher? Wenn von emotionalen Funktionen oder Verfassungen der ProtagonistInnen die Rede ist, so werden diese im Zuge dieser Arbeit nicht tiefergehend interpretiert, sondern als vom Primärtext, d. h. von den AutorInnen als gegeben verstanden. Die einzige Zuschreibung, die nichtsdestotrotz für eine Differenzierung nötig ist, ist die Dichotomisierung positiv – negativ. Wenn im Nachfolgenden gewisse

²²⁴ Alain Corbin: *Meereslust. Das Abendland und die Entdeckung der Küste. 1750 – 1840*. Aus dem Französischen übers. v. Grete Oswald. Berlin: Klaus Wagenbach Vlg, 1990. S.168

²²⁵ Feyrer: *Wasser als Raum in Literatur und Kultur*: 2008. S.77-85

²²⁶ Jens Priwitzer: *Die Sichtbarkeit des Ortes – Formen und Funktionen des erzählten Raumes in Karl Mays „Der Schatz im Silbersee“*. In: Carsten Gansel u. Hermann Korte (Hg.): *Kinder- und Jugendliteratur und Narratologie*. (Dieselb.: *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur und Medien*. Bd 2) Göttingen: V&R unipress Vlg, 2009. (S.195-220) S.195

²²⁷ Seiderer: *Flusspoeten und Ozeansucher*. 2009. S.168

Handlungsgeschehnisse oder emotionale Zustände der ProtagonistInnen in den Primärtexten als „positiv“ konnotiert werden, so ist der Begriff im Sinne der DUDEN-Definition synonym mit „günstig, vorteilhaft, wünschenswert, erfreulich“ zu verstehen. Umgekehrt meint die Konnotation „negativ“ gemäß DUDEN „ungünstig, nachteilig, nicht wünschenswert“. ²²⁸ Die Begriffe „positiv“ und „negativ“ fungieren in Bezug auf das Motiv des Wassers also als Verkürzungen für die Dichotomie lebensspendend – todbringend und werden in der Arbeit auch immer wieder gemäß synonymer Gegensatzpaare z. B. beruhigend – bedrohlich, reißerisch – still, zerstörerisch – aufbauend, etc. verwendet. Lassen sich positiv bzw. negativ zu nennende Gefühle also unterschiedlich in den literarischen Wasser-Räumen verorten und wenn ja/nein, wie? In diesem Kapitel soll der tatsächlichen Forschungsfrage eine Antwort gegeben werden: Ziel ist es die bisher aufgesammelten einzelnen Fäden zu einem Ganzen zu verbinden und somit sowohl auf wassermotivischer als auch raumtheoretischer, sowie literarischer Ebene die untersuchten Forschungsbereiche zusammenzuführen.

An dieser Stelle sei hier noch vermerkt, dass die nachfolgenden primärliterarischen Zitate der Einfachheit halber nur bei der jeweils *ersten* Erwähnung vollständig in der Fußnote aufscheinen. Nachfolgende zitierte Textstellen werden nur mehr mit einem direkten Seitenverweis markiert.

8.1. Gefahr, Schmerz, Tod

8.1.1. Der reißende Fluss

In **PAULUS HOCHGATTERERs „Wildwasser“**²²⁹ (Ersterscheinung 1997, Carl Hanser) wird der Wasser-Raum besonders durch die häufige Verwendung von Orten, die im Zusammenhang mit Wasser stehen, gekennzeichnet (Anm.: er fungiert also primär als Landschaftsraum). Dabei evoziert der Erzähler den fiktionalen Raum der Erzählung durch direkte Deixis, das heißt er verweist explizit durch Ortsangaben und spezifische Namen auf den Sprecherstandort und die Welt, in der sich „Wildwasser“ abspielt.

„auf der Reuß“ (S.29 u. S.33), „die Siltschlucht“ (S.30), „Snake River östlich von Idaho Falls, danach in Wyoming den Green River und den North Platte oberhalb der Stauseen (...) Bighorn und Powder River“ (S.44), „Rhone“ (S.44), „Anzbachgasse“ (S.46), „Salzach (...) Enns“ (S.53), „Wienerwaldstausee (...) Lunzer See“ (S.64), „die Hochwasser führende Koppentraun“ (S.74), „Nattersbach, dann den Weißenbach (...) Donau“ (S.78), „von Sifnos nach Serifos“ (S.91 u. S.124), „der Großreiflinger Ennsstausee“ (S.115), „Gesäuseeingang plus Gstatterbodenstrecke plus Kummerbrücke bis Hiefiau.“ (S.116), „Enns. Gesäuseeingang“ (S.120), „Northern Saskatchewan“ (S.124)

Die Ortsnamen sind dabei real und in der wirklichen Welt durch einen einfachen Fingerzeig auf eine Landkarte auffindbar: Die „realistischen Erzählungen produzieren ihre

²²⁸ **Anm.:** Beide DUDEN Definitionen entstammen dem Online Wörterbuch DUDEN: *DUDEN online*. <http://www.duden.de/> (12.12.2012)

²²⁹ Paulus Hochgatterer: *Wildwasser*. Reinbek: rororo Rowohlt (Taschenbuch) Vlg, 1999.

Welthaftigkeit durch geschickte Einbettung fiktionaler Akteure in erfundene Settings, indem sie häufig auf reale Orte verweisen“²³⁰ – trotzdem aber bleiben die Schauplätze des Romans fiktiv. „der konkrete Hinweis auf reale Orte (...) verschleiert die Fiktionalität und verhilft zu einer weitgehenden imaginären Ausgestaltung des Schauplatzes der Handlung“²³¹, die Evozierung der Wirklichkeit beruht auf Klischees. Die Landschaft, die in „Wildwasser“ hauptsächlich über mit Wasser verbundene Topografien erstellt wird, wird als erzählter Raum zu einer Voraussetzung der Handlung, denn erst durch den Entwurf der Landkarte kann durch sie hindurchnavigiert²³² werden. Der „Fluss-Held“²³³ bei „Wildwasser“ ist dabei aber kein singulärer, sondern besteht aus einer Vielfalt von Flüssen, Bächen und Strömen. Die entworfenen Flussbeispiele unterscheiden sich hinsichtlich ihrer landschaftlichen Umgebung, ihrer Breite, Form und Farbe, ihrer Lautstärke und ihres Tempos – so hat jedes fließende Gewässer seine Eigenarten und Unterscheidungsmerkmale: „mäßiges Gefälle, keine Hindernisse, nicht allzu viel Wasserwucht (...) enormes Volumen an milchigem Wasser (...) grüne Flut“ (S.29f), sind beispielsweise die Kennzeichen des Flusses im Kaukasus. Ihnen allen gemein ist die Dominanz des unaufhörlichen Vorwärtstrebens, zielsicher, energisch und unbrembar – weg vom Ursprung, weg von der Quelle. Der Fluss dient als Metapher des Schicksals: unaufhörlich, zielstrebig und dabei unumkehrbar. Ähnlich dem Schicksal der einzelnen Figuren, variieren die Flüsse lediglich ihrer Physiognomie nach.²³⁴ Der Fluss bedarf eines Wechsels zwischen dem Fern- und Nahblick, um ihn erzählbar zu machen. Erst durch die „Zoomfunktion“ auf Wasserverhältnisse (Strömungen, Schnellen, Hindernisse), die Ufer und den Verlauf wird der Fluss individuell, identifizierbar. „Zuerst mündete in einem spitzen Winkel, also von schräg hinten, ein Gletscherbach in den Fluss (...) dann immer mehr im Zickzack, Walze, Prallwasser, Walze, Prallwasser, Walze, Prallwasser“. (S.30) Anders als die Kamera aber kann der Text auch *in* das Wasser gehen, weniger im Sinn eines Eintauchens in die maritime Unterwasserwelt – gemeint ist viel mehr ein Einblick in Strukturen des Wassers, wie z. B. seine Temperatur (S.33), seine Geschwindigkeit (S.34), etc. Umgekehrt liefert der distanzierte Blick, zumeist von oben, einen majestätischen Anblick über einen Fluss, zeigt seine Landkartenstrukturen auf, seine Einbettung in die Landschaft und, falls vorhanden, seine Domestizierung: durch Siedlungen, Brücken, Staumauern oder ähnliches.

„Hoch über dem Fluss blitzt es weiß auf“ (S.30) und „links und rechts, sämtliche Gesteinsschichten dieser Welt (...) Der Himmel rückt näher, und der Fluss unter ihnen verkommt zu einem smaragdgrünen Rinnsal mit ab und zu einem dekorativen bunten Schiffchen drin.“ (S.40)

Der Fluss wird zudem noch gekennzeichnet durch die Tatsache, dass er zwei, einander gegenüberliegende Ufer besitzt, die ihn einfrieden und die den Befahrenden des Flusses

²³⁰ Monika Fludernik: *Erzähltheorie. Eine Einführung*. Darmstadt: WBG, 2010³. S.53

²³¹ Idem. S.53

²³² **Anm.:** siehe Fachterminus „*Navigierendes Erzählen*“ bei: Volker Klotz: *Erzählen. Von Homer zu Boccaccio, von Cervantes zu Faulkner*. München: C.H. Beck Vlg, 2006. S.121

²³³ Klotz: *Erzählen*. 2006. S.91

²³⁴ Vgl.: Seiderer: *Flusspoeten und Ozeansucher*. 2009. S.61

zweierlei suggerieren können: Sicherheit, falls das Bedürfnis nach festem Boden unter den Füßen vorhanden wäre, andererseits aber auch Gefahr.²³⁵

„Zwischen haushohen Quadern wuchtet sich die grüne Flut nach unten (...) und mein Vater schafft es ganz gut, Abstand zu den Felsen zu halten (...) Er fährt ein in die Höhlung eines gewaltigen Ofens, eine ungeheure Kathedrale aus rotem Fels“ (S.30ff)

Der Fluss als fließender Strom lebt von seiner horizontalen Bewegung durch den Raum, er kann aber auch vertikal verlaufen, wenn sich in seinem Lauf ein Wasserfall befindet.

„Mit ihr [Anm.: „einer lang gezogenen, schlecht einsehbaren Linkskurve“] änderten sich die Verhältnisse schlagartig. Zuerst mündete in spitzem Winkel, also von schräg hinten, ein Gletscherbach in den Fluss und brachte über einen gut dreißig Meter hohen Fall ein enormes Volumen an milchigem Wasser daher. (...) Kaum einen halben Kilometer danach, keiner hat sich schon wirklich an die Geschwindigkeit gewöhnt, bricht der Fluss über eine Kante und dringt in eine Zone düsteren dunkelroten Gesteins ein. Zwischen haushohen Quadern wuchtet sich die grüne Flut nach unten, und es ist wie die Siltschlucht Anfang Mai. (...) Er [Anm.: der Vater] fliegt über die Eingangsstufe hinaus (...) Die Ausfahrt ist ein senkrechter, daumennagelbreiter Schlitz der irgendwo in die Unendlichkeit nach oben reicht und vermutlich in freier Luft endet“ (S.29-32)

Wasserfälle fungieren als überdimensionierte, vitalisierende Naturspektakel, die den Menschen in seiner Unbedeutendheit spotten und ihn zu großen Taten motivieren, die beinahe einer Todessehnsucht gleichen.²³⁶ „Mutter brüllte ihn wieder einmal an. Ob er denn wolle, dass sie mit uns beiden Kindern allein zurückbleibe“. (S.94) Die Vertikalität des naturästhetischen Wasserfall-Schauspiels wird gerne mit Potenz gleichgesetzt, die Wasserkraft mit Manneskraft und der (männliche) Wille zur Macht mit Naturgewalten – das natürliche Urelement des Wassers wird männlich aufgeladen und es vollzieht sich eine Verschiebung vom naturästhetischen zum geschlechtercharakterisierenden Diskurs: im Zuge dessen wird das Männliche als das Erhabene-Schöne und Große, das Weiblich-Schöne allenfalls als hübsch verstanden.²³⁷ Es herrschen zwar seit der Antike Vorstellungen vom weiblich konnotierten Wasser vor, aber auch die Genusidentität des Männlichen staffiert Wasserformen aus – darunter vor allem mit Kraft assoziierte, eindämmende oder kanalisierende, wie Flüsse oder Ströme. „Männlichkeitskonstruktionen lassen sich an Wasserphantasien ablesen.“ Und die männlichen Utopierungen von Wasser spiegeln Erhabenheits- und Machtvorstellungen wider und konkludieren Beherrschung und Militarisierung. Die Konstruktionen von Wasser bzw. Kultur sind also Verortungen männlicher Ideen und Visionen. Der Fluss dient als Projektionsfläche und als Schauplatz männlicher Selbstkonstitution und -inszenierung.²³⁸ Es wundert also nicht, dass HOCHGATTERERs Protagonist männlich ist: Die Ich-Erzählung Jakob Schmalfuß' kann gemäß GÉRARD GENETTE „homodiegetisch“ genannt werden kann. Dabei erzählt Jakob sowohl

²³⁵ Vgl.: Idem. S.77ff

²³⁶ Vgl.: Idem. S.126

²³⁷ Vgl.: Idem. S.121-131

²³⁸ Vgl.: Idem. S.11-14, Zitat S.11 **UND** S.24

seine eigenen Abenteuer (GENETTE: „autodiegetisch“) als auch gleichzeitig die seines Vaters (GENETTE: „heterodiegetisch“).²³⁹ Die Geschichten des Vaters spielen sich dabei immer im Zusammenhang mit reißenden Wasser-Formen ab, dieses ist also eindeutig männlich konnotiert. Das männliche Befinden am Fluss: „Dort mögen die Phantasien zwar oft genauso heroisch ausfallen [Anm.: wie am Meer], entbehren aber in der Regel des ausgeklügelten Technik-Aspekts. Sterben oder Überleben im Fluss ist ‚purer‘ zu haben: ohne Hilfsmittel, ohne finale Berechnungsstrategie, ohne Applaus.“²⁴⁰ Ebenfalls eindeutig ist die Konnotation der reißenden Wasser-Räume mit den Konstrukten Gefahr, Schmerz und Tod:

„[Anm.: Ich] in diesem winzigen Boot ohne jeden Tiefgang endlose Stunden im Gefühl der permanenten Lebensgefahr verbracht hatte.“ (S.74)

„Gefahr macht schmerzfrei, sagte er [Anm.: der Vater]“ (S.74)

„Nach ein paar Zehntelsekunden in Zeitlupe taucht er ein in etwas, das aussieht wie eine Daunendecke und sich anfühlt wie die Ohrfeige mit einem nassen Handtuch, vollflächig und frostig.“ (S.30f)

„[Anm.: Der Vater] unterfährt das Boot des Amerikaners und erledigt den Anprall unter geringer Dämpfung durch die Schwimmweste mit den Rippen seiner rechten Brustkorbvorderseite. Das Ding gibt zirka zweieinhalb Zentimeter nach, und das Geräusch ist, als würde man unter einer Decke sieben Bleistifte zugleich abbrechen. Der Schmerz bleibt aus. Vater (...) dreht aus der Hüfte nach rechts, einmal: Da ist ein weicher Widerstand. Zweimal: Der Schmerz kommt immer noch nicht, da ist ein weicher elastischer Widerstand unter Wasser. Dreimal: Der Schmerz braucht noch lange nicht zu kommen, denn der weiche, elastische Widerstand kann nur der Pocatello-Indianer sein“ (S.33)

„Das Knie tut gleich höllisch weh, im Brustkorb räkelt sich genüsslich der erste Schmerz der Serienrippenbrüche“ (S.35)

„Ein eisiges Brennen zieht sich von den Schultern zum Mundboden hinauf. So fühlt sich wohl ein beginnender Stimmritzenkrampf an: Die Kiefermuskulatur kontrahiert sich, die Zähne knirschen. Die Stirn rotiert auf ein schwarzes Loch zu“ (S.35)

„Er denkt (...) daran, dass man beim Ertrinken angeblich durch einen Stimmritzenkrampf stirbt und nicht durch das Eindringen von Wasser in die Lungen.“ (S.31)

„Mein Vater zog mich heraus. Die anderen (...) ersoffen elendiglich.“ (S.82)

„Wo ist dein Vater jetzt? (...) Bei den Fischen!“ (S.88)

„Ist dein Vater nicht vor einem Jahr oder so beim Paddeln in der Salzach ertrunken? In der Enns. Gut, in der Enns. Aber ertrunken. Beim Paddeln.“ (S.53)

HOCHGATTERERs bespielte Wasser-Räume sind reißende Gewässer, die vom männlichen Ur-Typ (tapfer, stark, heroisch) – Jakobs Vater – analysiert, sequenziert und insofern

²³⁹ Fludernik: *Erzähltheorie*. 2010³. S.42

²⁴⁰ Seiderer: *Flusspoeten und Ozeansucher*. 2009. S.21

domestiziert werden; zudem versucht er diese Analogie von Wasser, Gefahr und „Patriarchat“ zwanghaft an die nächste Generation weiterzugeben. Bevor er seine Aufgabe aber vollenden kann, wird dem Vater die Gefahr der reißerischen und zerstörerischen Wasser-Räume zum Verhängnis. Zurück bleibt ein emotional verwirrter und aufgeladener Sohn, der in einer halbsbrecherischen Reise seine Verlustängste zu überwinden versucht.

„Mein Vater ist verschwunden, sagte ich nach einer Weile, vor nicht ganz zwei Jahren. Wahrscheinlich ist er ertrunken. Sie haben ihn nie gefunden. (...) Ich wollte dorthin, sagte ich, genau an die Stelle, wo es passiert ist. (...) An der Enns. Gesäuseeingang.“ (S.119f)

Bis zum Schluss steigert HOCHGATTERER die Wassermotivik noch einmal und potenziert den Wasser-Raum: Neben dem vatermordenden Fluss im Abgrund als tatsächliche räumliche Verortung des Wassers, spielen nun auch der Regen als vertikale Wasser-Form, sowie die Tränen Jakobs als liquides Körpersignal, aber auch Judith mit ihrer Warnung vor dem Wasser und ihrem Meeressäuger, dem Plüschdelphin, auf die Vielfalt des Konstruktes „Wasser“ an; und der allerletzte Satz HOCHGATTERERs evoziert noch einmal die Gefahrenzone Wasser, welche „einstweilen noch harmlos“ erscheint...

„Nein, Judith, nein, sagte sie, geh nicht zu nah ans Wasser, da kannst du ertrinken! Dann warf sie den Plüschdelphin in hohem Bogen in den Abgrund. (...) Manche springen da hinunter, hat er [Anm.: der Vater] gesagt, und sind tot, und manche springen nicht hinunter und sind auch tot. Ich weinte. (...) Nach einer Weile war ich tropfnass.“ (S.126)

„Tief unter mir toste der Fluss dahin, einstweilen noch harmlos, denn der Regen hatte erst vor kurzem begonnen.“ (S.126)

Fazit

„Wildwasser“ arbeitet mit zwei unterschiedlichen Wasser-Räumen: beide sind tödlich konnotiert – aber während reißende Wasser-Formen männlich bestimmt sind, sind stille, stagnierende Gewässer weiblich bedacht (Anm.: siehe unten „8.2.2. Ins Wasser gehen“). HOCHGATTERER verwendet keinen singulären Wasser-Raum, sondern lässt seine Protagonisten verschiedene Fluss-Helden bespielen: Dabei unterscheiden sich die einzelnen Ströme zwar individuell, sind aber allesamt als Projektionsfläche männlich-heroischer Domestizierungsphantasien gedacht. Die Vaterfigur, die durch Jakobs – erfundene? – Abenteuergeschichten gezeichnet wird, ist patriarchal und heldenhaft. Denn ebenso wie die reißenden Wasser-Formen männlich gekennzeichnet sind, so sind sie auch gefahrenvoll, schmerzhaft und sogar tödlich; jeweils im Zusammenhang mit der idealisierten, stereotypen Personifikation von Draufgängertum, Mut und Tapferkeit: Jakobs Vater, der als Wunschbild und Maßstab Jakobs Erlebnisse prägt und von dem Jakob sich erst in angemessener Weise verabschieden muss, um seinen Tod tatsächlich verkraften zu können. HOCHGATTERER konnotiert seine ungebändigten Wasser-Räume also in erster Linie mit Männlichkeit und Tapferkeit; durch Schmerz- und Nahtod-Erfahrungen enttarnt er den Raum aber bis zu guter Letzt als klare Gefahrenzone.

WERNER J. EGLIs 300-Seiten-Schmöker „**Wilder Fluss**“²⁴¹ (Ersterscheinung 2001, Carl Ueberreuter) enthält neben einer liquid-physikalischen (den natürlichen Verlauf und die Strukturierungen des Colorado River und seiner Ebenen, Gebirge usw. herausarbeitenden) Karte des Grand Canyon (siehe Vorsatzpapier) auch ein geologisches Profil der Gesteinsschichten des Grand Canyon (siehe S.288f) und ein Lexikon spezifischer Ortsbeschreibungen von einzelnen Lokalisationen des Grand Canyon (siehe S.290-300) – es kann also definitiv nicht von *einem* konkret lokalisierbaren (Wasser-)Raum gesprochen werden. Wie es bereits diese außerliterarischen Zusatzmaterialien zeigen, besteht für EGLI der bespielte Wasser-Raum einerseits aus dem (horizontalen) gesamten Flussverlauf des Colorado River innerhalb des Grand Canyon (bildlich repräsentiert durch die Flusskarte auf dem Vorsatzpapier), andererseits aber auch aus dessen Vertikalität gemäß einer Schlucht von oben nach unten (bildlich repräsentiert als geologisches Profil auf den Seiten 288 und 289). Der Begriff der Vertikalität soll in diesem Zusammenhang aber nicht nur die fallende Bewegung meinen, sondern auch die Bewegung in der Historie: von der Vergangenheit über die Gegenwart zur Zukunft – „Er [Anm.: der Grand Canyon] lässt einen in die Vergangenheit blicken, so weit zurück, wo nur noch Feuer ist, und er lässt einem in die Zukunft blicken, wo nichts mehr ist, außer Feuer.“ (S.78). Denn die Leserschaft folgt nicht nur dem zeitlich im Hier und Jetzt (zwischen 1982 und 1983, erste Erwähnungen siehe S.12) verorteten Erzählstrang der Zwillinge Matt und Mike – erzählt aus der Perspektive Matts; sondern auch der imaginierten Teilhabe Matts an der „Exploration of the Colorado River and Its Canyons“ unter der Leitung Major John Wesley Powells 1869 (erste Erwähnung siehe S.122f): „Eine Fahrt durch den Canyon zurück in die Vergangenheit“ (S.148). Erzählt werden also zwei historisch kontradiktorische Reisen, die quasi vom Quellsprung bis zur Mündung dem Flussverlauf folgen; es handelt sich bei EGLIs Text also um eine „Flussbiographie“²⁴² – dabei werden immer wieder einzelne Stationen besonders in den Fokus der Aufmerksamkeit gerückt, während andere Passagen der Reise bzw. des Flusses *en passant* beschrieben werden. Der Wasser-Raum bei EGLI ist also ein (historisch und topografisch) sequenzierter und zugleich im Ganzen gesehener „Wilder Fluss“ – ein am ambivalent gekennzeichneten Wasser verortetes Natur-Spektakel, das verlockt und fasziniert und dabei heimtückisch seine Gefahr verbirgt. Denn EGLIs „Colorado River“ ist eine Metapher auf den Lebensfluss und dessen Unausweichlichkeit bis zum bitteren Ende, dem Tod. Tatsächlich wird in EGLIs Wasser-Raum auch gestorben:

„Albert 'Bert' Looper, der große alte Mann des Colorado River, war 79 Jahre alt, als er 1949 in der 24 ½ Mile Rapid starb. (...) Die Überreste seines Leichnams, der Schädel und ein paar Knochen, wurden von einem Canyonwanderer erst 1975 bei Meile 70 ½ entdeckt.“ (S.180f)

„Zwei andere, die es nicht schafften, waren zwei Mitglieder der Brown-Stanton-Expedition, Peter Hansbrough, ein Bootsführer, und Henry Richards, ein Helfer des Expeditionskochs. (...) Die beiden Männer ertranken in der Stromschnelle.“ (S.181)

²⁴¹ Werner J. Egli: *Wilder Fluss*. Wien: Carl Ueberreuter Vlg, 2001.

²⁴² Vgl.: Seiderer: *Flusspoeten und Ozeansucher*. 2009. S.357

„Das war nämlich der Frühsommer, als Sharlot Murphy wahrscheinlich in der Crystal-Stromschnelle den Tod fand, weil das Boot der Murphys den tobenden Wassermassen nicht standhalten konnte, kenterte und an einem mächtigen Steinbrocken zerschellte.“ (S.12)

Den tödlichen Aspekt des Wasser-Raumes etabliert EGLI bereits auf Seite 12 und beginnt erst anschließend die Geschichte der Geschehnisse davor zu erzählen und damit zu erklären, was diese Faszination Grand Canyon – Colorado River ausmacht. „Am gefährlichsten erscheint die tödliche Macht des Wassers in ihrer verführerischen Faszination.“²⁴³ Bereits LOTMANN charakterisiert sein raumkonstituierendes, an der Vertikale orientiertes Modell „unten und oben“ als „unten“ im Sinne des Bereichs des Todes und „oben“ im Sinne des Bereichs des Lebens. Synonym dazu verwendet er die Opposition Himmel und Erde bzw. die Antithese Gut und Böse. „Die Kollokation von Hohem und Fernem und die entgegengesetzte Charakteristik für ‚unten‘ machen ‚oben‘ zur Richtung des sich ausweitenden Raums; je höher, desto grenzenloser die Weite, je niedriger, desto enger.“²⁴⁴ Daraus leitet LOTMANN ab, dass Bewegung nur „oben“ möglich ist – der Tod als ein Aufhören der Bewegung führt demnach unweigerlich nach unten. Oben hingegen ist „der Lebensraum des alltäglichen Daseins“.²⁴⁵ So scheint sich auch der Wasser-Raum für EGLIs Protagonisten zu gestalten: Die Brüder Matt und Mike machen sich aus ihrem Alltagsleben auf den Weg hinunter in den Grand Canyon – angezogen von der Faszination, die der gewaltige Fluss auf dem Grund der Schlucht auf sie ausübt: „Mein Wunsch, den Grand Canyon allein zu sehen, war auch Mikes Wunsch. Also machten wir uns zu zweit auf den Weg, er und ich allein.“ (S.71). Denn „nicht nur das Fernweh nach dem Andersartigen im Sinne des Exotischen, Abstrakten, Großen oder Unfassbarem (...) sondern auch die Sehnsucht nach einer anderen Art zwischenmenschlicher Kommunikation“, nach Solidarität treibt die beiden ungleichen Brüder an. „Im Wettkampf gegen die Natur und gegen kriegerische Unwägbarkeiten werden Kameradschaft und Feindschaft zu messbaren Größen;“²⁴⁶ und der Fluss zum Schauplatz geschwisterlicher Rivalitäten (siehe ab S.230). Der erste Ausflug in der Matrise von oben nach unten legt den Grundstein für die Charakterisierung des Wasser-Raumes, denn dieser Abstecher gestaltet sich beinahe als tödlicher Trip in die Unterwelt: „Das soll ein herrliches Abenteuer sein mit all den gewaltigen Stromschnellen, die von hier oben aussehen, als wären sie völlig ungefährlich.“ (S.21) Die bereits zuvor erwähnte Vertikalität des EGLIschen Wasser-Raumes lässt sich also parallel zur Dichotomie ungefährlich (oben) – gefährlich bzw. sogar todbringend (unten) lesen. „Mir erschien dieser Canyon mehr wie Himmel und Hölle zugleich oder wie ein Paradies, das sich für jenen schnell in eine Hölle verwandeln kann, der gegen seine ungeschriebenen Gesetze verstößt.“ (S.83) Denn das wahre ungezähmte Gesicht (S.48) des Flusses ist das eines wahren Monsters (S.13): „Und der Fluss ist ein gefährlicher Fluss.“ (S.58) Nichtsdestotrotz vernehmen die Zwillinge den Ruf des Flusses, des Abenteuers und „in der Stimme der Stromschnellen eine Herausforderung“ (S.85) – „Die Neugier auf das

²⁴³ Selbmann: *Mythos Wasser*. 1995. S.39

²⁴⁴ Lotmann: *Die Struktur literarischer Texte*. 1972. S.317f

²⁴⁵ Vgl.: Idem. S.314-318

²⁴⁶ Seiderer: *Flusspoeten und Ozeansucher*. 2009. Zitate S.255

Andersartige ist größer als die Angst davor.“²⁴⁷ Angesichts der Größe (in) der Natur kann der Mensch seine eigene kleine Unbedeutendheit nur durch große Taten zu verwinden versuchen²⁴⁸. Matt und Mike versuchen – angetrieben von Tatendrang, Wissensdurst und Abenteuerlust – Gefühle der Einzigartigkeit und Individualität²⁴⁹ zu evozieren, indem sie ihre Bestandsprobe in einer Flussfahrt vornehmen, welche aber schnell zu einer höllischen Reise mutiert:

„Aus einer Entfernung von etwa zweihundert Metern sah sie [Anm.: „die Hermit Rapid“] völlig harmlos aus, ein paar weiße Flecken im Grün des Flusses und ein paar Lichtreflexe im blanken Wasser.“ (S.95)

„Der Fluss raste an uns vorbei und hier war er ein anderer Fluss als auf der Strecke bis hierher. Hier zeigte er uns sein wahres Gesicht. (...) Hier blitzten uns seine Augen an und sein Mund war aufgerissen, als wollte er uns eine Warnung zubrüllen. Wer sie nicht hörte, musste taub sein. Oder völlig verrückt.“ (S.96)

„Wenn wir das Boot bei der Einmündung des Hermit Creek ins Wasser lassen, schwimmt es im Sog auf der linken Seite durch die Stromschnelle.“ (S.97) „Auf der linken Seite ist der Fluss lammfromm.“ (S.99)

„wie wir unaufhaltsam von den Felsen wegtrieben, der Flussmitte zu. Und rechts von uns schossen die Wellenkämme hoch (...) ‘Pass auf, Mann, wir treiben ab!’ (...) Unser Bötchen wurde herumgerissen, schaukelte hoch und nieder, kippte beinahe um und wurde plötzlich von einer Querströmung erfasst, die uns in ein Wellental hineinriss. (...) und ich wusste, dass wir das niemals schaffen würden.“ (S.100)

„Der Fluss hatte mich in seiner Gewalt. Keine Ahnung, wie lange eigentlich meine Höllenfahrt dauerte, aber eines weiß ich heute noch, dass ich nicht an eine Chance geglaubt hatte, diesem Inferno lebend zu entinnen. (...) Ich sah seine teuflische Fratze mit dem aufgerissenen Maul, aus dem der schäumende Speichel troff, und ich brüllte mir die Seele aus dem Leib“ (S.101)

„Mein letzter Gedanke war, mich treiben zu lassen. Mich nicht gegen die Gewalt des Flusses zu wehren“ (S.101)

EGLIs Wasser-Raum ist ein verletzender (siehe S.102), ein Schmerzen bereitender (siehe S.106f), ein höchst gewalttätiger, den der Autor aufgrund seiner Brutalität immer wieder mit monsterhaften Personifikationen ausstattet, um seine Erbarmungslosigkeit zu demonstrieren. „Große Wasserfälle und überbordende Ströme unterstützen als Manifestation entfesselter Elemente“²⁵⁰ dieses Bild purer Zerstörungswut und dominierender Potenz: „Es ist letztendlich immer der Fluss, der bestimmt.“ (S.149) Dabei wird das an sich ursprünglich Angsteinflößende und Schreckliche als bedeutend und erhaben konstruiert und zeigt eine Überwältigung der Sinne in seiner Beschreibung:

²⁴⁷ Idem. S.256

²⁴⁸ Idem. S.126

²⁴⁹ Idem. S.124

²⁵⁰ Idem. S.122

„Da standen wir auf dem Felsvorsprung in der 'Inneren Schlucht' des Grand Canyon und der Fluss unter uns war von einer wunderbaren grünen Farbe, leuchtete im Licht der Sonne, das wie Blut und Gold von den hohen Felsklippen herunterfloss.“ (S.85)

Das eigentlich Furchtbare wird in der Perzeption zum Erhabenen, zum Schönen und EGLIs in jedweder Hinsicht negativer Wasser-Raum paradoxerweise zum positiven Sinn-Erlebnis.²⁵¹

Fazit

„Mann gegen Fluss.“ (S.33) – so charakterisiert EGLI seinen Wasser-Raum: als einen Kampf zwischen Mensch und Natur, als ein Ringen um Macht und Beherrschung, als einen Wettstreit um Leben oder Tod, aber auch als einen Schauplatz zwischenmenschlicher Auseinandersetzungen, Rivalitäten und zugleich vereinender Solidarität. Der Colorado River als ambivalenter Fluss-Held wird über seine Verortung in der Landschaft, im Grand Canyon beschrieben; als Faszinosum, als Naturwunder und als grandioses Spektakel. Dadurch versteckt EGLI die hintertückische Seite des Gewässers, das aufgrund seiner Herrlichkeit und herausfordernden Schönheit einen nur allzu verlockenden Charakter bekommt. Dabei dominieren gerade Verführung (Eros) und Tod (Thanatos) diesen Wasser-Raum, der sich einerseits monströs, brutal und überaus gefährlich, andererseits betörend, spektakulär und wunderschön zeigt – EGLIs Wasser-Raum ist an der Oberfläche ein Spiegel des Erhabenen und Schönen, in der Tiefe aber ein riskanter Sog.

8.1.2. Stille Wasser sind tief

JOACHIM FRIEDRICHs „Kaltes Wasser“²⁵² (Ersterscheinung 2006, Carlsen/Thienemann) verweist bereits im Titel auf die verwendete Wasser-Form: Tatsächlich ist beinahe jede der insgesamt 50 Erwähnungen von „Wasser“ mit dem Adjektiv „kalt“ kombiniert. „Anna starrte auf den Wasserhahn vor sich. Ein roter und ein blauer Knopf. Gutes Wasser und böses Wasser“ (S.48) Dadurch ist der Wasser-Raum bei FRIEDRICH – zumindest am Anfang – kein konkret lokalisierbarer, sondern ein über Temperaturzustände konstatiertes und dient der Protagonistin Anna als Erinnerungs-Trigger an psychisch ins Unbewusste verdrängte Inhalte, welche mit markanten (Todes-)Ängsten behaftet sind:

„Doch nichts versetzte sie mehr in Angst, in Todesangst, als die Bilder, die sie sah, und das Gefühl, das sie durchleben musste, wenn sie mit kaltem Wasser in Berührung kam. Sie fühlte nicht nur Angst. Sie war auch wütend. Anna wusste nicht, was die Bilder bedeuteten und warum sie solche Angst in ihr auslösten. Aber sie spürte, dass es Bilder aus ihrem früheren Leben sein mussten.“ (S.9)

„Ich spürte, wie das kalte Wasser durch meine Kleidung sickerte. Ich hatte Todesangst. Doch ich hatte keine Angst um mein Leben. Ich hatte Angst um ihr Leben. Und ich war wütend. So wütend, dass ich nicht gezögert hätte ihn umzubringen.“ (S.8)

²⁵¹ Idem. S.124f

²⁵² Joachim Friedrich: *Kaltes Wasser*. Stuttgart u. Wien: Carlsen Vlg (mit freundlicher Genehmigung des Thienemann Vlg), 2006.

Die Handlung wird bei FRIEDRICH also über zwei Erzählstränge geschildert: Während die personale Erzählsituation die Handlung im Hier und Jetzt der Geschichte vorantreibt, sorgen – anfangs noch sehr kurze, später repetitive lange – Erinnerungspassagen in der Ich-Form für einen „mystery“/„surprise“-Spannungsbogen und die Aufklärung eines Verbrechens, das in der Vergangenheit liegt, wie beim klassischen Detektivroman.²⁵³ Mit den aufkeimenden Erinnerungen gestaltet sich auch der Wasser-Raum. Dieser ist zu Beginn noch an spezifische andere Wasser-Verortungen angelehnt, weil Anna sich des eigentlichen Raumes noch nicht vollständig bewusst ist:

„Irgendwann landete sie am Rhein. Sie setzte sich auf eine der Bänke am Ufer und betrachtete die Schiffe, die dort hinfuhren, wo sie vielleicht schon einmal gewesen war, ohne sich jetzt noch daran zu erinnern.“ (S.131)

„Als sie schließlich das Meer unter sich sah, war sie kaum noch vom Flugzeugfenster zu trennen.“ (S.205)

„‘Worauf warten wir dann noch?’, rief Anna. ‘Die Frau am Pool hat gestern gesagt das Wasser wäre warm. Also kein Problem.’“ (S.232)

FRIEDRICH agiert über drei verschiedene Wasser-Räume: Den Rhein-Fluss lässt er als Äquivalent zu Annas Sehnsucht, sich an ihr altes Leben zu erinnern, auftreten; das ständige Fließen evoziert das Gefühl von Vergänglichkeit. Mit zunehmenden Erinnerungen erscheint dann das Meer auf der Bildfläche, das mit seiner Unendlichkeit Annas Verlorenheit aufgreift. Und in der Form des domestizierten Wassers, des Pools, findet Anna ein Surrogat, einen Lückenbüßer für den eigentlichen Wasser-Raum ihrer Vergangenheit: einen See.

„‘Nichts da!’, rief Kevin. ‘Ins Wasser!’ Er gab Anna einen leichten Stoß. (...) ‘Kühlen Sie sich lieber vorher ab!’, rief die Mutter Anna zu. ‘Die haben gestern Abend neues Wasser eingefüllt. – Das Wasser ist kalt!’ Anna ruderte nicht mehr mit den Armen. Sie lachte auch nicht mehr. ‘Kaltes Wasser’, wiederholte sie. Dann fiel sie hinein.“ (S.233)

Mit dem Fall in den „künstlichen See“ (Anm.: siehe oben „3.4.2. Wasser als Landschaft“) beginnt parallel die Reminiszenz (S.233-260) sich abzuspulen und den verdrängten Wasser-Raum bzw. die dortigen Geschehnisse (S.283-318) zu rekonstruieren: „Kevin sagte nichts, während ich erzählte, was ich in dem eiskalten Wasser des Pools gesehen, ja geradezu noch einmal erlebt hatte.“ (S.262f) Verortet ist der schlussendliche Wasser-Raum des Romans an einem idealtypisch bukolischen See: „‘Du lockst sie zum See! Zu unserer Hütte!’“ (S.283) Die Hütte „stand am Ufer eines großen Sees. (...) Auf die Seite, an der die Hütte stand, verlief sich wegen des Sumpfgebietes und der vielen Mücken fast nie jemand.“ (S.283) und repräsentiert gemäß BACHELARD die konzentrierte Einsamkeit. Obwohl Anna im Glauben ist, die Hütte mit ihrem Freund Yves zum gemeinsamen Ort erkoren zu haben, erkennt sie bald, dass es keine gemeinschaftliche Hütte geben kann – ebenso wenig wie die Beziehung zum skrupellosen Yves funktionieren kann. Die Hütte intensiviert in ihrem Wesen das Prinzip der

²⁵³ Vgl.: Christina Ulm: *Kinderkrimi*. In: Heidi Lexa u. Kathrin Wexberg: *spektrum 08. Studien- und Beratungsstelle für Kinder- und Jugendliteratur*. Wien: STUBE, 2013. S.6

Ärmlichkeit und damit auch der Reduktion, der Entblößung. Als Zentrum des Einfachen, Reduzierten lässt sie auch Anna erkennen, was diese entbehren kann und was nicht.²⁵⁴ So entschließt sich Anna in dem Moment nicht mehr länger bei der Erpressung durch Entführung ihrer „Adoptivmutter“ (Frau Lindenthal) mitzumachen, als sie realisiert, dass Yves diese umzubringen gedenkt:

„‘Was hast du vor, Yves?’ Ich bekam vor Angst kaum noch ein Wort heraus. Er war zu allem fähig. Das wusste ich. Warum begriff ich das erst jetzt? ‘Nichts habe ich vor’, antwortete er plötzlich wieder ganz ruhig. ‘Hilf mir lieber, sie zum See zu bringen!’ ‘Zum See?’ ‘Ja, verdammt! Ich will sie ins Boot setzen und zum anderen Ufer fahren. (...) Ich konnte zwar kaum etwas sehen, aber wir befanden uns vermutlich mitten auf dem See, als Yves zu rudern aufhörte. (...) Yves sagte noch immer nichts. Er hob Frau Lindenthals Beine hoch und schlang das Seil darum. Ich griff nach dem Seil. Das andere Ende war an einem Abfallsack befestigt. Und der war mit Steinen oder Sand gefüllt! ‘Du Schwein! Du verdammtes Schwein!’, schrie ich völlig außer Kontrolle. ‘Du willst sie umbringen!’“ (S.316ff)

Das stagnierende Gewässer dient als perfektes Tötungsinstrument: verschluckt es ja nicht nur Geräusche und Beweismittel, sondern idealerweise sogar die ganze Leiche (Gewässerfunde) – folglich also den ganzen Mord. Mithilfe des Wassers wird der Mord ungeschehen gemacht; ohne Beweise oder gar Leiche könnte nie eine Ermittlung einsetzen.

„In mir knallt eine Sicherung durch. Ich springe auf und stürze mich auf ihn. Es ist mir egal, ob das Boot kentert und wir alle ertrinken. Da sind nur noch Wut und Verzweiflung. (...) Er schreit auf, taumelt, verliert das Gleichgewicht und fällt aus dem Boot. In letzter Sekunde bekommt er den Bootsrand zu fassen. Ich will mich noch auf die andere Seite werfen, aber es ist zu spät. Das Boot kentert. Bevor ich auf dem Wasser aufschlage, sehe ich noch Frau Lindenthal über den Rand des halb gekenterten Bootes ins Wasser fallen. Das Seil ist immer noch um ihre Beine geschlungen. Sie ertrinkt, denke ich. Das Dreckschwein lässt sie ertrinken!“ (S.326f)

„Ich habe Angst. Todesangst. Doch seltsamerweise habe ich fast mehr Angst um sie als um mich. Und plötzlich spüre ich eine unbändige Wut. Ich könnte ihn umbringen!“ (S.327)
Beinahe formelhaft wiederholt sich hier die erste Erinnerung Annas von Seite Acht und liefert damit erzähltechnisch einen Rückgriff, der handlungsbezogen ein Vorgriff war.

Die Wahrnehmung und damit auch die Erzählperspektive zieht sich aus der ganzheitlichen Sicht auf die Ereignisse auf dem See zurück und fokussiert gemeinsam mit Anna auf individuell relevante Details, wie das Kentern bzw. ihre Angst und Wut. „Die Wahrnehmung zeigt sich nicht als Konstante einer raum-zeitlichen Verortung in der Natur, sondern als unzuverlässiger und zweifelhafter Faktor der Orientierung.“²⁵⁵ Blitzschnell stellt sich der Körper auf den Zustand des seitlichen Kippens des Kahns ein und agiert mithilfe der gegenteiligen Bewegung: „Ich will mich noch auf die andere Seite werfen, aber es ist zu

²⁵⁴ Bachelard: *Poetik des Raumes*. 2011⁹. S.55f

²⁵⁵ Seiderer: *Flusspoeten und Ozeansucher*. 2009. S.204

spät.“ Mit diesem Verlust der Körperkontrolle gehen Ohrensausen, eine überdimensionierte auditive Wahrnehmung der eigenen Stimme, ein verringerter Gleichgewichtssinn und folglich auch Schwindel und ein Schwinden der Sinne einher. „Im Treibkessel eines sinnenverwirrenden sturmgleichen Spektakels verliert der Körper seine Zentrierung.“²⁵⁶ Es kommt zur Außerkraftsetzung, zu einem vorübergehenden Innehalten und Schweigen – Stillstand. Diese Symptome werden von FRIEDRICH teilweise aufgegriffen und textlich transportiert: Sowohl der Gleichgewichtsverlust als auch das Moment des Fallens wird angesprochen. Aber auch die Hypersensibilität auf die eigene Stimme bzw. die eigenen Gedanken lässt sich an der Wortwiederholung „Sie ertrinkt, denke ich. Das Dreckschwein lässt sie ertrinken!“ ablesen. Das Schweigen und die Ohnmacht manifestieren sich im Textabbruch. Nachdem Anna die Sinne schwinden, kann sie nicht mehr weitererzählen – der Wasser-Raum kann ohne bewusste Erfahrung eines Körpers nicht weiter beschrieben werden – und der Faden muss anderweitig aufgegriffen werden:

„‘Ich weiß es nicht genau’, sagt sie [Anm.: Frau Lindenthal] dann weinerlich. ‘Martin hat gemeint, der Schock des kalten Wassers hätte mich aus meiner Ohnmacht geweckt. Ich weiß nur noch, dass ich fast wahnsinnig vor Angst wurde, als ich merkte, dass ich unter Wasser war und immer weiter hinuntergezogen wurde. Ich griff an meinen Fuß und spürte ein Seil. Zum Glück war es nicht fest angebunden. Ich zog daran und es löste sich. (...) Dann greife ich plötzlich in Stoff. Da war noch jemand! Ich habe meine Hände in den Stoff gekrallt und ihn nach oben gezogen. Irgendwann war ich über Wasser.’“ (S.330)

Der schlussendlich etablierte Wasser-Raum des Sees ist also ein tödlich instrumentalisierter und todbringender bzw. -bedrohlicher. Der vorerst noch mit Liebe und Gemeinsamkeit assoziierte *locus amoenus*-Raum zeigt schnell seinen wahren Charakter der Isolation und der Gefahr – dabei kann der Todesaspekt als potenzierte Isolierung verstanden werden. Dabei tritt vor allem die Vertikalität des Wasser-Raumes in den Vordergrund: Das Absinken der bewusstlosen Körper bedeutet ihren sicheren Tod; das Mobilisieren letzter Kräfte und der Drang an die Oberfläche zu kommen, spiegelt Lebenswillen wider. Der See dient als passive Projektionsfläche diverser Absichten und ist fremdbestimmt: „Gutes Wasser und böses Wasser“ (S.48)

Fazit

FRIEDRICH beginnt den Roman ohne einen konkret lokalisierbaren Wasser-Raum, sondern mit dem temperaturabhängigen (kalten) Wasser als Erinnerungs-Trigger. Erst im Laufe der Geschichte und Rekonstruktion der Vergangenheit gewinnt auch der Wasser-Raum an Konturen und manifestiert sich anhand verschiedener landschafts-topografischer Ausprägungen, bevor er schlussendlich trotzdem noch als Schauplatz in Form eines Sees zum Zug kommt. Das stagnierende Gewässer dient FRIEDRICH beim finalen Showdown bzw. bei der Erinnerung an diesen als Projektionsfläche divergierender Absichten und Handlungen, welche menschlich evoziert sind. Dabei verwandelt sich der See von einem anfangs

²⁵⁶ Idem. S.204

idyllischen Ort der Gemeinsamkeit über das Moment der Einsamkeit zu einem hyperisolierenden Raum, nämlich zu einem potentiellen feuchten Grab und damit zu einer Gefahrenzone.

MARY JANE BEAUFRAND strukturiert den Erzählverlauf in ihrem Thriller „**Dunkle Wasser**“²⁵⁷ (Ersterscheinung in engl. Sprache 2010, Little Brown and Company; Ersterscheinung in dt. Sprache 2011, Copenrath) anhand (film-)dramaturgischer Elemente: Der Lesefluss folgt dem Weg der Protagonistin Veronica (wie eine Kamera), stellenweise nur unterbrochen von Flashbacks – die sich typographisch vom restlichen Fließtext abheben; dabei gliedert sich das Buch raum- und handlungstypologisch anhand eines Flusses („Santiam River“, erste Erwähnung siehe S.19) in einen ersten Akt, der auf der positiv konnotierten Uferseite voll Familie, Freundschaften und Liebe spielt und einen zweiten Akt, im Zuge dessen der Grenzfluss überschritten und die negativ konnotierte Seite voller Gefahr erforscht wird. BEAUFRANDs Wasser-Raum ist also kein Raum *im* Wasser, sondern ein Raum *am* Wasser: Der Fluss bildet eine natürliche Grenze, die die Protagonistin von Anfang an zu überqueren scheut.

„[Anm.: Karen spricht:] Komm, Ronnie, wir gucken mal, was am anderen Ufer ist. (...) [Anm.: Veronica spricht:] Ich weiß nicht, sage ich. (...) Wir sollten jetzt lieber wieder gehen. (...) Trotzdem will ich nicht hinübergehen.“ (S.107ff)

„An jenem Tag am Flussufer, als ich mich geweigert hatte, Karen auf die andere Seite zu folgen“ (S.213)

„Und doch versuchte ich nicht mal, den Fluss zu überqueren.“ (S.112)

Dadurch wird bereits eine erste Verortung des Unheimlichen auf der anderen Uferseite vollzogen: „Ich sah zum anderen Ufer, dann den Fluss hinauf. Meilenweit Bäume, meilenweit Geheimnisse. Die Vorstellung, was sich dort verbergen könnte, jagte mir eine Heidenangst ein.“ (S.105) Grenzflüsse konstituieren sich durch das Moment der Trennung – von Sprachräumen, von Kulturen, etc. Im Fall BEAUFRANDs wird die Metapher des Grenzflusses bzw. der zwei Ufer als Trennungsmoment aber nicht nur im real-topografischen Sinn verwendet, sondern auch als Gleichnis in anderen Situationen: z. B. zur Dichotomisierung von Freundschaftsbeziehungen – „Es war trügerisches Gewässer, voll verborgener und schlüpfriger Gefahren. Am einen Ufer stand Gretchen und forderte mich schweigsam auf, mich aus Anständigkeit und Freundschaft hinter sie zu stellen. Am anderen Ufer stand Keith“ (S.145f); z. B. für die Selbstcharakterisierung der Protagonistin (als Ufer) – „Das nächste Mal, wenn der Fluss aus seinem Bett sprang, war ich unser einziger Schutz.“ (S.138); z. B. um Hierarchieverhältnisse in den Freundschaftsbeziehungen zu strukturieren – „Keith war der Feigling, der sicher oben auf der Klippe stand, während Gretchen in der Tiefe zerschellte.“ (S.220) Als real-hydrotopografische Lokalisation separiert der Fluss das bespielte Territorium in Gut und Böse, parallel zur Dichotomie Zivilisation und Wildnis.

²⁵⁷ Mary Jane Beaufrand: *Dunkle Wasser. Thriller*. Aus d. amerikan. Engl. übers. v. Marit Sandersen u. Petra Dannenberg. Münster: Copenrath Vlg, 2011.

„Unser Gasthaus lag an der Grenze dazwischen – es war das letzte Haus in einer Sackgasse, dahinter kamen nur noch Bäume und Berge und Himmel und Fluss, immer der Fluss. Und was dort geschah, an der Grenze zwischen Wildnis und Zivilisation, um das zu erzählen, brauche ich mehr Kraft.“ (S.19f)

Das Phänomen des Fremden und Wilden auf der anderen Uferseite („Diese Flusseite war viel steiler.“ (S.231)) wirkt dabei nicht nur beunruhigend und abstoßend, sondern auch anziehend. Der Aspekt der Neugier und das Bedürfnis nach Erweiterung – sowohl im Sinn territorialer Expansion als auch im mentalen Sinn – verlangt unaufhörlich nach Befriedigung durch Eroberung. Letztere kann aber nur durch Überschreitung des Grenzflusses und Eintritt in die unbekannte Welt zu Stande kommen.²⁵⁸ Der Fluss „bekommt eine eindeutige Funktionszuweisung, die über die Ebene der bloßen Beschreibungsästhetik hinausweist: er befördert zur Tat.“²⁵⁹ BEAUFRAND weist dem Grenzfluss im Zuge dessen sogar anthropomorphisierende Züge zu: „Als ich aufwachte, war der Fluss in einer neuen Stimmung.“ (S.21); „Der Fluss ist launisch“ (S.49) Vor allem über die Ebene der Geräusche wird der Fluss personifiziert: Er bekommt eine eigene Stimme.

„Hinter mir schwoll die Stimme des Flusses an.“ (S.33)

„Ich hatte den Fluss wütend gehört, ich hatte ihn verspielt gehört, doch bis zu jenem Morgen hatte ich noch nie gehört, wie der Fluss trauerte.“ (S.21)

„Es klang eindeutig, als würde der Fluss weinen.“ (S.23)

„Wenn er hohes, schnelles, schlammiges Wasser führte, schien er zu schreien; wenn das Wasser niedrig und trügerisch und besänftigend dahinfloss, klang es fast wie ein Wiegenlied“ (S.21)

„selbst hier konnte ich das Klagen des Flusses hören“ (S.27)

„Hinter uns schrie noch immer der Fluss“ (S.53)

„Mir war als hörte ich den Fluss heulen“ (S.102)

„Der Fluss rauscht klagend dahin.“ (S.131)

„Der Fluss überschwemmt die Ufer, sein Klagen nun nacktes Wehgeschrei.“ (S.132)

„Das genügt, flüstert der Fluss. Das genügt.“ (S.261)

Veronica imaginiert diese Stimme als direkte Anrede; repetitiv, beinahe wie ein Refrain glaubt sie die – das Murmeln des Wassers onomatopoetisch nachahmenden – Worte „Verlorn, verlorn, verlorn...“ (siehe S.21, S.27, S.31, S.33, S.131, S.132, S.135, S.138) immer wieder zu hören. Der Wasser-Raum zeigt sich als Klang-Raum. Aber auch die Aufforderung „Lauf, Ronnie, lauf.“ (S.29, S.192, S.241, S.242, S.259) dominiert Veronicas Beziehung zum Fluss und legt das Machtverhältnis deutlich fest. Diese Personifikation des Flusses wird im

²⁵⁸ Vgl.: Seiderer: *Flusspoeten und Ozeansucher*. 2009. S.339

²⁵⁹ Idem. S.347

Text noch durch die Legende der „La Ilorona“ (erste Erwähnung siehe S.134ff, S.242ff, S.246, S.258f) gesteigert: „Der Flussgeist (...) Die weinende Frau, die ihre eigenen Kinder ertränkt und die im Wasser wohnt“ (S.134) Der Fluss ist es letztlich auch, der Veronica zur Grenzüberschreitung animiert: Veronica überwindet im Zuge dieser sowohl ihre Ängste als auch faktisch den Fluss und sorgt so für einen Handlungssprung. „Die bewegliche Figur ist eine Person, die das Recht auf Überqueren der Grenze hat.“²⁶⁰ Zur Überschreitung bedarf es aber eines Gefährts: Im Falle BEAUFRANDs eines „Wassergefährts“, bei dem gilt: je ursprünglicher, desto interessanter.²⁶¹ „Dort, an den Stamm einer Zeder gebunden, lag ein Ruderboot.“ (S.230) Erst mit Hilfe des Bootes als „Transmitter“ Veronicas vom einen Ufer zum anderen und gleichzeitigen Schutz vor dem beunruhigenden Wasser kann die Grenzüberschreitung gelingen und die Handlung vorangetrieben werden. Ausgangspunkt ist der angenehme und positiv konnotierte Raum des „eigenen“ Ufers, der an das Prinzip des *locus amoenus* angelehnt ist und Geborgenheit und Domestikation (Zähmung) des Wassers evoziert:

„Oben am Ufer blieb ich stehen, an unserem Ufer, wo das Wasser zahmer war als dort, wo ich Karen gefunden hatte. Sieben glatte Steine bildeten eine Treppe hinunter zum Fluss. Am Fuß der Stufen lagen weitere Steine aufgeschichtet, die abseits der Stromschnellen einen ruhigen Teich entstehen ließen. Darüber lehnte sich eine uralte Zeder“ (S.104)

Mit der Querung des Flusses verschwindet der Optimismus und die negativen Indizien häufen sich und gestalten vor zu einen rundum gefährlichen Wasser-Raum voller Schmerzen, Angst und Unwohlsein; das Wasser zeigt sich aktiver (u. a. in personifizierter Gestalt der La Ilorona) und um eine tödlich-bedrohende Komponente erweitert:

„Der Fluss war so kalt, dass es wehtat. Das war kein Wasser, das war flüssiges Eis“ (S.229)

„Es tat gut, die Muskeln zu bewegen. Dadurch konnte ich meine Furcht durch etwas anderes ersetzen. Bewegung. Verstand.“ (S.230)

„Mit geschlossenen Augen lauschte ich dem Fluss. Ich wusste nicht so recht, was ich fühlte, aber den Schmerz, den verdiente ich.“ (S.177)

„Kaum waren wir in das kalte Wasser getaucht, tat La Ilorona das Ihrige und spülte uns davon. (...) Prustend durchbrach ich die Wasseroberfläche, ein seltsames saugendes Schmatzen entwich meinen Lungen. Und dann wurde ich wieder in die Tiefe gerissen. (...) Als ich panisch den Mund öffnete, spürte ich wie das Schlammwasser in meine Lungen drang. Ich war dabei zu ertrinken.“ (S.243)

Parallel zur Steigerung der Bedrohung durch den Wasser-Raum verändert sich auch immer das Wetter zum Negativen: Sobald die Protagonistin im Wasser-Raum auf gefährvolle Situationen stößt, zeigt sich auch der Himmel naturkatastrophal-gefährlich – hauptsächlich durch eine erneute Wasser-Manifestation, den Regen. Dieser erscheint sowohl anfangs sehr

²⁶⁰ Lotmann: *Künstlerischer Raum, Sujet und Figur*. In: Dünne u. Günzel (Hg.): *Raumtheorie*. 2006. S.539

²⁶¹ Vgl.: Seiderer: *Flusspoeten und Ozeansucher*. 2009. S.347f

präsent, als Veronica die Leiche ihrer Freundin Karen findet als auch später, als Veronica die Todesumstände dieser zu klären versucht, um schlussendlich selbst in Todesangst vor den Mördern Karens flüchten zu müssen:

„Obwohl der Morgen noch nicht graute und die Regentropfen so riesig waren, dass die Landschaft fremdartig und wie ertrunken wirkte, fand ich mühelos zu der Stelle zurück“ (S.229)

„als wäre ich kein Mädchen aus Fleisch und Blut, sondern ein Geist aus Regenwasser“ (S.12)

„Stattdessen blieben wir draußen, wo sich ein Himmel aus eiskaltem Regenwasser über uns ergoss.“ (S.54)

„Der Regen prasselte so unerbittlich auf mich nieder“ (S.231)

„Die Taubheit vom kalten Regen ließ nach und in meine Glieder kehrte das Gefühl zurück. Mit dem Gefühl kam auch die Erinnerung wieder: das Fump!, als ich Karens Körper vom Baumstamm losgezogen hatte, die Kieselsteinchen, die ihr aus dem Mund gekullert waren, und wie ihr Kopf an einer Seite auf- und zugeklappt war, so als hinge die Kopfhaut lose in den Angeln.“ (S.56)

Mit Karen folgt BEAUFRAND der Tradition weiblicher Wasserleichen: allerdings ohne den Aspekt der selbstintendierten tödlichen Symbiose mit dem Wasser. „Jemand hatte aus Karens Kopfhaut eine Falltür gemacht und ihr dann den Kopf unter Wasser gehalten und dabei zugesehen, wie sie ertrank.“ (S.101) – der Wasser-Raum ist lediglich Tötungsinstrument und dient der In-Szene-Setzung der Leiche. In der Zurschaustellung der todbringenden Gefahr des Wassers folgt BEAUFRAND der Darstellungstradition der Symbolisten und präsentiert eine tote „Ophelia“ in Gestalt eines jungen, unschuldigen Mädchens inmitten der lebendigen Flora des Wassers als Verweis auf Virilität.²⁶² „Als Leiche werden wir zum Bild, das etwas repräsentiert, was an den lebenden Körper erinnert und sich doch von ihm unterscheidet.“ Der Leichnam ist sein eigenes Bild und dient als Gefäß der Verkörperung – im Falle der Wasserleiche ist der Körper seinem ehemals lebendigen Bild noch besonders nahe; die Feuchtigkeit und Kühle des Wassers konservieren den toten Körper und ermöglicht eine intensive Ähnlichkeit zum lebenden.²⁶³

„Gleich unterhalb der Stromschnellen gab es einen kleinen Strudel, eine Stelle, die nicht breiter war als ich. Dort ragte etwas aus dem Wasser, etwas unnatürlich Blaues. Was immer es auch war, es hatte sich an einem Baumstamm verhakt und drehte sich kreisend im Wasser. (...) Der Körper hörte auf, sich im Kreis zu bewegen, und drehte sich mit den Beinen flussabwärts. (...) Was ich umfasste, war kalt und ekelerregend weich. (...) An einer Seite ihres Kopfes klaffte eine Wunde. Ich sah kein Blut, nur aufgequollene Haut. Ihr Gesicht war braun vom schlammigen Wasser, und ich säuberte es, so gut ich konnte. Unter dem Schmutz war es aufgedunsen und bleich. Ihre Augen standen offen, aber sie sahen nirgendwohin. (...) Ihre Haut war nicht kälter als meine.“ (S.31f)

²⁶² Vgl.: Idem. S.317

²⁶³ Vgl.: Idem. S.323, Zitat S.323

Mit der Platzierung von Karens Leiche im Fluss und der Verortung ihres Todes im Wasser-Raum mutiert der Fluss zum Todesstrom bzw. Charons-Fluss Styx der griechischen Mythologie und markiert dadurch letztlich auch die Grenze zwischen Leben und Tod: „Im Grunde überschreitet man nur eine weitere Grenze.“ (S.251), stellt die tote imaginierte Karen in einem Traum Veronicas fest; und die beiden Freundinnen trennen sich endgültig: „Neun Schritte bis zum anderen Ufer. Neun Schritte und sie ist verschwunden.“ (S.252)

Fazit

BEAUFRANDs Wasser-Raum gestaltet sich über den Fluss, der bei ihr murmelnd, strömend oder sogar stockend auftritt; er erinnert in seiner liquiden Form also eher an stagnierende Gewässer und nicht an reißende Flüsse. Durch diese „Festlegung“ fungiert er größtenteils als Grenze; dabei wird er nicht nur real-topografisch als solche eingesetzt, sondern auch metaphorisch. Auf der Erzählebene strukturiert er die Handlung gemäß dramaturgischer Handgriffen in einen ersten und zweiten Akt; handlungstechnisch lokalisiert er das Geschehen zunächst auf der positiv konnotierten Uferseite, um im zweiten Akt im Zuge einer Delokalisation zum negativen Ufer zu wechseln. „Ein Ereignis in einem Text ist die Versetzung einer Figur über die Grenze des semantischen Feldes hinaus.“, bemerkt LOTMANN diesbezüglich.²⁶⁴ Teilweise mit anthropomorphisierenden Charakteristiken versehen, kann der Fluss demnach auch als (handlungs- und erzählungs-)treibende Kraft gelesen werden. Denn die Überschreitung, die der Grenzfluss von Anfang an evoziert, ist ein unausweichliches Moment des Romans. Abgesehen von diesem Aspekt der Aktivität, ist der Fluss größtenteils passiv und wird von Menschenhand instrumentalisiert: Als Tötungsinstrument und Inszenierung der Leiche mutiert der Fluss erneut zur Grenze – dieses Mal zum Grenzraum zwischen Leben und Tod – und verbleibt als Styx im Gedächtnis der Leserschaft: „Der Fluss gehört verboten.“ (S.57)

8.2. Leben, Freiheit, Erlösung

8.2.1. Der Fluss als Lebenssinnbild

IVA PROCHÁZKOVÁ entwirft in ihrem Jugendroman „**Die Nackten**“²⁶⁵ (Ersterscheinung 2008, Patmos) verschiedene Wasser-Räume, darunter auch das Motiv des Regens oder die Topik diverser Seen. Im Mittelpunkt ihrer multiperspektivischen – nach GENETTE auktorial und heterodiegetisch zu nennenden – Erzählung mit „interner Fokalisierung“ steht aber nicht nur eindeutig die Figur Sylva als „Haupt“-Protagonistin aller Beteiligten, sondern auch der Fluss als wichtigster Wasser-Raum: dabei werden sowohl spezifische Flüsse, wie u. a. die „Elbe“ (erste Erwähnung siehe S.17) oder die „Spree“ (erste Erwähnung siehe S.22) angesprochen, im Grunde zielt PROCHÁZKOVÁ aber auf einen (für ihre Protagonistin) stereotypisierten Fluss ab. Der Fluss dient als Inbegriff des Lebens; essentiell ausgezeichnet durch seine Beweglichkeit, die jeglichen Hürden trotzt und immer neue Wege findet, ohne sich dabei

²⁶⁴ Lotmann: *Künstlerischer Raum, Sujet und Figur*. In: Dünne u. Günzel (Hg.): *Raumtheorie*. 2006. S.535

²⁶⁵ Iva Procházková: *Die Nackten*. Frankfurt am Main: Fischer (Taschenbuch) Vlg (mit freundlicher Genehmigung des Patmos Vlg), 2011.

jedem zu wiederholen – damit wird auch das Moment der Vergänglichkeit des Lebens transportiert.²⁶⁶ Insofern dient gerade der Fluss-Raum als Rückzugsort, als Flucht-Raum: Die Flusslandschaft ist mit dem Topos der Idylle behaftet und bietet in ihrer Natürlichkeit den Gegenpol zum städtischen Umfeld der Industrie; sie spiegelt den Lebensfluss wider und bietet Gelegenheiten zur Reflexion.²⁶⁷ Dementsprechend sind die „romantischen Flusswindungen“ (S.13) als Wasser-Raum bei PROCHÁZKOVÁ auch an das Motiv des *locus amoenus* angelehnt:

„Die Abenddämmerung ist der Nacht gewichen, die sich langsam auf die Landschaft senkt und alles in Dunkelheit hüllt. Der Mond ist untergegangen, am Himmel kann man das Sternbild des Schwans erkennen. (...) Der Fluss hat es nicht eilig. Er gleitet benommen zwischen den flachen Ufern, ohne jede Dringlichkeit.“ (S.6)

Denn dass das Moment der Muße an die harmonische Situation am Wasser gebunden ist, konstatierte bereits JEAN JACQUES ROUSSEAU:

„Das hin und her fließende Wasser, sein unaufhörliches, von Zeit zu Zeit aber verstärktes Rauschen, das mein Auge und Ohr unablässig betäubte, ersetzte die durch meine Träumereien erloschene innere Seelenbewegung, und dies war hinreichend, mich mein Dasein mit Vergnügen spüren zu lassen, ohne die Mühe des Denkens zu haben.“²⁶⁸

Die in diesen bukolisch anmutenden Landschaften auftauchenden Figuren sind also häufig von Passivität gekennzeichnet und selten an eine Handlung gebunden: lieber lassen sie sich geradezu phlegmatisch dahintreiben.

„Sylva dreht sich auf den Rücken und hält ihm [Anm.: dem „Luftraum über dem Fluss“] das Gesicht hin. Sie schwimmt nicht mehr. Sie lässt sich mit dem Strom zurücktreiben.“ (S.8)

„Der Strom trägt sie hinter die Flussbiegung.“ (S.11)

„Sylva lässt sich einige Meter weiter treiben.“ (S.13)

Das träge dahinströmende Gewässer setzt die Komponenten von Raum und Zeit außer Kraft und das „Wasser wird in diesem Prozess zum Transmitter eines ‚poetischen‘ Gedächtnisses: Es löst Glücksgefühle aus“.²⁶⁹ Tatsächlich ist auch für PROCHÁZKOVÁ der Fluss mit angenehmen Empfindungen verbunden: Ruhe bzw. Beruhigung – vor allem durch befriedigend erschöpfende Bewegung; Gesundheit bzw. Schmerzlinderung und Freiheit. Dass der Wasser-Raum positiv konnotiert ist, zeigt sich schon in der negativen Charakterisierung der dichotom angeordneten Stadt: Der unangenehme städtische Raum lässt den ländlichen (Wasser-)Bereich umso verlockender erscheinen. PROCHÁZKOVÁ arbeitet bei der Darstellung Berlins überraschenderweise teilweise mit Wasser-Metaphern:

²⁶⁶ Vgl.: Seiderer: *Flusspoeten und Ozeansucher*. 2009. S.15f

²⁶⁷ Vgl.: Idem. S.183f

²⁶⁸ Jean Jacques Rousseau zit. in: Seiderer: *Flusspoeten und Ozeansucher*. 2009. S.183

²⁶⁹ Vgl.: Seiderer: *Flusspoeten und Ozeansucher*. 2009. S.186

„Berlin ... die Strömungen, die Vielfalt an Möglichkeiten, der Wirrwarr aus Gesichtern, das Gewusel der Worte, der unaufhaltsame Fluss der Sommertage.“ (S.238)

„Das Wattenmeer der Stadt hat kein Ende. (...) einen unaufhörlichen Strom aus glühendem Stahl“ (S.52)

Die Assoziationen städtischer Begebenheiten mit dem Aquatischen z. B. die Lärmkulisse einer Stadt, die ozeanischen Geräuschen nicht unähnlich ist, bemerkte auch schon BACHELARD, als er die „Stadt ein rauschendes Meer“, ein „steinerne[s] Schiff“ nannte.²⁷⁰ Dabei werden allerdings die störenden Eigenschaften des Wassers verwendet; die angenehmen bleiben dem ländlichen, dem natürlichen Wasser-Raum reserviert. Diesen Gegensatz Land – Stadt personifizieren in „Die Nackten“ auch noch Sylvas Eltern: „[Anm.: Der Vater spricht:] ‘Ich brauche Natur, Helga. Berlin saugt mich aus. (...) [Anm.: Die Mutter spricht:] ‘Und warum hast du mir deine kleine Naturabartigkeit verheimlicht?’“ (S.14) „Eine psychologisierte Natur steht als Projektionsfläche den Rhythmen des Urbanen gegenüber.“²⁷¹ Die Kulturphysiognomiken gestalten den Fluss-Raum im Gegensatz zum Urbanen als Naherholungszone. Die aussaugende Wirkung der Stadt verspürt auch der Natur-Typ Sylva, insbesondere bezüglich ihrer Wasser-Aufenthalte:

„Die Spree... Jedes Mal, wenn sie sich an die Spree erinnert, wird ihr flau in der Magengegend. Was ist das für ein Fluss? Was haben die da mit ihm gemacht? Die Stadt quetscht, würgt und tritt ihn. Sylva war schon ein paarmal drin, hatte aber nie Kraft aus seinem Strom geschöpft.“ (S.8)

Folglich manifestiert sich die positive Wirkung des Wassers letztlich doch am deutlichsten an Sylva (und ihrer Körperlichkeit) selbst. Der domestizierte und begrenzte, sowie abgesicherte Wasser-Raum z. B. auch das „Schwimmen in stehenden Gewässern ist nicht gerade aufregend“ (S.9) und kann Sylva nicht das geben, was sie braucht. „Sie muss die Umgebung berühren. (...) Sylva erregt das jedes Mal. Beziehungen und Ereignisse, die sich der menschlichen Kontrolle entziehen, verschaffen ihr Befriedigung.“ (S.23) Sylvas gesellschaftlich nicht vorhandene Kompetenzen, der Drang zur Natur und Unverfälschtheit erinnern an die Diagnose Autismus, welche PROCHÁZKOVÁ niemals ausspricht, aber dennoch über Sylva schweben lässt. Der Fluss als Lebenssinnsbild, reißend, zerstörerisch und gleichzeitig faszinierend, liefert den passenden Raum für Sylvas Wildheit. Es wird „das ‘andere Leben‘ gesucht: eine Existenzform, die davon befreien sollte, was sonst den Alltag ausmachte, eine Form der Idylle, nicht langweilig, aber dennoch erholsam.“²⁷²

„Es hing mit einem Gefühl der Andersartigkeit zusammen. Dieses Gefühl (...) war von klein auf in Sylva. Die üblichen Verhaltensweisen der Zivilisation engten sie ein. Sie konnte sich nicht anständig benehmen. Auch wenn sie sich anstrengte, konnte sie nicht abschätzend, was von ihr erwartet wurde. Sie war nicht gerne in Gesellschaft. (...) Es war eine Qual sich anzupassen.“ (S.19)

²⁷⁰ Bachelard: *Poetik des Raumes*. 2011⁹. S.52f

²⁷¹ Seiderer: *Flusspoeten und Ozeansucher*. 2009. S.190

²⁷² Idem. S.189

Dieser Aversion gegenüber Konventionen bzw. gesellschaftlichen Normen und diesem Drang zur Natürlichkeit – „Baden ohne Badeanzug gehört zu den elementaren menschlichen Grundbedürfnissen. Es ist etwas so Natürliches, dass es im Grundgesetz verankert werden sollte.“ (S.15) – kann Sylva nur (allgemein) in der freien Natur, spezifisch im Wasser-Raum nachgehen:

„Der beruhigende Einfluss der (...) Natur“ (S.31)

„Die Berührung mit der Natur entspannt sie und sie schließt die Augen.“ (S.125)

„[Anm.: Sie] genießt die vertraute Anhänglichkeit des Wassers“ (S.6)

„Das Schwimmen wurde zu einem absoluten Muss für sie. Es führte zu einer Abhängigkeit.“ (S.22)

„[Anm.: Sylva spricht:] ‘Am liebsten würde ich immer schwimmen.’“ (S.85)

„‘Sie ist ganz verrückt nach Schwimmen. Am liebsten mag sie schmutziges Wasser (...) Ich meine ohne Chlor‘ (S.70)

„‘Sie schwimmt überall, wo es geht.’ (S.111)

Passend zu Sylvas Wasseraffinität gestaltet PROCHÁZKOVÁ auch deren Emotionen mit Wasser-Kollokationen: „Eine Welle des Behagens erfasst sie, durchströmt den Magen und sammelt sich unterhalb des Bauchnabels – einem für Sylva längst vertrauten Punkt.“ (S.215) Überhaupt ist die Verbindung von Körperlichkeit und Wasser eine der wichtigsten Konnotationen bezüglich PROCHÁZKOVÁs Wasser-Räume:

„[Anm.: Filip spricht:] Sylva, ich konnte dein Bedürfnis nach direkter Berührung nie wirklich nachvollziehen. Du bist barfuß im Schlamm gewatet und ich bin vorsichtig an deiner Seite gegangen und den Pfützen in weitem Bogen ausgewichen.“ (S.232f)

„Sie schwimmt nicht mehr. (...) Den Körper nur so angespannt, dass sie fühlen kann, wie die Wassersäule sie von unten stützt. Sie breitet die Arme aus, erlaubt dem Wasser zwischen ihren Fingern hindurchzugleiten“ (S.8)

„Sie ist, wer sie ist. Sie fühlt sich in ihrer Körperhülle zu Hause.“ (S.10)

Erst der Körper im Raum lässt ihn als solchen erkennen: „Was die Wahrnehmung des Fließenden überhaupt erst ermöglicht, ist unser eigener, fester Standpunkt. (...) Wir nehmen die Bewegung immer nur relativ zu uns oder einem anderen festen Bezugspunkt wahr.“ Es stellt sich also die Frage nach unseren Möglichkeiten der Perzeption, der Verarbeitung:

„Wie viel weniger Kontinuität hat unser eigener Bewegungsablauf in seiner ganzen Erstarrung und seinem ‘Verhakt-Sein’ in die alltäglichen Sitz-, Denk- und Ruhepositionen? Wie groß ist unsere eigene Unflexibilität sowohl im Bereich des Körperlichen wie des Geistigen? Wie stark ist die Trägheit unseres Blicks angesichts der Geschwindigkeit“

und Dynamik des Wassers? PROCHÁZKOVÁ kompensiert Sylvas Sehnsucht nach Entgrenzung und Immaterialität im Wasser-Raum, indem sie der Metaphorik des Fließens jene der (menschlichen) Bewegung gegenüberstellt und beide – in Gestalt Sylvas und der Natur – symbiotisch verschmelzen lässt.²⁷³

„[Anm.: Sie] schaute in die Landschaft. Minuten-, stundenlang. Sie verfolgte mit ihrem Blick nichts Konkretes, sie nahm das Ganze wahr. Langsam unterschied sie nicht mehr, wo sie selbst aufhörte und die Außenwelt anfang. Die Grenze zwischen draußen und drinnen wurde immer dünner, bis sie vollkommen verschwunden war und Sylva mit ihrer Umgebung verschmolz. Zeit existierte nicht mehr.“ (S.27f)

„Der See, noch vor einem Moment vollkommen glatt, wird von einer Windbö gekräuselt. Sylva hat sich inzwischen aufgelöst.“ (S.248)

Das Gefühl des Eins-Sein mit dem Wasser bzw. auch mit der Natur an sich, lässt ein beinahe anthropomorphisiertes Bild des Wassers in Gestalt von Sylva selbst aufkommen, das von Kraft und Vitalität gekennzeichnet ist.

„Sylva setzte sich auf einen Stein und tauchte beide Fußspitzen ins Wasser. ‘Es hat die richtige Temperatur’, sagte sie. In ihren Augen schon wieder dieser erwartungsvolle Ausdruck, den er an ihr schon ein paarmal bemerkt hat. Er las darin elementare Leidenschaft.“ (S.245)

Das kraftspendende Wasser motiviert die ausgelaugte, übersättigte Protagonistin zu „elementarer Leidenschaft“ und verhilft nicht nur zu neuer Energie, sondern auch zu Gesundheit in Form von Schmerzlinderung: „das prämenstruelle Syndrom. Der Druck im Unterleib, die Krämpfe und die Rückenschmerzen stellten sich jeden Monat drei Tage vor der Blutung ein (...) bald stellte sie fest, dass Schwimmen das zuverlässigste Mittel war.“ (S.22) Der Wasser-Raum wirkt aber auch – mitunter auch aufgrund des auspowernden Körpereinsatzes im Fluss – beruhigend: „Der Fluss hat es nicht eilig. Er gleitet benommen zwischen den flachen Ufern, ohne jede Dringlichkeit. Auch Sylva hastet nirgendwohin.“ (S.6); vor allem aber hat er auch eine befreiende Wirkung: „Ein Ekstasezustand. Befreiung. Auch Sylva kennt es, nur anders. Sie hat schon begriffen, dass die Freiheit viele Formen hat.“ (S.8) Für Sylva ist der ambivalente Fluss-Raum eine stete Herausforderung: durch die körperliche Prüfung und dem damit einhergehenden Verausgaben kann die Protagonistin leere Batterien aufladen; ihre Seele regenerieren; und ihre (typisch autistischen) überfordernden psychischen „Überlegungen“ („Ich weiß nichts, Papa! Ich versteh nichts! (...) Kann man denn so existieren?“ (S.32)) vorübergehend ausblenden und hintenanstellen – der Wasser-Raum bildet also einen idealen, erlösenden Frei-Raum für Sylva:

„Wenn sie müde ist, ist sie glücklich. Körperliche Anstrengung lässt alle Zweifel von ihr abfallen und drängt brennende Fragen, die in ihrem Gehirn entstehen, in den Hintergrund. Im Zustand der Erschöpfung nimmt sie die Welt sehr schlicht wahr.“ (S.26)

²⁷³ Idem. S.354f, Zitate S.354

Die Naturerlebnisse im Wasser können als Regenerationsmaßnahme gewertet werden; dabei ist nicht die Landschaft selbst, sondern ihre imaginäre Innenwelt Ort des Geschehens. „Gefühl und sinnliche Wahrnehmung standen im Vordergrund“ – der Fluss wird zur Inkarnation von Freiheit, Reinheit und Natürlichkeit.²⁷⁴ Aber auch die übrigen Protagonisten PROCHÁZKOVÁs nähern sich im Laufe ihrer Entwicklungen derart geprägten Wasser-Räumen, darunter vor allem Filip, welcher zu Beginn des Romans noch von seiner manifesten Intelligenz und unerwiderten Gefühlen Sylva gegenüber gehemmt ist, im Zuge neuer Bekanntschaften und Erfahrungen aber auftaut und zusehends lockerer wird:

„In der offenen Landschaft holt ihn der Regen früher ein als erwartet. (...) Noch gestern hätte ihm diese Situation die Laune verdorben. Er wäre in den Wald gelaufen und hätte ein trockenes Versteck gesucht, wo man den heftigen Guss hätte überstehen können. Heute zieht er nur seine Schuhe aus und geht weiter, immer aufgeregter, mit jedem Schritt faszinierter. Es ist ein echtes Aha-Erlebnis für ihn. Laufen mitten im Unwetter macht ihn frei, löst alle die ineinander verschlungenen Fäden seiner Emotionen. (...) Er hebt einen Fuß und stampft in eine große Pfütze, sodass das Wasser nach allen Seiten spritzt. (...) ‘Ich trample in die Pfützen!’, jubelte er. ‘Es regnet mir auf den Kopf! (...) vom Regen übertönt, der mit jeder Sekunde gewaltiger wird. Filip spürt, wie die Wassermassen seine inneren Barrieren wegreißen und sich neue Wege suchen. Er wehrt sich nicht dagegen, im Gegenteil, er breitet seine Arme aus. (...) Er berührt alles, er ist alles. Sylva, ich verstehe jetzt... (...) und zieht sich mit der gesunden Hand das vollgesogene T-Shirt über den Kopf. Seine entblößte Brust atmet erleichtert auf. Auch die Shorts kleben ihm unangenehm am Körper. Er reißt sie herunter und läuft weiter. Das Wasser fließt über seinen nackten Körper, kühlt, streichelt, spült alles Überflüssige weg. Das ist Katharsis (...) Eine Reinigung der Seele“ (S.234f)

Fazit

Die Wasser-Räumlichkeiten der „Nackten“ sind, wie es der Titel vielleicht bereits andeutet, in allererster Linie von einer Rückkehr zur Natürlichkeit geprägt. PROCHÁZKOVÁ arbeitet diesbezüglich vor allem mit dem Wasser-Raum des Flusses; dabei wird ihr Fluss-Held über den Gegensatz zum städtischen Umfeld und der Zivilisation mit ihren Konventionen und Normen gezeichnet. Der Fluss als idealisierter Natur-Raum muss sich keinen solchen Regeln und Begrenzungen unterwerfen. Diesen Umstand macht sich auch Protagonistin Sylva zunutze, wenn sie den Natur-Raum bzw. besonders den Fluss als Droge beschreibt, die sie braucht, um ihre leeren, vom Alltag geschwächten Batterien wieder aufzuladen.

PROCHÁZKOVÁs Wasser-Raum ist ein Regenerations-Raum: erst durch die Verortung eines menschlichen Körpers als relationale Größe können die einzelnen Eigenschaften des Flusses zum Tragen kommen – er ist kraftspendend, schmerzlindernd; ein Schutzraum für Körper und Seele. Denn auch die Psyche der Protagonistin findet im Wasser-Raum Ruhe und Beruhigung, kann sich frei fühlen und befreit werden. Durch Sylvas hydrotopografische Verortung wird der beschauliche Wasser-Raum zum Frei-Raum, gekennzeichnet durch Individualität, Freiheit und Grenzenlosigkeit. Bis zum Schluss des Romans bemerken diesen Umstand auch andere ProtagonistInnen und so kann der Fluss-Raum bis zu guter Letzt als

²⁷⁴ Idem. S.144ff, Zitat S.144

Ambiente der Katharsis gelesen werden: ein Raum, in dem man sich fallen lassen darf, ein Raum, in dem losgelassen werden darf, ein Raum der Neues bringt und läutert – welche Wasser-Form eignete sich hier besser als der Fluss?

Ein „**Wilder Fluss**“²⁷⁵, das ist für **WERNER J. EGLI** der Colorado River, der sich seinen Weg durch den Grand Canyon bahnt – ein Faszinosum, ein Naturwunder.

„Bewundern sollten sie ihn, dort, wo er sich ihnen in seiner ganzen Pracht und Herrlichkeit zeigte, in der Schlucht des Grand Canyon. Dieses unglaubliche Naturwunder war sein Reich. Schon lange bevor diese einzigartige Schlucht von einem Menschen gesehen wurde, hatte er sie für sich und seine wilden Wasser geschaffen, zusammen mit dem Wind der sein Bruder war, mit der Hitze der Sonne und der klirrenden Kälte der Nächte, dem Eis und dem Regen der verschiedenen Jahreszeiten, die ihm seine Kraft gaben und auch seine Sanftmut, seine gewaltige Stimme und die unbändige Freude, ein Fluss zu sein.“ (S.10)

Er beschreibt den Wasser-Raum anhand detaillierter Schilderungen der natürlichen und real existenten Umgebung, sowie über Informationen über das physikalische Verhalten des Flusses (siehe z. B. S.13, S.40, S.85, S.163, S.180, S.215, etc.) – diese „Exaktheit und Detailliebe haben etwas Bezwingendes“²⁷⁶.

„brachen Sonnenstrahlen durch die Wolkendecke. Die Felswände aus Sandstein, aus Kalk- und Gipsgestein und aus gepresstem Schwemmsand begannen dunkelrot zu glühen und der Fluss unter uns kam in leuchtendem Grün und Blau in nebelhaften Schleiern aus dem Rot des Schwemmsandes“ (S.159)

Mit dieser expliziten „Kartierung des Wasserraums“ geht auch eine teilweise bewusste, teilweise unbewusste Einteilung in „gute und schlechte Orte“, „verbotene Gebiete“, sowie „unbekannte und bekannte Räume“ einher.²⁷⁷ Der Wasser-Raum ist also sehr zwiespältig. Während er einerseits eine zu Gefahr und Risiko verleitende Seite hat, die nicht selten mit dem Tod oder zumindest Todesangst einhergeht (Anm.: siehe oben „8.1.1. Der reißende Fluss“), besteht er andererseits auch aus zahlreichen wunderbaren Charakteristiken, die eindeutig lebensbejahend konnotiert sind. Erzählt wird retrospektiv aus der Ich-Perspektive Matts: „Ich muss hier vom Fluss erzählen und vom Canyon, weil sie zusammengehören und weil sie in meinem Leben eine so wichtige Rolle spielen. Der eine könnte nicht ohne den anderen existieren. Wie Mike und ich.“ (S.170) Die intensive Verbindung, die zwischen den Zwillingen Matt und Mike herrscht, findet in deren Beziehung zum Fluss eine Entsprechung bzw. in der Relation Colorado River – Grand Canyon eine Form der Analogie:

„Wir liebten den Fluss, vom ersten Augenblick an. Und später liebten wir ihn mehr als alles andere auf der Welt, denn er war es, der uns verband, stärker als jede Eisenkette es hätte tun können, weil wir glaubten, sein Wasser könne unser Blut sein.“ (S.9)

²⁷⁵ Werner J. Egli: *Wilder Fluss*. Wien: Carl Ueberreuter Vlg, 2001.

²⁷⁶ Seiderer: *Flusspoeten und Ozeansucher*. 2009. S.143

²⁷⁷ Vgl.: Idem. S.244

„Unsere Leben waren seit Urzeiten ineinander verwoben. Wie der Fluss und der Canyon. Wie der Fels und das Wasser. Wie Licht und Schatten. Wir hatten ein und dieselbe Vergangenheit, lebten in ein und derselben Gegenwart und blickten in ein und dieselbe Zukunft.“ (S.257)

„Und für beide war der Canyon so etwas wie eine Fügung, die sie miteinander verband und ihr Leben bestimmte, für den einen durch das Wasser, für den anderen durch den Fels.“ (S.56)

„Mein Wunsch, den Grand Canyon allein zu sehen, war auch Mikes Wunsch. Also machten wir uns zu zweit auf den Weg, er und ich allein.“ (S.71)

„Der Fluss und wir. Vereint.“ (S.165)

„Wir waren wieder allein. Mike und ich. Und der Fluss.“ (S.90)

„Dieser Fluss verbindet nicht nur Zeiten und geografische Punkte miteinander. Er verbindet auch Menschen.“ (S.184)

Neben der Beziehung der beiden Brüder untereinander, bestimmt der Fluss aber auch das Verhältnis der Geschwister zur gemeinsamen Freundin Dawn, in die beide verliebt sind. EGLIs Wasser-Raum erinnert hier an die BOURDIEUSche Matrix des sozialen Raumes, wenn über Relationen und Verortungen Charakterisierungen und Beziehungen diverser Akteure bzw. Akteur-Gruppen vorgenommen werden. Während in Bezug auf die brüderliche Liebe der Wasser-Raum verbindend wirkt, so potenziert sich dieser Effekt, wenn es um die Relation zwischen Matt und Dawn geht. Der Aspekt der Zweigeschlechtlichkeit wird vom Wasser aufgegriffen und von diesem (körperlich) vereinigend vorangetrieben:

„Dawn war in das klare Wasser eingetaucht. Lautlos glitt sie durch die sich spiegelnden Lichtreflexe. (...) Wir umarmten uns unter Wasser (...) Wir liebten uns. (...) Ich glaube, ich war nie zuvor und auch danach nicht mehr glücklicher als in jener Nacht. Sipapuni. Der Ort, wo das Leben beginnt. Mein Leben.“ (S.242ff)

Parallel zum sexuellen Aspekt dieser Einswerdung gestaltet sich hier das Moment der Genesis (der Geburt), das mit der Verortung des Liebesaktes an einem heiligen Ort der Indianer noch einmal betont wird.

„Hier war Sipapuni. Der Ort des Erscheinens. Schatten flossen dunkel von Felswänden in den Canyon hinein. Mondlicht lag über seinem Grund, beleuchtete dieses merkwürdige Gebilde, über das glänzend das Wasser der Quelle herunterlief, als wäre es ein Altar oder so was, der mitten in einer riesigen Kirche stand. Wir näherten uns der Quelle so vorsichtig, als brächte uns jeder Schritt einem Geheimnis näher“ (S.238)

Der Vergleich mit christlichen Elementen bzw. die gesamte religiöse Atmosphäre, die eindeutig vom Wasser-Raum ausgeht, lässt diesen zu einem mystifizierten, kosmogonischen werden:

„Die Luft war erfüllt von dieser merkwürdigen Melodie, diesen himmlischen und zugleich teuflischen Chor von Stimmen, die den Göttern huldigten oder ihnen selbst gehörten.“ (S.176)

„In diesen Felsen ist die Seele unserer Welt“ (erste Erwähnung siehe S.9)

„Vielleicht begann ich in diesem Moment zu begreifen, was Schöpfung war. Leben. Vielleicht hatte ich bisher wirklich keinen Schimmer gehabt, was das alles bedeutete, die Bewegung, ein Geräusch, Farbe, Licht, Luft, Fels, Feuer und Wasser. Eine Berührung. Festigkeit. Flüssigkeit. Schweben. Wach sein und träumen.“ (S.86f)

Die Landschaft des Grand Canyon mit seinem Urgestein, den Schluchten, Felsen und Erhebungen und dem mächtigen Fluss voller Stromschnellen, Wasserfällen und anderen pompösen Naturschauspielen verweist immer wieder auf die Relation zur menschlichen Größe und insofern auf die Dignität der Natur. Dabei stammt das Natur-Erhabene und die beeindruckende Würde der natürlichen Mysterien nicht allein vom „Effekt ihrer Größe, sondern vor allem davon, dass sie 'uralte Zeugen der Erdentstehung' sind.“ Es manifestiert sich im Faszinosum Natur eine „säkulare Ästhetik“, die noch einmal intensiv aufgegriffen wird vom Fluss²⁷⁸ – als Metapher des Lebensflusses, als kosmogonische Urflut, als Verweis auf irdische Kräfte und himmlische Wunder: „Du solltest den Himmel sehen. Das sieht aus wie ein Fluss dort oben, dessen Grund mit Glimmer bedeckt ist. Der Zwillingsfluss des Colorado River. Das Gegenstück.“ (S.111); dieser ätherische Fluss-Raum entbehrt jeder Zeit und jedem Raum:

„Seit wir unterwegs sind, habe ich das Gefühl, als wäre diese Reise ein Traum (...) Noch nie war ich so weit weg wie in diesem Canyon. Weit weg von allem, meine ich. Ich glaube, ich könnte nach China reisen und hätte nicht dasselbe Gefühl.“ (S.198)

„Ich glaube wir spürten an diesem Abend beide, wie belanglos die Zeit auf einer Reise durch diesen Canyon werden konnte“ (S.223)

Für diese ästhetische Verwendung idealisiert EGLI seinen Fluss-Helden: während er andernorts sein monströses Gesicht zu zeigen weiß (siehe S.13), wird er hier verniedlicht und in seinem Machtpotential diminuiert, z. B.: „Die Sonne schien und mit dem leichten Fahrtwind wehte ein kühler trockener Wind. (...) der Fluss in seiner ganzen Breite sanft dahinfloss.“ (S.170) Diesen Aspekt des Angenehmen bedarf es, um den Fluss als Symbol des Lebendigen darstellen zu können: in diesem Konstrukt vereinen sich Lebensfreude, Lebendigkeit, Virilität, Dynamik und Glück.

„Ich konnte ihn von hier aus nicht sehen, aber ich spürte seine Nähe. Die Vorfreude machte mich zappelig.“ (S.157)

„Wir standen am Bett des mächtigen Colorado, einem der wichtigsten Lebensspender unserer Welt. Er gewann unsere Bewunderung nicht, indem er uns seine gewaltige Macht demonstrierte: Er schnitt auch keine Grimassen, mit denen er uns hätte etwas vormachen

²⁷⁸ Vgl.: Idem. S.122f, Zitate S.122 u. S.123

können. Er lag nur da und lächelte, wohl wissend, dass er uns längst in seinen Bann gezogen hatte.“ (S.86)

„Das Wasser des Flusses, das so verlockend gewesen war, dass wir ihm nicht hatten widerstehen können“ (S.87)

„Sie waren glücklich. So unwahrscheinlich glücklich, wie ich sie schon lange nicht mehr gesehen hatte. (...) Gib uns mehr davon, Colorado!“ (S.174)

Das „Bild des strömenden, reißenden Wassers (...) [Anm.: entspricht der] Metapher von Freiheit“²⁷⁹, die Assoziationen mit dem Leben entwerfen den Fluss als eine Reise des Lebens, die parallel zur Unaufhörlichkeit des Flusses unter bestimmten (philosophischen) Perspektiven ebenfalls nie enden wird:

„Um es vorwegzunehmen, für mich begann hier eine Reise, die ich noch nicht beendet habe und wahrscheinlich mein Leben lang nicht beenden werde. Für mich ist diese Reise mein Leben. Es gibt kein Ziel, außer dem Ziel, zu sterben. Aber ich bin mir nicht mehr so sicher, ob es dann nicht noch weitergeht. Manchmal denke ich, dann ist Schluss. Aber der Fluss wird weiterfließen, und solange er fließt, werde ich leben.“ (S.165)

„wünschte ich mir doch, die Zeit besäße die Freiheit, für ein einziges Mal wirklich still zu stehen. (...) Wenn diese Reise niemals zu Ende ging, hatte dies allein mit Erinnerungen zu tun und mit dem Wissen, dass ich immer und immer wieder hierher zurückkehren konnte.“ (S.169)

Fazit

Während EGLI seinen Wasser-Raum auf der einen Seite als verführerisches Monster darstellt, das niemals kampflos ein Leben verschenkt (Anm.: siehe oben „8.1.1. Der reißende Fluss“), zeichnet er hier einen lebensbejahenden Fluss als Metapher des Lebensstroms, der unausweichlich dem Ende zufließt, aber dennoch niemals „stirbt“, weil er regenerativ ist. Dabei konnotiert er den Wasser-Raum nicht wie PROCHÁZKOVÁ mit dem Körper des Menschen und evoziert darüber positive Eigenschaften z. B. des sich Treibenlassens, etc., sondern entwirft ihn als Natur-Faszinosum, das in seiner Herrlichkeit einer säkularen Ästhetik folgt. Der Wasser-Raum wird sakriert und mystifiziert: bekommt verbindende und vereinende Kräfte, wird an das Prinzip der kosmogonischen Urelemente rückangebunden, von den Ketten der Zeit und des Raumes befreit und als überdauerndes Sinnbild der Lebendigkeit heroisiert.

8.2.2. Ins Wasser gehen

Dass positive Gefühle der Erleichterung und Befreiung aber nicht nur mit (westeuropäisch-) konventionalen positiven Ereignissen einhergehen müssen, beweist bisweilen auch GERBRAND BAKKERS Roman „**Birnbäume blühen weiß**“²⁸⁰ (Ersterscheinung in niederländ.

²⁷⁹ Idem. S.122

²⁸⁰ Gerbrand Bakker: *Birnbäume blühen weiß*. Roman. Aus d. Niederländ. übers. v. Andrea Kluitmann. Berlin: Suhrkamp (Taschenbuch) Vlg., 2010.

Sprache 1999, Uitgeverij Piramide; Ersterscheinung in dt. Sprache 2001, Patmos). Darin gestaltet sich der Freitod – im Wasser – für einen der männlichen Protagonisten, Gerson, als Erlösung: Dem Selbstmord werden dabei unterschiedliche Wassermotive zugeschrieben – z. B. der Regen oder das Verschwinden des Körpers im Wasser.²⁸¹ BAKKERs Wasser-Raum ist folglich also zwar ein tödlicher, aber zugleich auch ein frei gewählt tödlicher und daher mitunter als positiv konnotiert verständlicher. Der Gang ins Wasser kann als regressives Moment gedeutet werden und wird entsprechend des Wunsches der Rückkehr zurück in den Mutterleib, in das embryonale Stadium gedeutet. In diesem Kontext wird von FERENCZIs thalassaler Regression als Diagnose gesprochen.²⁸² Gemeint ist damit die Sehnsucht „nach Entgrenzung und Auflösung im archaischen Element des Urwassers, in der mütterlichen Matrix“²⁸³. Tatsächlich sind BAKKERs Protagonist und seine zwei Zwillingbrüder Halbwaisen: „Unsere Mutter war eines Tages in dem großen glänzenden [Anm.: Auto] weggefahren, und wir hatten beide nie wieder gesehen.“ (S.12) Die Verlassenheit, die Gerson aufgrund dieses „Verlustes“ empfindet, wird noch durch die Tatsache gesteigert, dass seine Brüder Zwillinge, also immer zu zweit sind; er aber im Prinzip – bis auf Hund Daan – alleine. „‘Du weißt nicht, wo Klaas ist, aber du hast keine Ahnung, wo ich bin. Das ist nicht dasselbe.‘“ (S.9), sagt Gerson zu einem der Zwillinge und bringt so seine individuelle Form von Einsamkeit auf den Punkt. Dieser Seelenzustand rund um Isolation und Zurückgezogenheit, sowie später Trauer und Schmerz, Missbehagen, Verdruss und Zorn lässt sich unter dem Begriff *ennui*, welcher nicht synonym zum deutschen Ausdruck der Langeweile steht, subsumieren. Es handelt sich dabei um ein Lebensgefühl voller Einsamkeit, Seelenlähmung und innerer Leere bzw. Leere an Empfindungen, welches im Lebensüberdruß münden kann – so wie es auch bei Gerson der Fall ist. Die „matten Augenblicke“ häufen sich, es tritt ein Nachlassen des Einzelnen im Bemühen ein und SÖREN KIERKEGAARD spricht von einem *acedia*-Begriff im Sinne einer „Verzweiflung der Schwachheit“.²⁸⁴ Für Gerson tritt das *ennui*-Gefühl insbesondere nach einem Unfall mit seiner Familie ein: denn Gerson kann aufgrund einer Augenverletzung nichts mehr sehen.

„‘Warum sagt mir niemand, dass ich blind bin?’ ‘Weil sie nicht wissen, wie sie das machen sollen.‘“ (S.66)

„Es ist schwarz. Richtig schwarz, kein Ich-kneife-die-Augen-zu-also-ist-es-dunkel-Schwarz. Warum das so ist, verstehe ich nicht.“ (S.51)

„‘Ich will ins Bett’, sagte er. ‘Ich will schlafen. Wenn ich schlafe, träume ich, und wenn ich träume, sehe ich wenigstens noch etwas.‘“ (S.87)

Gersons Verzweiflung zieht Trägheit, Isolation und Lethargie nach sich. Je stärker diese Gefühle sich entwickeln, umso immanenter werden auch die Wasser-Räume. Zu Beginn des

²⁸¹ Heidi Lexe: *Down to the River. Das Wasser und der Tod*. In: *1000 und 1 Buch. Das Magazin für Kinder- und Jugendliteratur*. Nr. 1 / Februar 2009. (S.7-9) S.8

²⁸² Vgl.: Seiderer: *Flusspoeten und Ozeansucher*. 2009. S.316

²⁸³ Böhme: *Eros und Tod im Wasser*. In: Böhme (Hg.): *Kulturgeschichte des Wassers*. 1988. S.212

²⁸⁴ Vgl.: Seiderer: *Flusspoeten und Ozeansucher*. 2009. S.176f

schmalen Romans wird nur kurz auf einen See, als Ort der Kindheit des Vaters verwiesen – dieser wird aber aufgrund des Unfalls nicht erreicht.

„Gerard [Anm.: der Vater] wird über früher erzählt haben. Über den Wald, der hinter seinem Elternhaus beginnt. Über den See, der gegenüber der kleinen Weide liegt. Über seine Streifzüge durch diesen Wald und die Schwimmpartien im See.“ (S.26f)

Erst gegen Ende der Erzählung, als Gerson sich scheinbar schon mit seinem Schicksal abgefunden hat, beschließt er sich in genau diesem See umzubringen. Dieser Akt kann als Kapitulation vor wachsender Isolierung und Abkapselung verstanden werden. Der Wassertod als letzte Konsequenz; als ein bewusst gewählter Tod – als eine Entscheidung²⁸⁵ wird im tröstenden und idealisierten Kindheits-Raum des Vaters vollzogen. Der See als Spiegel von Gersons Depression: das Stagnierende als Sinnbild des Stillstandes, den Gerson nicht mehr zu verlassen weiß; die begrenzten Ausmaße des Sees als Metapher der Ausweglosigkeit. Aber auch die Ruhe der Wasseroberfläche als letztes Bett. Die Faszination aus der Tiefe lockt den männlichen Körper mit teilweise libidinös gekennzeichneten Empfindungen²⁸⁶:

Das „Eintauchen in eine Welt der schallgedämpften Geräusche, der Anarchie der Stille (...); Konturen und Schärfe verlieren, an Gewicht verlieren, keine Last mehr spüren (...) Leicht, schnell und schwerelos (...) eines freien uneingeschränkten Daseins erreicht (...) Vom Fluss getragen zu werden, entspricht dem Traum von der Macht, dem Gefühl, den Quell des Lebens wiedergefunden zu haben.“²⁸⁷

Für Gerson gestaltet sich dieses Moment der Schwerelosigkeit und Leichtigkeit noch einmal intensiver, da er in diesem Zustand frei von körperlichen Beeinträchtigungen ist; jeder würde verschwommen sehen, „Konturen und Schärfe verlieren“. Gleichzeitig gewinnt er ein neues Körpergefühl...

„Es war nicht kalt, es war nicht warm. Es war dunkel, denke ich, dunkelgrün, und der Moder, der zwischen meinen Fingern hindurchglitt, fühlte sich an wie Pudding. Wasser ist angenehm. Im Wasser ist man schwerelos, manchmal ist es als könne man im Wasser fliegen.“ (S.116)

Die tatsächliche Situation des Selbstmordes schildert BAKKER weder aus der bisher dominierenden Erzählperspektive der Zwillinge, noch aus den bislang vereinzelt gehaltenen Passagen aus der Sicht Gersons selbst, sondern erstmals aus der Perspektive des Hundes. Er schafft somit einerseits eine distanzierte Ebene, andererseits aber auch eine herzerreißende Ansicht, die Gerson u. U. als Märtyrer gemäß der Definition „Der Märtyrer ist ein Heimatsuchender. Er sucht zuletzt die Heimat in sich selbst, wenn es keine andere Möglichkeit mehr gibt. (...) Insofern ist er Opfer, Täter und Held zugleich“²⁸⁸ zeigt:

„Aus der Luft fiel immer noch Wasser. Das große Wasser war ganz glatt, aber es spritzte Wasser daraus auf, kleine Tropfen Wasser. (...) Der kleine Schwarze sagte 'i', und ich setzte

²⁸⁵ Vgl.: Idem. S.310f

²⁸⁶ Vgl.: Idem. S.301

²⁸⁷ Idem. S.322

²⁸⁸ Idem. S.337

mich. Er ging ins Wasser. Er war nicht gleich verschwunden. Erst seine Hinterpfoten, dann sein Körper und seine Vorderpfoten und dann sein Kopf. Seinen Kopf sah ich später wieder, der trieb in dem großen Wasser. Ich bellte. Er rief 'aa' und 'i'. Sein Kopf wurde immer kleiner. Licht und Dröhnen, gleichzeitig. Das große Wasser flammte auf, und dann war es wieder weg. Der Kopf des kleinen Schwarzen war auch weg. Ich blieb sitzen und wartete. (...) Ich würde erst weggehen, wenn mein Herrchen aus dem großen Wasser zurückkam.“ (S.136)

Gersons Vater und seine Brüder sind geschockt: „Und in diesem Moment kam es, es wurde und hinterhergeschmettert, es flutete auf uns zu, wie Wasser nach einem Deichbruch“ (S.61), heißt es an früherer Stelle im Roman und deutet doch schon die bevorstehende Welle an verwirrenden Emotionen an. Als Flashforward kann auch das Spiel „Schwarz“ der Geschwister gedeutet werden, bei welchem es gilt mit verschlossenen Augen möglichst schnell ein gewähltes Ziel zu erreichen (erste Erwähnung siehe S.7-11) und die Welt blind zu erfahren; aber auch die erste Verortung Gersons lässt den Verlauf der Geschichte erahnen:

Erstes Kapitel „Schwarz“: „Gerson war oft auf dem kleinen Friedhof, der schräg gegenüber von unserem Haus auf einem Hügel lag. Ein uralter Friedhof, auf dem nur selten ein neuer Grabstein hinzukam.“ (S.7f)

Letztes Kapitel „Suchen“: „Gestern wurde endlich der Grabstein gesetzt. (...) Erst als alles fertig war, durften wir auf den Friedhof. (...) Gestern haben wir entdeckt, dass ein paar Worte auf einem Stück Papier etwas ganz anderes sind als ein Text auf einem Grabstein. Die Worte haben größeres Gewicht, wenn sie aus einem Stück Granit herausgemeißelt sind. Der Stein ist dunkelgrau, rechteckig und hat keine Verzierungen. Da steht darauf:

GERSON TOLGAARDER
28.7.1990 – 10.8.2004
IMMER AUGUST
IMMER SONNE
IMMER UNSER LEERES HERZ“
(S.137f)

Fazit

BAKKERs Wasser-Raum kommt erst relativ spät zum Einsatz, obwohl er bereits früh im Text etabliert wird: Der See als Schutzraum, als Kindheits-Raum des Vaters wird für den Protagonisten ebenfalls zu einem Auffangort – allerdings anders als es die Konvention verlangen würde. Das stagnierende Gewässer dient als Spiegel, als „mütterliche Matrix“ und ermöglicht dem körperlich beeinträchtigten Protagonisten ein anderes Körpergefühl: der Schwerelosigkeit, der Freiheit. Um diese Erleichterung dauerhaft zu verspüren, entschließt sich der Protagonist für den tödlichen Gang ins Wasser. Der Selbstmord ist in BAKKERs Text aus der Perspektive des Hundes geschildert und entbehrt so jeglicher Wertungen; verbleibt aber dennoch – obwohl der Traurigkeit dieser Tat – als erlösend im LeserInnengedächtnis.

Weniger konkret beschrieben, aber dennoch vorhanden, manifestiert sich der Aspekt der Erlösung in **PAULUS HOCHGATTERERs** Adoleszenzroman „**Wildwasser**“²⁸⁹ implizit in der Tat des Selbstmordes an sich. Der Protagonist Jakob trifft im Zuge einer ebenfalls geradezu selbstmörderisch zu nennenden Reise, die mit exzessivem Drogenkonsum, körperlicher Verausgabung, Dehydrierung, Schmerzen und psychischen Problemen einhergeht (siehe S.75-83), am idealisierten *locus amoenus* eines Sees auf den Kaplan Reinhold Tauscher:

„Ansonsten registrierte ich einige Dinge gleichzeitig: Erstens lag ich in feinem Sand unter einem Vorhang von Trauerweidenzweigen dicht an einem ruhigen Gewässer. Es musste ein See sein oder der Altarm eines Flusses. (...) Viertens befand sich da draußen an der Uferböschung offensichtlich noch eine zweite Person.“ (S.83)

Im Schutzraum des stillen Sees, der mit seiner Trauerweide und dem feinen Sand ein geradezu bukolisches Bild voller Harmonie heraufbeschwört, lässt der Kaplan seinen Gefühlen freien Lauf: „dann ging ein Beben durch seinen Körper (...) Er begann zu weinen. (...) Während ihm die Tränen über die Wangen rannen“ (S.84). Warum diese Situation am friedlichen Wasser-Raum den eins neunzig riesengroßen, massigen Mann (siehe S.84) zu solch starken Emotionen bewegt, wird erst später erklärt. Jakob bemerkt aber bereits von Anfang an die „kleine Schatulle aus dunklem Holz“ (S.84), die der Kaplan in den Händen hält und welche er inklusive eines Blatt Papiers zu verstecken sucht: „der Mann nahm die Holzschatulle und schob sie direkt in die Uferböschung hinein. Es musste ein Versteck dort sein, ein Loch oder so was. Er schaufelte mit seinen Händen Sand auf die Stelle.“ (S.84) Der Wasser-Raum des Sees ist also nicht nur dem Mensch ein Refugium für Gefühle – und, wie sich später abzeichnen wird, auch Erinnerungs-Raum – sondern auch ein Gefäß für Geheimnisse. Für BACHELARD ist ein Kästchen bzw. eine Schatulle, wie in diesem Fall, ein deutliches Zeichen für ein Bedürfnis nach Geheimnissen. „Irgend etwas [sic!] Geschlossenes muß [sic!] die Erinnerungen hüten“²⁹⁰. Die unvergesslichen Dinge und Inhalte, die in der Geometrie eines Kästchens aufbewahrt werden, entsprechen der Psychologie des Verborgenen. Das Kästchen dient als Kerker von Dingen, die zwanghaft festgehalten und erinnert werden (wollen). Wie die Topografie des Gefängnisses profitiert aber auch das Kästchen besonders vom Moment der Öffnung: Als Gegenstand, der sich erschließen lässt, evoziert er das „erste Differential der Ent-Deckung“. In dem Augenblick, in dem Jakob heimlich die Holzschatulle des Kaplans öffnet, gibt es kein Draußen mehr – nur mehr die neue Dimension, die Dimension der Innerlichkeit zählt²⁹¹:

„Ich langte hinein und zog die dunkelbraune Schatulle heraus. Sie besaß einen zarten silbernen Verschlusshebel. Ich drückte ihn auf und klappte den gewölbten Deckel hoch. [Anm.: Typografisch setzt HOCHGATTERER hier einen Absatz.] Was ich seinerzeit für ein Stück Karton gehalten hatte, war ein altes Schwarzweißfoto mit gezacktem Rand. Es zeigte nebeneinander zwei Kinder: (...) Der Zettel war kariert, gelbfleckig und mit abgeblasster Tinte in einer runden, sorgfältigen Schülerüberschrift beidseitig beschrieben“ (S.117)

²⁸⁹ Paulus Hochgatterer: *Wildwasser*. Reinbek: rororo Rowohlt (Taschenbuch) Vlg, 1999.

²⁹⁰ Bachelard: *Poetik des Raumes*. 2011⁹. S.32

²⁹¹ Vgl.: Idem. S. 96-103

Mit dem Öffnen der Schatulle und der Enthüllung des Geheimnisses, eröffnet sich auch eine Welt der Erinnerungen: Der Schritt in die Vergangenheit („1972“ (S.118)) führt eine neue Person ein, die Schwester des Kaplans, Gertrud Tauscher. Als Jakob ihren aufbewahrten (Abschieds-)Brief liest („Ich mache es wegen dem Reinhold. (...) Wie man es macht, das weiß ich aus der Zeitung. (...) Der Reinhold soll von meinen Sachen nichts bekommen.“ (S.117f) – Die weibliche Wasserleiche hat ihre tiefgründigen Geheimnisse entbehrt.²⁹²), zählt er zwei und zwei zusammen und ahnt aufgrund des Verstecks, was passiert sein könnte. Im Zuge dessen verändert sich auch der Wasser-Raum von einem beschaulichen Ort zu einem Grab:

„Ich ging vor zum Wasser. Es war ein kleiner Teich, mehr ein Tümpel. Im Kajak hätte man maximal drei Schläge in eine Richtung machen können. Das Wasser war dunkel und absolut klar. Auf dem Grund konnte man altes Laub erkennen und abgestorbene Äste. Ich stellte mir ein Mädchen vor, das da unten auf dem Rücken lag und mit weit aufgerissenen Augen in den Himmel starrte.“ (S.118)

In der Beschreibung folgt HOCHGATTERER der Tradition weiblicher Wasserleichen und lässt Gertrud (vermutlich bekleidet) knapp unterhalb der Wasseroberfläche treiben, noch beinahe lebendig wirkend aufgrund der geöffneten Augen, die den Himmel reflektieren; assoziiert sie dabei aber bereits deutlich mit Todesmotiven: altem Laub, abgestorbenen Ästen.²⁹³ HOCHGATTERER beruft sich auf die Analogie der weiblichen Seele und der Unergründlichkeit tiefer Gewässer, als er den Tod der Schwester des Kaplans durch Selbsttötung im Wasser stattfinden lässt. „Wie hat sie es gemacht?, fragte ich.“ (S.121)

„Sie war nur kurz verschwunden, sagte der Kaplan unvermittelt, wir haben sie noch am nächsten Tag gefunden. Sie lag auf dem Grund des Tümpels. Sie dürfte bis zur Brust ins Wasser gegangen sein und sich dort die Pulsadern aufgeschnitten haben.“ (S.123)

„Der Tod, den Gertrud Tauscher wählt, spielt sich im Stillen ab und gilt in der Literatur als weiblich. Bereits die Formulierung ‘ins Wasser gehen’ deutet semantisch dessen nicht-virilen Charakter und die geringe Fallhöhe an.“²⁹⁴, konstatiert HEIDI LEXE. Die Selbstmordschwermut, der Gertrud offensichtlich erlag, wird dabei von HOCHGATTERER ausgespart – ihre psychischen Beweggründe werden nur innerhalb ihres Abschiedsbriefes angedeutet („Ich mache es wegen dem Reinhold.“ (S.117)), dabei aber nicht weiter vertieft oder begründet.

„Der Selbstmordschwermütige fühlt einen Trieb zum Wasser, und ich erkläre mir die häufige Todesart desselben im Wasser weit weniger aus einer Absicht sich dadurch das Leben zu nehmen, als vielmehr aus einem unwiderstehlichen Zug und einem dunklen Gefühl im Wasser allein sei Rettung und Hülfe für ihn.“²⁹⁵

²⁹² Vgl.: Seiderer: *Flusspoeten und Ozeansucher*. 2009. S.301

²⁹³ Vgl.: Idem. S.301

²⁹⁴ Lexe: *Down to the River*. In: *1000 und 1 Buch*. Nr. 1 / Februar 2009. S.8

²⁹⁵ Christoph Wilhelm Hufeland zit. in: Vogel: „*Melusine... das läßt aber tief blicken*.“ 1989. (Diss. d. Univ. Zürich) S.20

„Mit dem Wasser ist es was Komisches (...) das Wasser ist ein magnetisches Element.“ (S.118) Diesen anziehenden, tödlichen Aspekt des Wassers deutet die kindliche Kassandrafigur Judith – ein quasi adoptiertes und geistig beeinträchtigtes Pflegekind Kaplan Tauschers und seiner Mutter – immer wieder in repetitiven Sequenzen an: „sagte sie (...) Judith, geh nicht zu nah ans Wasser, geh nicht zu nah ans Wasser, da kannst du ertrinken!“ (erste Erwähnung siehe S.102 – S.109, S.110, S.121, S.126)

Fazit

HOCHGATTERER arbeitet mit zweierlei Wasser-Räumen (Anm.: siehe oben „8.1.1 Der reißende Fluss“) – beide sind dabei mit dem Tod konnotiert. Während reißende Wasserformen in „Wildwasser“ vor allem mit Schmerzen einhergehen, dienen stagnierende Gewässer vor allem der Reminiszenz an Schmerzen. Mit der Figur Gertrud Tauscher und ihrer Verortung im See als Grab behaftet HOCHGATTERER das Wasser eindeutig mit dem Thanatos-Motiv und Schmerzen – Schmerzen für die sterbende Person, Schmerzen für die Zurückgebliebenen. Dafür gestaltet er den Raum zuerst harmonisch: Der See wird im Sinne des Anhaltens der Bewegungen des sonst so unaufhörlichen Wassers als Raum des Innehaltens und Zurückblickens evoziert. Für Kaplan Tauscher gestaltet das Wasser somit einen ruhigen Erinnerungs-Raum, in welchem er seinen Gefühlen uneingeschränkt freien Lauf lassen kann; zudem aber dient der Wasser-Raum aber auch als konkrete Verortung der Erinnerungsstücke (Foto und Brief), indem sie am Ufer versteckt und aufbewahrt werden. Diese beruhigende und schützende Kraft des Wasser-Raumes lässt sich parallel zu den Beweggründen Gertruds für ihren Selbstmord im Wasser lesen – zwar spricht HOCHGATTERER Gertruds Überlegungen für den tödlichen Gang ins Wasser nur marginal an; seine bukolischen und metaphorischen See-Beschreibungen aber schaffen das Bild eines (bis hin zum Tod) anziehenden, befreienden Wasser-Raumes. Vor allem die Figur Judiths und der sie vor dem Wasser warnende Refrain umreißen den Wasser-Raum als einen faszinierenden und verführerischen Ausweg.

8.3. Das Meer als Ausnahmezustand

Das Meer ist „stets mit einem Ankommen und innerer Wandlung verbunden (...) das Meer (...) [Anm.: als] Motiv der Initiation“ – so zeigt sich dieser Wasser-Raum auch in den folgenden Werken, als einen Ort, der „die Vergänglichkeit seiner eigenen irdischen Existenz und seine relative Bedeutungslosigkeit im Gegensatz zu fortdauernder Existenz und unfassbarer Größe vor Augen führt.“²⁹⁶

MEG ROSOFF verortet das Wasser in ihrem Roman „*damals, das meer*“²⁹⁷ (Ersterscheinung in engl. Sprache 2007, Penguin Books; Ersterscheinung in dt. Sprache 2009, Carlsen)

²⁹⁶ Lukas Bärwald: *Rauschen und Schaukeln. Das Motiv des Meeres im Werk von Heinz Janisch*. In: *1000 und 1 Buch. Das Magazin für Kinder- und Jugendliteratur*. Nr. 1 / Februar 2009. (S.30-32) S.30f

²⁹⁷ Meg Rosoff: *damals, das meer*. Aus d. Engl. übers. v. Brigitte Jakobeit. Hamburg: Carlsen Vlg, 2009.

größtenteils als einen positiv konnotierten Rückzugsort für den Protagonisten, der offensichtlich glorifiziert einen Kontrast (und damit auch einen Ausgleich) zur „normalen“, regulären Welt darstellt: „Und als ich die magische Grenze zum Strand überschritten hatte, durch das Kaninchenloch in meine eigene Welt zurückgekehrt war (...) spielte es plötzlich eine große Rolle, dass ich wieder Ärger bekommen könnte.“ (S.79) Der beinahe asketische Wasser-Raum ist ein Ort der Kontemplation und Imagination und wird von Anfang an anhand des ambivalenten Meeres als Land-Wasser-Grenzbereich definiert, z. B. als Strand, Küste, Ufer, Damm, Insel etc.:

„Alles begann an der Küste von East Anglia, gleich hinter dem Einschnitt, wo der Fluss Ore Salz führt und sich ins Meer ergießt. (...) Am Meer bog die Straße nach links ab (...) dann erreichte man (...) den Kanal mit tiefem Wasser, der sie vom Festland trennte. Die kleine Halbinsel konnte nur bei Ebbe ein paar Stunden am Tag erreicht werden, über einen feuchten Sanddamm. Um sie herum erstreckten sich Salzwiesen und Schilfbetten, die nistenden Sumpf- und Wasservögeln ein Zuhause boten“ (S.14f)

Bereits in der eingangs präsentierten Schilderung der Topografie dominieren diverse Wasserformen das Bild – der zukünftige Handlungsraum ist eindeutig dualistisch und lebt von der Differenz Land- und Wasserraum, wobei letzterer nicht nur den konkreten Raum *im* Wasser, sondern auch Verortungen *am* Wasser meint. Die topografisch konkreten Nennungen verdichten den Eindruck der Realität und Unmittelbarkeit und machen den Wasser-Raum fassbarer und glaubhafter. Details und auf das Wasser bezogene Feinheiten verstärken diesen Eindruck noch einmal. Der anfangs noch weit geöffnete Wasser-Raum – immerhin referiert ROSOFF zu Beginn auf die gesamte Küste „East Anglias“ (erste Erwähnung S.14) – wird im Laufe der Schilderung immer weiter eingeengt und verhartet zu guter Letzt, ähnlich einer zoomartigen Kameraführung beim bereits erwähnten „Sanddamm“: „Die Ebbe hatte einen langen Sandstreifen zwischen Sand und Stele freigelegt (...) Vor uns stand eine Gruppe verlassener Fischerhütten“ (S.24) Eine dieser Hütten wird für den Protagonisten und seinen im Laufe der Geschichte neu gewonnenen Freund Finn zu einem wichtigen und intensiv genutzten Rückzugsort. Der Sandstreifen auf dem sich diese Lokalisierung befindet, wird von den Gezeiten des Meeres prävaliert. Dadurch ist er nicht unbeschränkt zugänglich und gewinnt für den Protagonisten durch seine Seltenheit bzw. Unwegbarkeit an Wert.

„Die Gezeiten waren entscheidend. Der Weg von meinem Wohnheim zu Finns Hütte dauerte fünfunddreißig Minuten (...) Es gab ein ungefähres Zeitlimit von jeweils zwei Stunden vor und nach dem tiefsten Stand der Ebbe, in dem man von der Insel zum Festland (und umgekehrt) gehen konnte, ohne durchnässt zu werden, obwohl dieser Wert je nach Mondphase und der Höhe der Gezeiten variierte.“ (S. 68)

Der Umstand, dass Besuche des Wasser-Raumes einer Vorbereitung („Am Zeitungsstand kaufte ich eine Gezeitenkarte“ (S.47)) und zeitlichen Beschränkung bedürfen, lässt diese abenteuerhaft erscheinen. Die Hütte selbst ist als geschlossener Raum eigenständig definiert (siehe S.26f) und scheinbar vom Wasser, also vom Raum des Strandes bzw. des Meeres getrennt – aber auch bedroht. Gegen Ende der Erzählung verschmelzen die beiden Bereiche

sogar miteinander – vor allem als ein vernichtender Sturm die schützende Zuflucht zu zerstören versucht:

„Es war Flut, das Wasser wogte gegen das Fundament der Hütte.“ (S.176)

„an die Hütte denken, die in den eiskalten Wintermonaten wochenlang unter Wasser gestanden hatte.“ (S.73)

„als ich sah, dass das Holzfundament der Hütte unter Wasser stand“ (S.192)

„mein Haus (mein Haus) langsam vom Meer zurückerobert wurde“ (S.222)

„bis ich der Tatsache ins Auge sehen musste, dass ich langsam im Meer lebte“ (S.230)

„Inzwischen ist die Küste verschwunden, sie steht unter Wasser und versinkt noch weiter.“ (S.232)

ROSOFF greift das Konstrukt der Vergänglichkeit des Wassers auf und verwendet es als Zeichen der voranschreitenden Zeit. Die East Anglia Küste unterliegt ständigen Veränderungen – wie jeder Küstenstreifen; im Sinne einer „lebendigen Tektonik“ verwandelt sich der eigentlich unbewegliche Strand in einen ungewissen, residualen Raum, einen Ort, an dem die Elemente ihren Kampf austragen.²⁹⁸ Parallel dazu übernimmt der Ich-Erzähler die Position und das Leben Finns nach dessen Verschwinden: Die Fusion Land-Wasserraum spiegelt also auch die Entwicklung des Protagonisten und dessen Veränderung/Verschmelzung mit der idealisierten und illusorischen Vorstellung des Küstenbewohners Finn wider: „‘Und ich heiße Finn’, erwiderte ich. Es war das einzige Mal, dass ich es laut sagte.“ (S.235) Dieses Prinzip der Spiegelung durchzieht ROSOFFs ganzes Werk; immer wieder übernimmt der Wasser-Raum Meer und Strand die Visualisierung von Gefühlen. In erster Linie wird der Wasser-Raum in seiner Funktion als schützender Rückzugsort geschildert: „Das Meer wird eine Zuflucht, es gibt Hoffnung“²⁹⁹. Die Unendlichkeit, die Unbeständigkeit, die ununterbrochene Metamorphose, die Magie der Reflexe, die Spiegelung(en) des Himmels im Wasser und das Schauspiel der Illusionen faszinieren und bieten ausreichend Platz für Phantasien und Reflexionen ganz im Sinne eines Rückzugsortes.³⁰⁰ Da der Protagonist sich im „Exil“ eines beschränkenden und geregelten Jungen-Internats befindet, welchem er weder Freundschaften, noch schulische Herausforderungen abgewinnen kann, fiktiviert er bald die Utopie der Küstenbewohner und (der Unbegrenztheit) des Meeres: „Den Rest meiner Ferien lebten wir in einem jungenhaften Ideal (meinem jungenhaften Ideal) vollkommenen Glücks.“ (S.143) – personifiziert durch seine neue Bekanntschaft, den einsamen, alleinlebenden Jungen Finn. Diese jungenhafte und naive Imagination nährt sich dabei vor allem vom Charakter des Verbotenen: Die Ausreißer aus dem Internat sind verboten, ebenso wie Finns gesamte Existenz, dieser ist weder im Geburtenregister registriert, noch steht er unter

²⁹⁸ Vgl.: Corbin: *Meereslust*. 1990. S.139

²⁹⁹ Idem. S.88

³⁰⁰ Vgl.: Idem. S.38f

(elterlicher) Obhut, geschweige denn unterliegt er dem Schulzwang (siehe S.36f). Er wird für den Protagonisten zu einer idealen Projektion seiner selbst:

„Da war er [Anm.: Finn] also, mein junger König, auf dem Wasser“ (S.113)

„Er kam mir unglaublich vertraut vor, wie eine Traumaussage von mir selbst, mit genau dem Gesicht, von dem ich mir immer gewünscht hatte, es würde mich aus dem Spiegel ansehen. Seine helle, schimmernde Haut erinnerte mich an die Meeresoberfläche.“ S.25

„Finn war mein Traumbild“ (S.30)

„Ich wollte (...) so sein wie Finn.“ (S.34)

Das spiegelnde und magische Element des Wassers (bzw. der Wasseroberfläche), die ständige Metamorphose des Meeres und der Gezeiten und deren Ambivalenz liefern für diese sehnsüchtigen Phantasien die entsprechende Kulisse. Diese Sehnsucht einer Alltagsflucht, eines neuen Lebensbeginns äußert sich von Anfang an deutlich: „ich wollte der dumpfen Tyrannei meines Alltags entfliehen und hier leben, direkt am Meer“ (S.34) und entspricht darin dem Phänomen der Meereslust.

„Jeder Küstenspaziergang kann sich als fruchtbar erweisen, sei es durch ergötzliche Wahrnehmungen, durch unverhoffte Entdeckungen von Fossilien, Algen oder Muscheln, durch merkwürdige Beobachtungen oder – bald – durch Träumereien. Solche Unternehmungen haben (...) nichts Alltägliches an sich.“³⁰¹

Für ROSOFFs Protagonisten birgt die Flucht vor dem Alltäglichen im Wasser-Raum Unbekanntes ebenso wie Träumereien und Phantasien: Das Küstenbild evoziert im Jugendlichen sowohl Anziehung als auch Respekt; diese ambivalente Gefühlswelt spiegelt sich in den Erfahrungen am Wasser wider, so z. B. fasziniert ihn das Töten von Krabben zur Erhaltung von Nahrung einerseits, lässt den jungen Mann andererseits aber auch verunsichert ob des mörderischen Aktes zurück (siehe S.77f: „Mir schien das Ganze grausam, und ich fand es abscheulich (...) Aber es hielt mich nicht davon ab, ihn anzuhimmeln wie immer“). Mit dem Eindringen des Protagonisten in die Zone des Meeres und Strandes und damit in das Revier Finns („ich wollte für eine Selbstverständlichkeit sein, ein Teil seiner Landschaft“ (S.84)), vor allem aber in die Welt des Wassers beginnt ein Entwicklungsprozess: Einerseits entwickelt der Protagonist unbekannte Gefühle für Finn („geschützt vor dem tosenden Wind und dem brausenden Meer, eingewickelt in Decken, die von Finns rauchigem Holzduft durchdrungen waren, immer im Bewusstsein des anderen Jungen (...) Natürlich war es Liebe“ (S.62)), andererseits unterliegt auch er selbst eindeutigen Veränderungen – der Phase des Erwachsenwerdens. Der zuvor noch überforderte und exilierte Junge findet im Wasser-Raum ein Refugium des Rückzuges und der Ruhe: „Das Schauspiel des offenen Meeres (...) hilft bei der Entdeckung der tieferen Schichten des Ich.“³⁰² Die wohltuende Stille,

³⁰¹ Idem. S.150

³⁰² Idem. S.221

das reflektierende Nachdenken, diverse Formen der körperlichen Betätigung (siehe S.41f, S.75, S.136ff, S.218ff) und das Faszinosum Meer³⁰³ modifizieren ihn.

„Eine verträumte Stille breitete sich aus. Ich lehnte zusammengesunken an der Hütte, beobachtete das sanfte Auf und Ab der Wellen und beruhigte meinen Atem, bis nichts mehr zu hören war und die Welt nur noch aus Sand und Meer und Himmel bestand.“ (S.25)

„Als ich dasaß und zu essen versuchte, schien meine Nervosität mit dem Meer hinauszufließen und ich wurde ruhiger.“ (S.123)

„Die Leere des Ozeans, zum metaphorischen Ort des persönlichen Schicksals erhoben, läßt [sic!] den Strand als einen Grenzbereich erscheinen“³⁰⁴ und die Erfahrungen in diesem Raum auf wunderbare Art im Unklaren – eben im indifferenten Grenzbereich, der Grauzone Strand. Vor allem die Sinnlichkeit des Strandes und die versteckt latent homoerotischen Empfindungen transportiert ROSOFF über den Wasser-Raum. Der Strand ist mit seinen erregenden Gefühlen ein stark sexuell konnotierter Ort: Unausweichlich stellt sich die Körperlichkeit und die Rezeption des Strandes anhand des Körpers (z. B. barfuß laufen, erotische Badefreuden, etc.) in den Vordergrund. Die oftmals im Zuge mit Wasser einhergehende Nacktheit (siehe S.89ff), die kinästhetischen und sensualistischen bzw. motorischen Impressionen, die Erkundung verschachtelter Höhlen und Grotten (siehe S.92-96), etc. machen den Strand implizit zu einem erotisierten Ort.³⁰⁵ Erneut spiegelt der Wasser-Raum mit seinem Symbolcharakter des sexualisierten, erotischen Wassers bzw. fruchtbaren Meeres die emotionalen Zustände des Protagonisten, welcher sich seiner Gefühle Finn gegenüber zusehend nicht mehr sicher ist, wider:

„Die Katze streckte sich und strich, ungezwungen und besitzergreifend, um seine Beine (...) Ach, wäre ich doch nur die Katze“ (S.74)

„[Anm.: Ich] schob mich vorwärts, bis meine linke Seite an seinem geschmeidigen Körper lag. In dem engen Raum passten wir zusammen wie Puzzlestücke. (...) Stundenlang lagen wir Seite an Seite, atmeten leise zusammen (...) während wir uns aneinanderschmiegen auf der Suche nach Wärme – und nach etwas Neuem, etwas, das ich nicht recht benennen konnte, etwas Wunderbarem, Beängstigendem und Unvergesslichen.“ (S.95f)

„Mein Verlangen ihn wiederzusehen, wurde auch nach mehreren Tagen nicht weniger, und auch meine Gefühle ordneten sich nicht (...) Meine Gefühle ließen sich nicht damit erklären, was ich gemeinhin über Sex wusste. Das pausenlose Gefühlschaos verwirrte mich“ (S.101)

„Ich wollte, dass er sich dicht zu mir beugte. Ich wollte seine warme Haut spüren, seinen leichten Salzgeruch einatmen.“ (S.105)

„Schon jetzt entsteht eine innige Verbindung zwischen der seelischen Stimmung und der Landschaft“³⁰⁶; die Leere des Ozeans dient dem Protagonisten als Projektionsfläche seiner

³⁰³ Vgl.: Idem. S.41

³⁰⁴ Idem. S.214

³⁰⁵ Vgl.: Idem. S.222f

³⁰⁶ Idem. S.168

Emotionen. Die Sensibilität für die Ästhetik des Wasser-Raumes Meer wächst; dabei geht es hier nicht nur „um eine Meditation in vollkommener Abgeschiedenheit. Der Strand lädt auch dazu ein, sich schöner Gespräche zu erfreuen. Er bietet subtiles Gleichgewicht zwischen dem einsamen Rückzug und der lärmenden Menge“³⁰⁷. Finn gestaltet sich als Gegenpol zum Charakter des Protagonisten: so prallt dessen Drang sich mitzuteilen auf eine bescheidene Zurückhaltung und Scham der Preisgabe auf der Seite des Küstenjungen.

„[Anm.: Ich] überlegte, wie ich das Schweigen brechen könnte.“ (S.51)

„Er machte Tee und wir tranken ihn und lauschten dem Meer, während etwas, das ich nicht anzusprechen wagte, zwischen uns schwelte. Und dann konnte ich die Stille nicht mehr aushalten“ (S.57)

„während Finn still dasaß, geschützt hinter seinem Haar und den langen schwarzen Wimpern, die seine Augen und Gedanken und den Eingang zu seinem Herzen bewachten (...) Irgendwann gingen mir die Worte aus. Ich verstummte (...) sein Talent zum Schweigen auf der ganzen Linie gesiegt hatte.“ (S.58)

„Die Menschen hier verloren nicht viele Worte; Sprache war ein Werkzeug und kein Vergnügen. Man ließ sich die Wörter nicht auf der Zunge zergehen und schwelgte darin. (...) wie kam es, dass Finns Schweigen meine Worte zu Staub werden ließ? (...) Während sein Schweigen die Macht besaß, Glas zu zersprengen.“ (S.87)

„Selbst die Meeresgeräusche wirkten gedämpft“ (S.126)

„Je mehr Zeit wir miteinander verbrachten, desto schwieriger wurde es, ihn in ein Gespräch zu verwickeln. Seine Schweigephasen, so kam es mir vor, wurden zunehmend länger und kühler.“ (S.139)

„Ich lernte sogar, Finns Schweigen hinzunehmen und es nicht als Vorwurf zu deuten. (...) gewöhnte ich mich langsam daran, dass wir ganze Tage oder Stunden an einem Tag kaum miteinander sprachen, uns nur nebeneinander bewegten in einer für mich verträumten Stille“ (S.142)

Angesichts dieser einerseits teilweise isolierenden Stille, andererseits geborgenen Ruhe der Zweisamkeit; angesichts der Leere des Ozeans; angesichts ungewohnter Tätigkeiten und einem damit einhergehenden erwachenden kinästhetischen Gespür entwickelt sich an der Meeresküste ein Modell der Selbstfindung für den Protagonisten. Er lernt sich selbst besser kennen, erlangt eine neue Art des Körpergefühls, entdeckt seine Grenzen und erfährt eine neue Garnitur (bisher unbekannter) Emotionen – eine therapeutische Reflexion setzt ein.³⁰⁸ Getrieben von den Eigenschaften des Meeres (z. B. dem monotonen Rauschen der Gezeiten, der Stille am ozeanischen Raum, etc. aber auch der Kraft und Unberechenbarkeit des Wassers, etc. – z. B. „Die Strömung war so stark, dass ich ohne weiteres ins Meer gespült werden und ertrinken konnte.“ (S.70)) erkennt er – und mit ihm die Leserschaft – immer

³⁰⁷ Idem. S.40

³⁰⁸ Vgl.: Idem. S.130

mehr nicht nur das Pittoreske der Küstenlandschaft, sondern auch dessen bedrohliche Aspekte. Dieser Umschwung mag in den Veränderungen der primären Charaktere begründet sein: Nach dem anfänglichen Kennenlernen und zur Ruhe Kommen, das sich innerhalb des Wasser-Raumes anhand idyllischer Ozeanschilderungen ablesen lies, stellen sich die Zeichen fortschreitend auf einen Sturm – der Protagonist empfindet die freundschaftliche Beziehung zunehmend als einseitig und verwirrend:

„Ich fragte mich, ob Finn jemals an mich dachte“ (S.39)

„Aber jetzt sah Finn mich an: ‘Ich weiß nicht, warum du gekommen bist.’ Mir blieb fast das Herz stehen.“ (S.52)

„ich merkte, dass die Distanz zwischen uns wuchs.“ (S.139)

Die Ästhetik des Erhabenen, die das Universum aus flüssiger Materie anfangs noch als köstliches Grauen inszenierte, gibt nun die chaotische Küstenlandschaft und beklemmende Unendlichkeit des Meeres bar jeder Harmonie zum Besten. „Jeder Anblick der Weite (...) ist mit Schönheit unvereinbar, denn er flößt Grauen ein.“³⁰⁹ Der Anblick der riesigen, furchterregenden, dunklen Weite des Ozeans („[Anm.: Ich] würgte als ich eine Welle einatmete und auf ein Knie sank, die Augen vor dem dunklen Meer zusammengekniffen“ (S.71)), sein Aufbegehren und schließlich auch seine grausame, fürchterliche und stürmische Seite („der Himmel schwer und grau, das Meer unnatürlich still“ (S.191)) rufen verschiedene Gefühle leidenschaftlicher Ergriffenheit hervor. Das anfängliche Erstaunen verschlägt die Sprache und lässt regungslos zurück; dann weicht die momentane Betroffenheit der Seele einem tiefen Schreck, welcher mit Angst und Furcht einhergeht und schließlich nehmen die Überwältigung der Eindrücke, das Plötzliche und Unerwartete, sowie die unwiderstehliche Kraft überhand –

„Allmählich fühlte ich mich überfordert. (...) Der Wind am Strand war aufgefrischt, und plötzlich spürte ich die Vergeblichkeit meiner Unternehmung. (...) Ich konnte von Glück reden, wenn ich mich (...) heil an Land brachte.“ (S.110ff)

Die Konfrontation mit den Elementen entbehrt jeder Glorifizierung und Harmonie³¹⁰: „Mein Einssein mit Wind und Wasser war vorbei.“ (S.128) An dessen Stelle rückt lähmende Todesangst:

„Als ich auf etwas Wackliges trat, das zur Seite rutschte, stand ich eine Höllenangst aus“ (S.70)

„Wenn ich jetzt im Meer kenterte, war ich erledigt.“ (S.110)

„aber meine Arme waren wie erstarrt, meine Augen halb geschlossen, während ich wie gelähmt um Rettung betete“ (S.128)

³⁰⁹ Charles de Saint-Évremond zit. in: Corbin: *Meereslust*. 1990. S.161

³¹⁰ Vgl.: Corbin: *Meereslust*. 1990. S-161-172

Plötzlich werden die Gestade selbst zum Mittelpunkt des Schreckens: Die ungewisse und verschwommene Topografie, sowie der verräterische Boden machen die Gezeiten zu einer unberechenbaren Gefahr. Die steigende Flut agiert überraschend und kann arglose Opfer mit sich in die See fortreißen³¹¹ – „Mir fiel auf, dass das Meer (...) gestiegen war; die kleinen Wellen schwappten keinen Meter von der Hütte entfernt an den Strand.“ (S.156) Die ständige Unruhe der Meere birgt eine ungewisse Bedrohung, das chaotische Wasser impliziert verheerende Auswirkungen; vor allem die aufgepeitschte See und stürmische „wogende Weite des Meeres birgt das Unglück in sich“³¹²:

Zu Beginn der unaufhaltsamen Katastrophe steht die Ruhe vor dem Sturm – „Das Meer war seltsam ruhig. (...) Jetzt war es dort draußen unheimlich, unnatürlich. Totenstill und reglos.“ (S.192), gefolgt von einem ersten Wetterleuchten, das den Sturm am Horizont ankündigt – „Ein Lichtfleck erschien am Himmel (...) Dort nämlich hatte sich ein flaches grünlich schwarzes Wolkenarsenal wie ein bösesartiges Geschwür an den Himmel geheftet. Die abscheuliche, leicht brodelnde Masse war noch ein gutes Stück entfernt“ (S.193). Dann wird der Wasser-Raum zuerst vertikal, dann horizontal geflutet – „[Anm.: Ich] beobachtete, wie der Regen in dunklen senkrechten Fäden aus ihr strömte (...) riesige Wellen in die Dünung schlugen“ (S.193) und das Meer zeigt sein wahres Gesicht, demgegenüber der Mensch verblasst – „Während ich sie [Anm.: „die wütende, biblische Kraft, die sich da ihren Weg an die Küste (...) bahnte“] beobachtete, wurde ich mir meiner unermesslichen Verwundbarkeit bewusst, meines lachhaften erbärmlichen Menschseins. Wenn sie zuschlug, dann mit Wucht. (...) Was folgte, war ein Sturm, wie ich ihn noch nie erlebt hatte.“ (S.193f)

Die abschreckende Omnipotenz des entfesselten Meeres evoziert aber nicht nur Angst vor dem Tod, sondern auch eine Sehnsucht nach dem Tod, nach einer Kapitulation vor den Elementen, vor dem Aquatischen. Der bisher als angenehm und schützend empfundene Wasser-Raum Strand in seiner Funktion als Schutzraum bekommt einen lockenden, verführerischen Charakter; die positiven Aspekte, z. B. Ruhe und Geborgenheit, werden auf den Unter-Wasser-Raum projiziert. Der Protagonist fühlt sich angezogen und tendiert zur verhängnisvollen Resignation.

„Ich stand bis zu den Schultern im brodelnden Wasser und hatte keine Kraft mehr, zu rufen oder gegen den Wind und das Meer zu kämpfen. Es gab einen kurzen Moment, in dem ich dachte, ich könnte langsam auf den Grund sinken, unerreichbar für den Wind und den Regen und meine Gedanken, um dann langsam und still in die süße besinnungslose Ewigkeit driften. Die verheißungsvolle Ruhe streckte ihre Arme nach mir aus“ (S.196)

Tatsächlich gestaltet ROSOFF die „hauchdünne Grenze zwischen sicherem Segeln und Chaos, Panik, Tod“ (S.129) als durchlässige Membran und zerstört den anfangs als Zufluchtsort charakterisierten Wasser-Raum: Das Meer fordert unablässig ein Opfer und giert im Laufe der Geschichte immer mehr nach dem schützenden Raum Strand, Küste, Hütte, etc. (z. B. „wollte uns das Meer schon an den Mauern zertrümmern“ (S.130)). Als Finn als Mädchen demaskiert und ent- bzw. delokalisiert wird, verbleibt der Protagonist isoliert, verspottet und

³¹¹ Vgl.: Idem. S.314

³¹² Vgl.: Idem. S.18f, Zitat S.20

in seiner bisherigen Selbstfindung und Eigencharakterisierung negiert. Parallel dazu gewährt ROSOFF dem Meer das Verschlingen eines Charakters; dieser Umstand verdeutlicht exemplarisch das Sterben der bisher aufgebauten Beziehungen, Entwicklungsfortschritte, Imaginationen, etc.

„Er [Anm.: Reese] stand am Ufer, auf der anderen Seite des Kanals (...) hatte sich zu einem winzigen Punkt aus purem Entsetzen verfestigt, der alles Menschliche verloren hatte“ (S.159)

„Als ich mich wieder auf trockenes Land schleppte, war von Reese weit und breit nichts mehr zu sehen.“ (S.196)

„Reese‘ Leiche wurde drei Wochen später gefunden, angespült an einen Strand ungefähr anderthalb Kilometer von der Hütte entfernt.“ (S.229)

ROSOFFS Geschichte wird retrospektiv aus der Perspektive des inzwischen erwachsenen, gealterten Protagonisten erzählt: „Ich bin fast hundert Jahre alt. Ich warte auf das Ende und denke an den Anfang.“ (S.232) Insofern kann jegliche Charakterisierung des Wasser-Raumes bis zu guter Letzt auf eine Bestimmung desselben als Erinnerungsort zurückgeführt werden.

„Auch jetzt bin ich wieder dort, zusammengekauert in meinem vertrauten warmen Kokon, während das Feuer erlischt und die Hütte abkühlt, geschützt vor dem tosenden Wind und dem brausenden Meer (...) Nach all den Jahren kann ich an diese Nacht kaum zurückdenken ohne in wunderbaren und schrecklichen Emotionen gleichzeitig zu versinken, in einem Gefühl so tief wie das Meer und so weit wie der nächtliche Himmel.“ (S.61f)

BACHELARD äußert: „Unsere Seele ist eine Wohnung“ und verortet in jedem Raum und Zimmer, jedem Winkel ein vergangenes (intimes) Kapitel unseres Leben; zum ursprünglichen durchaus realen Schutzwert gesellen sich imaginierte Werte.³¹³ Auch ROSOFF scheint ihren Text nach ähnlichen Richtlinien zu gestalten, immerhin ist der Küstenbereich von Anfang an schützende Zuflucht einerseits („Das Erste, woran ich mich erinnere, ist das Meer“ (S.88)) und Projektionsfläche andererseits. „das Wasser wird uns (...) ermöglichen, im folgenden [sic!] jene Lichter der Träumerei heraufzubeschwören, welche die Synthese des Unvordenklichen und der Erinnerungen beleuchten.“³¹⁴

„Der Himmel war einförmig und grau und versank an einem unsichtbaren Horizont nahtlos im Meer. Es gab kein Oben, kein Unten, keine Vergangenheit oder Zukunft.“ (S.48)

Fazit

ROSOFF inszeniert den durch die Land-Wasser-Grenze bestimmten Wasser-Raum folglich auf vielfältige Art und Weise: Die Leere des Ozeans dient dem Protagonisten als Projektionsfläche jugenhafter, jugendlicher und naiver Imaginationen einer glorifizierten Alltagsflucht, der vereinsamte Strand-Raum bietet Platz für Reflexionen und Selbstfindung und auch die erotischen Emotionen finden sich topografisch z. B. in Form einer Höhle (siehe

³¹³ Vgl.: Bachelard: *Poetik des Raumes*. 2011⁹. S.25f, Zitat S.26

³¹⁴ Idem. S.32

S.95) wieder. Ein zweites Leben wird in den Wasser-Raum projiziert und idealisiert, bis – parallel zur Land-Wasser-Grenzverschmelzung – auch das reale und das imaginierte Leben sich assimilieren. Besonders dominant ist dabei die Verwendung des Wasser-Raumes als einen Ort der konservierten Erinnerungen und der Reminiszenz. „damals, das meer“ illustriert einen beinahe durchgängigen positiven schützenden Wasser-Raum der Zuflucht, welcher nur im Zuge diverser Erkenntnisse getrübt wird und dadurch vorübergehend zu einem gefährlichen Austragungsort der psychischen Balance mutiert.

Einen durchgehend prekären und bedrohlichen sowie mächtigen Wasser-Raum schafft **GERALDINE MCCAUGHREAN** in ihrem Roman „**Nicht das Ende der Welt**“³¹⁵ (Ersterscheinung in engl. Sprache 2004, Oxford University Press; Ersterscheinung in dt. Sprache 2005, Carl Hanser). Der (nach eigenen Angaben) „Arche-Noah-Roman“ verortet das Personenarsenal nach der biblisch-apokalyptischen Sintflut auf der überschwemmten Erde; genauer gesagt auf den Schiffsplanken der Arche Noahs, welche auf den Wellen der inzwischen tatsächlich unendlich scheinenden Wassermassen lokalisiert ist – „Wir lebten und schwammen auf dem Wasser.“ (S.16) Im Mittelpunkt der Erzählung aus verschiedenen – menschlichen und tierischen – Perspektiven, steht die pseudobiographische Schilderung Timnas, Noahs einziger Tochter. Sie beantwortet als real-fiktive Protagonistin Fragen, die sämtliche transkulturellen Anhänger des Sintflut-Mythos beschäftigen: nach der Intensität des Regens und der Flut, nach dem Überleben der Flüchtlinge und Zusammenleben mit den Tieren, nach der Größe des Schiffes, nach anderen potenziellen Geretteten, etc.³¹⁶ MCCAUGHREAN erklärt den „unendliche[n] Körper von Wasser, der sich von irgendwoher gewaltsam seinen Weg überallhin bahnte“ (S.15) anhand zweierlei Quellen: In der scheinbar naturwissenschaftlich fundierten Begründung wird die Sintflut als unvermeidliche Naturkatastrophe von unaufhörlichen Regengüssen eines extremen Gewitters gespeist und schwillt deshalb zu erdverschlingenden Ausmaßen an.

„Während ich sie betrachtete, stellte ich fest, dass ich durch einen Vorhang fallenden Regens hindurchsah. Noch vor Stunden war der Himmel ein schreiendes, loderndes Blau gewesen. Jetzt war er ganz mit zusammengeballten, dicken schwarzen Wolken bedeckt.“ (S.10)

„Einzelne Regentropfen wirbelten kleine Staubwolken auf, so als ob unsichtbare Füße durch den Schmutz liefen. Tff. Tff. Unmerklich verdunkelte sich die graue Erde durch die Feuchtigkeit, als wäre ein Wolkenschatten auf die Ebene gefallen. (...) Die Tropfen waren riesig.“ (S.9)

„Es goss bereits in Strömen, wie Peitschenhiebe schlug der Regen auf uns ein. Wenn man aufschaute, war es, als ob einem Angelhaken ins Gesicht stächen.“ (S.43f)

„Der Regen – der unablässige, fortwährende, ewige Regen – rauschte auf mich herunter: ein höhnisches, verächtliches Rauschen“ (S.21)

³¹⁵ Geraldine McCaughrean: *Nicht das Ende der Welt. Ein Arche-Noah-Roman*. Aus d. Engl. übers. v. Stephanie Menge. München u. Wien: Nagel & Kimche im Carl Hanser Vlg, 2005.

³¹⁶ Vgl.: Corbin: *Meereslust*. 1990. 134f

„das Rauschen des Regens schwemmte Klang und Bedeutung fort“ (S.18)

Die theologische Erklärung und damit MCCAUGHREANS Ausgangspunkt für den Roman hingegen basiert auf der biblischen Geschichte rund um die Sintflut, nachdem eben jene von Gott persönlich in Form einer überdimensionalen Flut ausgesandt wird, um das Übel und die Sünden der Welt zu tilgen – mit der Ausnahme des gottesfürchtigen und treuen Schäfchens Noah, welcher zusammen mit seiner Familie und jeweils einem zweigeschlechtlichen Pärchen jeder existenten Tierart überleben darf.

„Es war mehr als Regen notwendig, versteht ihr. Fluten, Überschwemmungen: Die Welt hatte das x-mal erlebt. Seitdem ich geboren bin, sind die jahreszeitlichen Überschwemmungen immer schlimmer geworden – sie haben ganze Volksstämme entwurzelt, Lager fortgeschwemmt, Flussläufe geändert. Aber nicht aller Regen der Welt hätte das fertig gebracht. Irgendwo jenseits des Horizonts musste Gott die Flut zwischen seinen Händen zusammengedrückt haben – er musste die strömenden Wassermassen zu einer einzigen, drei Berge hohen Wasserfalte zusammengepresst haben und sie dann über das Antlitz der Erde stürzen lassen (...) Eine Wasserwand, die den untergehenden Mond verdeckte.“ (S.15)

„Gott weinte und Seine Tränen haben die Erde überschwemmt. Aber zuerst streckte Er Seine Hand aus und zog mich und meine Familie in Sicherheit.“ (S.20)

„Ich für meinen Teil befinde mich im Einklang mit der Denkweise des Herrn. Ich habe volle Sympathie für Ihn. Ich habe gesehen, was für ein Abschaum an die Oberfläche der Welt gestiegen war... dass er abgeschöpft werden musste.“ (S.24)

Die apokalyptische Sintflut bricht über die Welt herein und „wie ein Fischernetz sammelte es jedes lebende und tote Ding ein, um sie alle immer weiter und weiter fortzuspülen“. (S.15) Plötzlich ist das Wasser für die Gestaltung der Erde verantwortlich. Im Zuge der gottgewollten Katastrophe definiert sich die Welt neu – anhand des Instrumentes des Wassers: Die „mosaische Sintflut [ist] für die Formen des Reliefs verantwortlich“. ³¹⁷

„Die Welle ebnete Wälder, schluckte Seen, überflutete Dünen, schleppte Tonnen von Fels über hunderte von Kilometern hinweg. Sie zertrümmerte die Landschaft wie eine Faust, die in ein Gesicht schlägt.“ (S.154)

MCCAUGHREANS Wasser-Raum ist ein auswegloser und von Macht und Kraft gekennzeichnet; er wird von vertikalen (Regen) und horizontalen (Meer) Wasserformen bestimmt, welche nicht immer strikt getrennt gesehen werden, sondern passagenweise sogar zu einem homogenen Wasser-Bereich verschmelzen: „Über, unter und um uns herum gibt es nichts als Wasser.“ (S.90); „Wohin man blickte, war nichts als glänzendes Wasser, so weit das Auge sah. (...) Wir konnten bis an den Rand der Schöpfung sehen.“ (S.154) Die in der Genesis von Gott geteilten Wassermassen („Gott sprach: Es werde eine Feste zwischen den Wassern (...) und schied das Wasser unter der Feste von dem Wasser über der Feste.“ ³¹⁸) fließen im Augenblick der Apokalypse wieder an ihren angestammten Platz zurück um sich zu

³¹⁷ Idem. S.134

³¹⁸ Bibel, Luther 1912: AT: 1. Buch Mose: Kapitel 1. Vers 6f

vereinen. Der dadurch organische Wasser-Raum aus Regen und Meer umschließt dabei auch andere Elemente, wie z. B. die Erde, die Geräusche, den Wind bzw. die Luft, oder das Licht.

„Die Flut sah aus wie eine geschlossene, metallisch-braune Emaillierung der Erde.“ (S.17)

„ohrenbetäubenden Rauschen des Regens und dem Tosen der Flut“ (S.29)

„Der Wind wehte in alle Richtungen gleichzeitig, sein wildes Wirbeln ahmte das Wasser unter ihm nach.“ (S.17)

„Die Luft wurde eisig kalt. Dann gab es keine Luft mehr: Die Welle hatte sie gänzlich eingeatmet.“ (S.16)

„Beim Weinen quollen ihm [Anm.: dem Jüngsten] große silberne Blasen aus Nase und Mund, so dass es den Anschein erweckte, als wäre er mehrere Faden tief unter Wasser und im Begriff zu ertrinken.“ (S.18)

„Die Dunkelheit war so undurchdringlich, dass ich dachte, es sei Wasser, das mir durch die Nasenlöcher und den Rachen strömte und Augen und Lungen füllte.“ (S.16)

„schleppe mich durch sirupartiges Wasser hinauf zu den Lichtpfützen an der Oberfläche“ (S.25)

Das übermächtige, allumfassende Wasser steht als vereinende Elementarkraft an der Spitze und dominiert durch seine Schöpfungsenergien und seine Potenz – die anderen Elemente werden von ihm verschlungen: eine „Welt von fließendem Wasser“ (S.69). Das Wasser kehrt zurück zu seiner kosmogonischen, präbiblischen bzw. präschöpferischen Existenz als Urstoff: „Der Urgrund aber ist das Wasser“³¹⁹, konstatiert THALES. Der mutierte Ur-Ozean bestimmt nun das Leben der übrig gebliebenen Kreaturen und Elemente und wird zur unberechenbaren Umwelt. Ebenso wie das Wasser die Symbolik des Lebens vertritt, assistiert es aber auch dem Tod (siehe S.18, S.25, S.27ff, S.33f, S.35):

„Alles Treibgut neigt dazu, sich in den Wasserwirbeln anzusammeln, so dass sich alles Ertrunkene zu großen Klumpen von ruhelosem Tod zusammenschiebt: (...) um gegen den Gott, der ihnen das angetan hatte, eine Rebellion auszuhecken.“ (S.26)

Zudem gewinnt der machthungrige Wasser-Raum an Autorität, weil er als (HUSSERLscher) Boden instrumentalisiert wird: „Überall, wo ein Mensch ist und sich bewegt (...) werde er immer die Erfahrung eines 'Bodens' als Basis seines Handlungsraums mitbringen.“ Dem Schiff – das als Sinnbild der Kirche fungiert – dient im Moment der Sintflut nur mehr das Wasser als Boden und damit als fester Bezugspunkt vor der Orientierungslosigkeit.³²⁰ Paradoxerweise wird also das hochdynamische und hyperenergetische Wasser mit der Komponente der Standhaftigkeit versehen.

³¹⁹ Thales zit. in: Böhme (Hg.): *Kulturgeschichte des Wassers*. 1988. Vorsatzpapier

³²⁰ Vgl.: Edmund Husserl zit. in: Günzel: *Phänomenologie der Räumlichkeit*: In: Dünne u. Günzel (Hg.): *Raumtheorie*. 2006. S.110f, Zitat S.110

„In einem Moment wurde das Schiff überflutet. Im nächsten war die Welle vorüber und wir schwammen auf dem Wasser.“ (S.16)

„Und nach... nach... dem Ganzen schwammen wir auf dem Wasser und die übrige Welt war...“ (S.39)

„Als es Abend wurde, ließ das unbändige Auf und Nieder und Seitwärtsneigen nach. Vielleicht waren wir auf flachen, unfruchtbaren Boden hinausgetrieben worden, denn das Schiff hatte aufgehört, zu hacken, zu schlingern“ (S.19)

Ebenso wie dem Wasser kommt auch der Arche ungewohnte Macht zu: Während das Wasser als apokalyptische Urflut in Form einer Gefahrenzone die Erde mit Angst und Schrecken im Zaum hält, gewinnt auch das Schiff in seiner Funktion als alleinige Rettungsmöglichkeit an Ansehen. „Die leibliche Erfahrung des relativen Raums (etwa im Bezugssystem 'Schiff') ist grundlegend für die abstrakte Konzeption des absoluten Raums.“³²¹ Während sich die Wahrnehmung im Bezugsraum Schiff also immer weiter verkürzt, weil der bespielbare Raum begrenzt und der äußere Raum (für die menschliche Perzeption) zu unbegrenzt ist, steigern sich parallel dazu die Patriarchen Noah und dessen Sohn Sem immer mehr in einen überkonzentrierten und (u. a. räumlich bedingten) eingeschränkten Wahn: Die gottgegebenen Visionen des Überlebens und die damit verbundenen Regeln erscheinen als einzige Wahrheit – da es aufgrund begrenzter Möglichkeiten keine andere Meinungen mehr gibt. MCCAUGHREAN dekonstruiert diese überbordende Machtpotenzierung der gottinduzierten Arche und Stimme Gottes (in Noahs bzw. Sems Kopf) allerdings, indem sie sie deutlich negativ besetzt und in Richtung Fanatismus und Machtbesessenheit bzw. -wahnsinn schürt.

„Sem frohlockt im Herrn [:](...) Er [Anm.: Gott] hat meinen Fuß auf die Wasser der Sintflut gesetzt, und ich bin auf den Wellen gegangen! (...) Ich bin der Mächtige. Gott hat mir Gewalt über die Wasser der Sintflut gegeben und mich über die anderen gestellt. (...) Habe ich Gott die Lösung nicht eingegeben?“ (S.98f)

„‘WIR SIND DIE HAND GOTTES!’, brüllte er [Anm.: Sem]“ (S.110)

Der an sich positiv besetzte Wasser-Raum, der der Rettung der Gläubigen dienen soll („Gott liebt unsere kleine Familie so sehr, dass Er ihr die ganze Welt zum Geschenk macht!“ (S.37)), verwandelt sich ebenfalls zum dystopisch Unangenehmen *per se*. Dazu werden in erster Linie die Unannehmlichkeiten, welche eine Existenz in diesem unwirtlichen Wasser-Raum bzw. in einem Schiff voller Tiere so mit sich zieht, verantwortlich gemacht: Übelkeit, Gestank, Fäulnis, Lärm – „Mit dem Gestank, dem Rauch und dem Übelkeit erregenden Seitwärtsneigen des Schiffes kommt es einem vor, als ob das Schiff dabei wäre, uns zu verdauen, uns in der Säure seines riesigen Magens zu zersetzen.“ (S.69) Der Brechreiz bzw. die Abscheu und der Ekel der Schiffsbesatzung und die schlechten Gerüche bedingen einander dabei:

³²¹ Günzel: *Phänomenologie der Räumlichkeit*: In: Dünne u. Günzel (Hg.): *Raumtheorie*. 2006. S.110

„Entweder die heftigen Bewegungen des Schiffes, die Geräusche oder der Gestank, oder alles zusammen, verursachten Übelkeit.“ (S.14)

„Es war beinahe unvorstellbar, bei dem Gestank, dem Übelkeit verursachenden Schaukeln und Schlingern“ (S.48)

„Im traumartigen Dunst von Feuchtigkeit, Seekrankheit und Hühnergestank“ (S.49)

„Er [Anm.: der Gestank] schnürte mir die Luft ab.“ (S.54)

„Das ganze Schiff begann zu zittern und zu schlingern, als sich die Tiere zu einem einzigen, zielstrebigem Geschöpf mit einer Vielzahl von Beinen zusammenballten, das auf der Suche nach Atemluft umhertaumelte.“ (S.94)

„Ich tauchte in den Frachtraum ein, und der üble Geruch schlug über meinem Kopf zusammen wie der Morast eines Torfmoors.“ (S.111)

Der Gestank wird dabei einerseits außerhalb des Schiffes begründet: Das Wasser wird zum stagnierenden Sumpfgewässer, in welchem sich verwesende Pflanzen und zersetzende menschliche, sowie tierische Kadaver gegenseitig in ihrer Fäulnis anfachen; Temperaturschwankungen, Hitze und luftverseuchende Winde tragen ebenfalls zur miefigen Atmosphäre bei. Die Feuchtigkeit lässt die Luft zudem dick und übelriechend schwer erscheinen und die gärenden Leichen verpesten jeden Atemzug.³²² Aber auch innerhalb der Arche sorgen tierische Ausscheidungen und die ständige Verwesung jegliches Organismus zur schlechten Luft bei:

„doch über Nacht waren den Trauben flaumige graue Bärte gewachsen und die Pfirsiche waren verschimmelt. Ich biss in eine Birne, aber sie war schmierig und schmeckte nach Schmutz. Auf den Getreidekästen war Schimmel. Der Blättervorrat hatte sich in gelben, stinkenden Matsch verwandelt. Das Fleisch für die Fleischfresser verdarb; offensichtlich lebten die Fliegen kein enthaltsames Leben und warteten nicht auf den Neubeginn, bevor sie anfangen, sich zu vermehren: Aus dem Fleischvorrat kamen Maden hervor, zahlreich wie Reiskörner. Und das ganze Schiff ist verseucht wie ein toter Hund.“ (S.66)

„Während es noch regnete, bekamen viele Tiere Fußfäule, weil sie knöcheltief im Regenwasser standen.“ (S.141)

In Bezug auf den Lärm vermischt sich der „Missklang des Wassers“ (S.47) mit der Geräuschkulisse der Tiere: „Das lauteste von allen Tieren war natürlich der Regen.“ (S.68)

„Ein einziges Heulen [Anm.: eines Tieres] löst einen ganzen Elendschor aus.“ (S.30)

„Das Geräusch des Wassers, das in Kaskaden durch das Riedgras floss, senkte sich in das dumpfe, donnernde Trommeln gegen die Häute.“ (S.30)

„Der Lärm des Regens lässt niemals nach. (...) Die Wolken werden von heulenden Winden über unseren Köpfen hergetrieben und der Regen fällt schwallartig aus ihnen hernieder, so

³²² Vgl.: Corbin: *Meereslust*. 1990. S.197f

dass es sich anhört, als ob eine Rinderherde in panischer Flucht über das Schiff raste. Er treibt alle Gedanken fort, dieser Lärm. Bevor ein Gedanke Form annehmen kann, wird er von dem unablässig trommelnden Regen zerfetzt. Zusammen mit dem Donner und dem jähren Knallen der Blitze ist es, als lebte man im Schädel eines Wahnsinnigen.“ (S.47)

Anhand dieser Faktoren dekonstruiert MCCAUGHREAN den erlösenden, Heil bringenden Wasser-Raum bzw. die Arche und lässt die beiden Lokalisationen zur Hölle mutieren, aus der selbst geflüchtet werden will: „Von der Arche entkommen!“ (S.108), von „dieser widerwärtigen Insel“ (S.156) lautet der immer stärker werdende Wunsch der Besatzung. Gleichzeitig wird der u. a. durch den religiösen Fanatismus bzw. Machtwahn beschränkte Blick der beiden männlichen Propheten immer stärker durch die Weitsicht der an Bord verorteten Frauenfiguren gebrochen. Mit der Einsicht „Jedes Meer hat zwei Ufer.“ (S.110) wendet sich das Blatt erneut und der Wasser-Raum erscheint als überwindbares Hindernis, dem eine sehnsüchtig erwartete bessere Welt entgegengesetzt ist: „‘Wenn wir auf der Anderen Seite ankommen, wird Mutter dort sein.’ ‘Die andere Seite wovon?’, sagte ich. ‘Von der Sintflut, natürlich.’“ (S.85) Tatsächlich lässt MCCAUGHREAN am Ende dieses Entwicklungsprozesses ihren bisher auf die Arche und deren nähere Umgebung fokussierten Blick und damit auch die eingeschränkt fixierte Erzählhaltung der Männer erst gegen Ende aufbrechen: Einerseits im Sinne einer weltoffeneren, weniger religiös-fanatichen Einstellung und kritischen Haltung gegenüber des absolut gesetzten männlichen Wortes („Ich hoffte, dass all die Fragen, die im Inneren meines Kopfes summten und stachen, von der Sintflut weggeschwemmt würden. Aber sie hafteten dort wie Wespen in ihrem Wespennest.“ (S.179)); andererseits auch bezüglich des Wasser-Raumes, der immer deutlicher nicht weltbeherrschend ist: „Im Schnabel des Vogels ist ein Zweig – ein Sprössling von einem Olivenbaum mit schmalen, zartgrünen Blättern (...) Das kann nur eins bedeuten. Die Wasser der Flut gehen zurück.“ (S.169) Und so wie die Frauen an Bord der Arche erkennen „dass der Kopf eines einzigen Mannes ein sehr kleiner Ort ist, um Gottes Absichten in ihrer Gesamtheit in sich aufzunehmen. Manche werden vielleicht... verlegt. Verformt. Falsch aufgefasst.“ (S.182), so versteht auch die Leserschaft bis zu guter Letzt, dass der ignorante und angsterfüllte Blick von einer einzigen Arche auf den ganzen bis zum Horizont erstreckenden Wasser-Raum ein begrenzter war:

Und die Finken bemerken: „Für diejenigen, die in der nassen Verwüstung dort unten gefangen waren, muss es ausgesehen haben, als ob die ganze Welt fortgespült würde. Aber nein. Keine Flut geht immer weiter – weder geografisch noch über die Jahre hinweg.“ (S.197)

„Wir haben die andere Seite erreicht. Eine andere Seite. Nichts Großartiges. Aber immerhin etwas.“ (S.193)

Fazit

Im Gegensatz zu ROSOFFs schützendem Wasser-Raum, der ein Moment des Rückzuges impliziert und nur vorübergehend gefährlich wird, ist MCCAUGHREANS apokalyptischer Sintflut-Raum von Anfang an bedrohlich und prekär. In Form eines homogenen

„Organismus“, welcher an die Urmaterie Wasser erinnert, präsentiert sich der Meer-Raum als allumfassend, ausweglos und prägend bzw. mächtig. Das Wasser selbst wird zur gestaltenden Kraft, bekommt Schöpfungskräfte zugeschrieben und gottgleiche Entscheidungen über Leben und Tod zugeschoben. Der Wasser-Raum ist demnach ein deutlich vom Tod gekennzeichneteter, der auch vor dem Verschlingen anderer Elemente – allen voran der Erde – keinen Halt macht. MCCAUGHREAN nutzt diesen isolierenden Aspekt aber auch für die Entwicklung und lässt ihre ProtagonistInnen – größtenteils weiblich – Erkenntnisse gewinnen, die das religiös-fanatische Weltbild öffnen und zudem auch einen sehnsüchtigen und (gerade dadurch) rettenden Blick auf den Wasser-Raum evozieren. Denn so kann doch noch die aller Vermutungen zum Trotz existente Begrenzung des wasser-Raumes durch Land entdeckt werden – denn wie es im Titel des Romans bereits angedeutet wird: Die Odyssee auf dem Wasser ist „Nicht das Ende der Welt“.

9. FAZIT

Ausgangspunkt dieser Arbeit war die Hypothese, dass das Motiv des Wassers in seinen formal-topographischen und physikalisch divergenten Ausprägungen als raumkonstituierendes Konzept in den exemplarisch untersuchten (post-)modernen Adoleszenzromanen emotionale Funktionen übernimmt. Diese These hat sich bestätigt. Einerseits zeigte sich in den Primärwerken eine eindeutige Inszenierung des Wassers als Raum, andererseits wurde dieser auf bestimmte Absichten hin funktionalisiert und instrumentalisiert. Der Wasser-Raum definiert sich diesbezüglich wie folgt: Wasser als Raum kann nur in seiner Verwendung als Substanz und unter dem konstitutiven Einsatz von Begrenzung(en) sowie einer lokalisierten körperlichen Größe in der Funktion eines zentralen Relationspunktes untersucht werden. Die untersuchten Literarisierungen von Wasser-Topografien halten sich an diesen Determinationsversuch – wenn auch jeder Text auf eine individuelle Art und Weise. Ebenfalls individualspezifisch zeigten sich die motivischen Verwendungen des etablierten Wasser-Raumes: textabhängig wurden die Wasser-Verortungen unterschiedlich gebraucht. Dabei ist zu beachten, dass die kontradiktorischen Verwendungen von Wasser als raumtheoretisches Konstrukt nicht immer zwangsläufig bestimmten Wasser-Topografien zugeschrieben werden konnten; so zeigten sich z. B. Seen in den untersuchten Literarisierungen durchaus nicht nur als bukolisch anmutende Szenerien des *locus amoenus*, sondern viel mehr auch als tiefgründige Gewässer, die Gefahr und sogar Tod beherbergen. Nichtsdestotrotz lässt sich aber eindeutig eine parallele Verwendung von physikalischen Wasserformen und emotionalen Situationen aufzeigen. Die Gefühlswelten der ProtagonistInnen korrelieren mit den Charakterisierungen der einzelnen Wasser-Räume – so gestaltet sich bei Bedarf der Wasser-Raum um: je nach Erfordernis wird z. B. der Fluss als reißendes und tödliches Gewässer der versinnbildlichten Gefahr gezeichnet oder als kathartischer Strom der Regeneration und Läuterung interpretiert. Das Wasser spielt also nicht nur auf der Ebene der Raumkonzeption eine wichtige Rolle, sondern durch seine Metaphorik auch im psychologisch-interpretativen Bereich der Figuren. Es kann also durchaus von einem Transfer des Wassers von einer „Landschaftsbeschreibung zur Verortung der Figur“³²³ gesprochen werden: Die beschriebenen Wasser-Räumlichkeiten gehen in ihren physikalischen Eigenschaften mit den emotionalen Zuständen der ProtagonistInnen bzw. Erzählungen gemäß der Annahme „Der Strom [Anm.: das Wasser] hat Spiegelfunktion, die Seele spiegelt sich in ihm“³²⁴ einher.

Der Roman „Wildwasser“ von PAULUS HOCHGATTERER arbeitet mit zwei unterschiedlichen Wasser-Räumen – beide sind dabei allerdings tödlich konnotiert. Auf der einen Seite stehen fließende Wasserformen, auf der anderen stagnierende Gewässerformen. Als fließende Gewässer inszeniert HOCHGATTERER verschiedene Flüsse, welche er real-topografisch verortet, benennt und individualspezifisch charakterisiert. Diese reißenden und zerstörerischen, mächtigen Flusshelden werden allesamt als Projektionsflächen männlich-

³²³ Priwitzer: *Die Sichtbarkeit des Ortes*. In: Gansel u. Korte (Hg.): *Kinder- und Jugendliteratur und Narratologie*. 2009. S.195

³²⁴ Seiderer: *Flusspoeten und Ozeansucher*. 2009. S.168

heroischer Domestizierungsphantasien inszeniert und kongruent zu den Kategorien Gefahr, Schmerz und Tod verwendet. Als stehende Wasser-Topografie literarisiert HOCHGATTERER den See, welchen er als Ort der Reminiszenz und – erneut – des Schmerzes und des Todes interpretiert. Der See wird im Sinne des Anhaltens der Bewegungen des sonst so unaufhörlichen Wassers als Raum des Innehaltens und Zurückblickens evoziert. Dadurch entsteht ein Erinnerungsort, der Schutz und Geborgenheit ausstrahlt. Diese beruhigenden Komponenten steigern sich in ihrem Aspekt der Verführung nur noch insofern, als dass sich der tödliche Gang ins Wasser als Rückkehr in die mütterliche Matrix– letztlich aber auch als suizidalen Akt gestaltet.

Auch WERNER J. EGLI etabliert in seinem Roman „Wilder Fluss“ zweierlei Interpretationen von Wasser-Raum – in seinem Fall handelt es sich bei beiden Versionen allerdings um ein und denselben konkretisierten Fluss-Helden. Der Colorado River wird als ambivalenter Schauplatz über seine Verortung in der Landschaft als Naturfaszinosum und als grandioses Spektakel beschrieben. Diese aquatische Topografie konstruiert den Fluss als Metapher des Lebensstroms und sakriert und mystifiziert ihn dementsprechend. Der säkular ästhetische Wasser-Raum bekommt regenerative Aspekte zugeschoben; parallel zur beinahe kosmogonischen, hylozoistischen Verwendung etabliert EGLI aber auch die apokalyptische Version: Das Aquatische wird als hintertückisch und rivalisierend empfunden und die herausfordernde Schönheit wird zum blendenden Verhängnis – das Wasser zeigt sein monströses Wahres erst im Angesicht des Todes. EGLIs Fluss wird deutlich von Verführung (Eros) einerseits und Tod (Thanatos) andererseits charakterisiert.

Einen einladenden Wasser-Raum beschreibt auch IVA PROCHÁZKOVÁ in „Die Nackten“: Wie EGLI folgt sie dem Motiv der Regeneration und der Metapher des Lebens und schildert einen Fluss. An die Stelle eines real verortbaren Fluss-Helden rückt PROCHÁZKOVÁ aber einen idealisierten aquatischen Natur-Raum. Allerdings kommen erst durch die Verortung eines menschlichen Körpers als relationale Größe in diesem seine einzelnen Eigenschaften zum Tragen: Gekennzeichnet durch Individualität, Freiheit und Grenzenlosigkeit, aber auch Schmerzlinderung und Kräftigung kann der Wasser-Raum als Frei-Raum und Schutzraum für Körper und Seele gelesen werden.

Eine andere Art von Fluss beschreibt MARY JANE BEAUFRAND in „Dunkle Wasser“: Dieser Wasser-Raum zeichnet sich über seinen ruhigen, murmelnden und sogar stockenden, stagnierenden Charakter aus. Durch diese Art der „Festlegung“ fungiert der Fluss größtenteils als Grenze – real-topografisch und metaphorisch. Erst die Grenzüberschreitung treibt die Handlung voran und eine der Protagonistinnen in den (menschlich induzierten) Tod im Wasser-Raum. Durch diese letzte Grenzverschiebung – vom Leben in den Tod – mutiert der Fluss zum Todesstrom Styx.

Auch einen von Menschenhand instrumentalisierten Wasser-Raum beschreibt JOACHIM FRIEDRICH in „Kaltes Wasser“. In diesem Roman wird vom temperaturabhängigen kalten Wasser als Erinnerungs-Trigger die Brücke zum domestizierten Wasser-Raum in Gestalt eines

Swimmingpools als Reminiszenz-Raum geschlagen: Der natürliche Gegenpart in Form eines Sees stellt sich schlussendlich als marginaler Schauplatz der Handlung heraus und dient als Projektionsfläche menschlich evozierter Handlungen. Der stagnierende Wasser-Raum wird als Ort eines beinahe tödlichen Verbrechens und als „Mittäter“, der Beweise verschwinden lässt, inszeniert.

Ein komplizierter Wasser-Raum findet sich auch in GERBRAND BAKKERS „Birnbäume blühen weiß“; darin wird ein See vom Schutzraum, vom idealisierten Kindheits-Raum zum geborgenen Auffangort für eine psychisch verwirrte Seele. Der Suizid gestaltet sich über Gefühle der Schwerelosigkeit und Freiheit und wirkt erleichternd auf den körperlich beeinträchtigten Protagonisten, der durch den tödlichen Gang ins Wasser von seinen physischen und psychischen Qualen erlöst wird.

Ganz andere Konnotationen ruft der Wasser-Raum des Meeres hervor. In MEG ROSOFFs „damals, das meer“ wird dieses mehrheitlich positiv charakterisiert: als ein Ort des Rückzuges und der Reflexion für den jugendlich verwirrten Protagonisten. Diese Form der Alltagsflucht wird bei ROSOFF auf den Wasser-Raum projiziert und mit ihm verwoben. Es kommt zu einer idealisierten Sichtweise auf die Lebensart der Küstenbewohner und zu einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Anderen und dem Eigenen. Beinahe durchgängig gestaltet sich der Wasser-Raum im Zuge dessen als ein positiver und schützender Raum der Zuflucht.

Im Gegensatz zu ROSOFFs schützendem Wasser-Raum, der ein Moment des Rückzuges impliziert und nur vorübergehend gefährlich wird, ist GERALDINE MCCAUGHREANS apokalyptischer Sintflut-Raum in ihrem „Arche-Noah-Roman“ „Nicht das Ende der Welt“ von Anfang an bedrohlich und prekär. Der Meer-Raum wird als allumfassend, ausweglos und übermächtig präsentiert und erinnert dabei an einen homogenen „Organismus“, der über kosmogonische und göttliche Fähigkeiten verfügt. Durch diesen bedrohlichen Aspekt und eine deutliche Markierung als Tod wird der Wasser-Raum zum furchteinflößenden Sinnbild des Unangenehmen *per se*.

10. LITERATURVERZEICHNIS

10.1. Primärwerke

Bibel, Luther 1912: AT: 1. Buch Mose

Bibel, Luther 1912: AT: 2. Buch Mose

Bibel, Luther 1912: NT: Evangelium des Johannes

Bibel, Luther 1912: NT: Offenbarung des Johannes

Bakker, Gerbrand: *Birnbäume blühen weiß*. Roman. Aus d. Niederländ. übers. v. Andrea Kluitmann. Berlin: Suhrkamp, 2010.

Beaufrand, Mary Jane: *Dunkle Wasser. Thriller*. Aus d. amerikan. Engl. übers. v. Marit Sandersen u. Petra Dannenberg. Münster: Coppenrath, 2011.

Egli, Werner J.: *Wilder Fluss*. Wien: Carl Ueberreuter, 2001.

Friedrich, Joachim: *Kaltes Wasser*. Stuttgart u. Wien: Carlsen, 2006.

Hochgatterer, Paulus: *Wildwasser*. Reinbek: Rowohlt, 1999.

McCaughrean, Geraldine: *Nicht das Ende der Welt. Ein Arche-Noah-Roman*. Aus d. Engl. übers. v. Stephanie Menge. München u. Wien: Nagel & Kimche im Carl Hanser, 2005.

Procházková, Iva: *Die Nackten*. Frankfurt am Main: Fischer, 2011.

Rosoff, Meg: *damals, das meer*. Aus d. Engl. übers. v. Brigitte Jakobeit. Hamburg: Carlsen, 2009.

Grimm, Jacob u. Grimm, Wilhelm: *Kinder- und Hausmärchen*. Hg. v. Heinz Rölleke. (Bd 1: Märchen 1-86, Bd 2: Märchen 87-200, Bd 3: Originalanmerkungen, Herkunftsnachweise, Nachwort) Stuttgart: Reclam, 1986.

10.2. Sekundärwerke

Alpers, Klaus: *Wasser bei Griechen und Römern. Aspekte des Wassers im Leben und Denken des griechisch-römischen Altertums*. In: Böhme, Hartmut (Hg.): *Kulturgeschichte des Wassers*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988. S.65-98

Aristoteles: *Physik. Vorlesung über die Natur. 1 – 258*. Aus d. Griech. übers. v. Zekl, Günter. (Aristoteles: *Philosophie Schriften in sechs Bänden*. Bd 6) Hamburg: Felix Meiner, 1995.

Arnone, Wendy: *Geometrie für Dummies*. Aus d. Engl. übers. v. Steffen, Markus. (... *für Dummies*) Weinheim: Wiley-VCH, 2006.

Bachelard, Gaston: *Poetik des Raumes*. Aus d. Französ. übers. v. Leonhard, Kurt. Frankfurt am Main: Fischer, 2011⁹.

Böhm, Hans Reiner: *Wasser als Umweltmedium: eine Einführung*. In: Böhm, Hans Reiner u. Deneke, Michael (Hg.): *Wasser. Eine Einführung in die Umweltwissenschaften*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992. S.1-5

Böhme, Hartmut: *Eros und Tod im Wasser – „Bändigend und Entlassen der Elemente“*. *Das Wasser bei Goethe*. In: Böhme, Hartmut (Hg.): *Kulturgeschichte des Wassers*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988. S.208-233

Böhme, Hartmut: *Umriss einer Kulturgeschichte des Wassers. Eine Einleitung*. In: Böhme, Hartmut (Hg.): *Kulturgeschichte des Wassers*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988. S.7-42

Bourdieu, Pierre: *Sozialer Raum und „Klassen“*. *Leçon sur la leçon. Zwei Vorlesungen*. Aus d. Französ. übers. v. Schwibs, Bernd. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.

Bredenkamp, Horst: *Wasserangst und Wasserfreude in Renaissance und Manierismus*. In: Böhme, Hartmut (Hg.): *Kulturgeschichte des Wassers*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988. S.145-188

Certeau, Michel de: *Kunst des Handelns*. Aus d. Französ. übers. v. Voullié, Ronald. Berlin: Merve, 1988.

Corbin, Alain: *Meereslust. Das Abendland und die Entdeckung der Küste. 1750 – 1840*. Aus dem Französ. übers. v. Oswald, Grete. Berlin: Klaus Wagenbach, 1990.

Däumer, Matthias, Gerok-Reiter, Anette u. Kreuder, Friedemann: *Einleitung: Das Konzept des Unorts*. In: Däumer, Matthias, Gerok-Reiter, Anette u. Kreuder, Friedemann (Hg.): *Unorte. Spielarten einer verlorenen Verortung. Kulturwissenschaftliche Perspektive*. Bielefeld: transcript, 2010. S.9-30

Descartes, René: *Die Prinzipien der Philosophie. Lateinisch – Deutsch*. Hg. u. aus d. Französ. übers. v. Wohlers, Christian. (In: *Philosophische Bibliothek*. Bd 566) Hamburg: Felix Meiner, 2005.

Descartes, René: *Regeln zur Ausrichtung der Erkenntniskraft*. Hamburg: Felix Meiner, 1973.

Detel, Wolfgang: *Das Prinzip des Wassers bei Thales*. In: Böhme, Hartmut (Hg.): *Kulturgeschichte des Wassers*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988. S.43-64

Doetsch, Hermann: *Körperliche, technische und mediale Räume: Einleitung*. In: Dünne, Jörg u. Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006. S.195-211

Dünne, Jörg: *Politisch-geographische Räume: Einleitung*. In: Dünne, Jörg u. Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006. S.371-385

Dünne, Jörg: *Soziale Räume: Einleitung*. In: Dünne, Jörg u. Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006. S.289-303

Eibl, Doris G. u. Schneider, Ingo: *Interdisziplinäre Zugänge zum Thema „Wasser und Raum“. Konzept und Aufbau des Buches*. In: Eibl, Doris G., Ortner, Lorelies, Schneider, Ingo u. Ulf, Christoph (Hg.): *Wasser und Raum. Beiträge zu einer Kulturtheorie des Wassers*. Göttingen: V&R unipress, 2008. S.11-20

Einstein, Albert: *Raum, Äther und Feld in der Physik*. In: Dünne, Jörg u. Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006. S.94-101

Ewers, Hans-Heino: *Einleitung*. In: Hans-Heino Ewers (Hg.): *Jugendkultur im Adoleszenzroman. Jugendliteratur der 80er und 90er Jahre zwischen Moderne und Postmoderne*. Weinheim u. München: Juventa, 1994. S.7-12

Feyrer, Cornelia: *Wasser – Kulturem und Universalie. Wasserkonzept(e) und Wassermetaphorik in Original und Übersetzung*. In: Eibl, Doris G., Ortner, Lorelies, Schneider, Ingo u. Ulf, Christoph (Hg.): *Wasser und Raum. Beiträge zu einer Kulturtheorie des Wassers*. Göttingen: V&R unipress, 2008. S.103-140

Feyrer, Cornelia: *Wasser als Raum in Literatur und Kultur: Wasserkonzepte im interkulturellen Vergleich*. Innsbruck: Kalbottyra, 2008.

Fludernik, Monika: *Erzähltheorie. Eine Einführung*. Darmstadt: WBG, 2010³.

Foucault, Michel: *Von anderen Räumen*. In: Dünne, Jörg u. Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006. S.317-329

Gansel, Carsten u. Zimniak, Pawel (Hg.): *Störungen im Raum – Raum der Störungen*. Heidelberg: Winter, 2012.

Gansel, Carsten: *Moderne Kinder- und Jugendliteratur. Ein Praxishandbuch für den Unterricht*. Berlin: Cornelsen Scriptor, 1999.

Grabes, Herbert: *Einführung in die Literatur und Kunst der Moderne und Postmoderne. Die Ästhetik des Fremden*. Tübingen u. Basel: A. Francke, 2004.

Günzel, Stephan: *Einleitung*. In: Günzel, Stephan (Hg.): *Raumwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009. S.7-13

Günzel, Stephan: *Phänomenologie der Räumlichkeit: Einleitung*. In: Dünne, Jörg u. Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006. S.105-128

Günzel, Stephan: *Physik und Metaphysik des Raumes: Einleitung*. In: Dünne, Jörg u. Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006. S.19-43

Heidegger, Martin: *Die Räumlichkeit des Daseins*. In: Dünne, Jörg u. Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006. S.141-152

Humboldt-Psychologie-Lexikon. Hg. v. d. Redaktion Naturwissenschaft u. Medizin des Bibliographischen Instituts. München: Humboldt, 1990. (*humboldt – Die großen Bücher*. Bd 927)

Husserl, Edmund: *Kopernikanische Umwendung der Kopernikanischen Umwendung*. In: Dünne, Jörg u. Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006. S.153-165

Kalteis, Nicole: „*Moderner und postmoderner Adoleszenzroman*“ *Literaturhistorische Spurensuche und Verortung einer Gattung*. Wien: 2008. (Dipl. d. Univ. Wien)

Kant, Immanuel: *b) Von dem Raume*. In: Dünne, Jörg u. Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006. S.76-79

Kinzelbach, Ragnar: *Wasser: Biologie und Umweltqualität*. In: Böhm, Hans Reiner u. Deneke, Michael (Hg.): *Wasser. Eine Einführung in die Umweltwissenschaften*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992. S.39-71

Klotz, Volker: *Erzählen. Von Homer zu Boccaccio, von Cervantes zu Faulkner*. München: C.H. Beck, 2006.

Konecny, Edith u. Leitner, Marie-Luise: *Psychologie*. Wien: Wilhelm Braumüller, 2009¹⁰.

Krolzik, Udo: *Das Wasser als theologisches Thema der deutschen Frühaufklärung bei Johann Albert Fabricius*. In: Böhme, Hartmut (Hg.): *Kulturgeschichte des Wassers*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988. S.189-207

Kvasz, Ladislav: *Was bedeutet es, ein geometrisches Bild zu verstehen? Ein Vergleich der Darstellungsweisen in der euklidischen, projektiven und nichteuklidischen Geometrie*. In: Reichert, Dagmar (Hg.): *Räumliches Denken. (Züricher Hochschulforum. Bd 25)* Zürich: vdf, 1996. S.95-124

Leibniz, Gottfried Wilhelm: *Briefwechsel mit Samuel Clarke*. In: Dünne, Jörg u. Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006. S.58-73

Lotmann, Jurij M.: *Künstlerischer Raum, Sujet und Figur*. In: Dünne, Jörg u. Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006. S.529-545

Lotmann, Jurij M.: *Die Struktur literarischer Texte*. Aus d. Russ. übers. v. Keil, Rolf-Dietrich. München: Wilhelm Fink, 1972.

Mader, Johann: *Von der Romantik zur Postmoderne. Einführung in die Philosophie II*. Wien: Universitätsverlag, 1992.

Marcinek, Joachim u. Rosenkranz, Erhard: *Das Wasser der Erde: Eine geographische Meeres- und Gewässerkunde*. Stuttgart: Klett, 1996².

Mayerhofer-Sebera, Barbara: „Körperräume in der Jugendliteratur“ Verortungen von Adoleszenzkrise. Wien: 2010. (Dipl. d. Univ. Wien)

Merleau-Ponty, Maurice: *Das Auge und der Geist*. In: Dünne, Jörg u. Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006. S.180-192

Merleau-Ponty, Maurice: *Das Sichtbare und das Unsichtbare gefolgt von Arbeitsnotizen*. Hg. v. Claude Lefort. München: Fink, 2004³.

Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Hg. v. Nünning, Ansgar. Stuttgart: J. B. Metzler u. Carl Ernst Poeschel, 2008⁴.

Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen. Hg. v. Burdorf, Dieter, Fasbender, Christoph u. Moennighoff, Burkhard. Stuttgart: J. B. Metzler u. Carl Ernst Poeschel, 2007³.

Moser, Sybille-Karin: *Atmosphären, Verräumlichung und Bild. Verdinglichte Ekstasen oder von der Kunst, Wasser zu malen*. In: Eibl, Doris G., Ortner, Lorelies, Schneider, Ingo u. Ulf, Christoph (Hg.): *Wasser und Raum. Beiträge zu einer Kulturtheorie des Wassers*. Göttingen: V&R unipress, 2008. S.343-360

Ortner, Lorelies: *Der Wasserraum als Wahrnehmungs-, Vorstellungs- und Handlungsraum. Kognitionswissenschaftliche Perspektiven*. In: Eibl, Doris G., Ortner, Lorelies, Schneider, Ingo u. Ulf, Christoph (Hg.): *Wasser und Raum. Beiträge zu einer Kulturtheorie des Wassers*. Göttingen: V&R unipress, 2008. S.31-44

Ortner, Lorelies: *Die Konzeptualisierung von Wasser als Raum in der Sprache von Wassersportzeitschriften*. In: Eibl, Doris G., Ortner, Lorelies, Schneider, Ingo u. Ulf, Christoph (Hg.): *Wasser und Raum. Beiträge zu einer Kulturtheorie des Wassers*. Göttingen: V&R unipress, 2008. S.61-102

Ortner, Lorelies: *Wasser-Konzepte: unser Wissen vom Wasser*. In: Eibl, Doris G., Ortner, Lorelies, Schneider, Ingo u. Ulf, Christoph (Hg.): *Wasser und Raum. Beiträge zu einer Kulturtheorie des Wassers*. Göttingen: V&R unipress, 2008. S.21-30

Otto, Beate: *Unterwasser-Literatur. Von Wasserfrauen und Wassermännern*. Epistemata Würzburger wissenschaftliche Schriften. (In: *Reihe Literaturwissenschaft*. Bd 348-2001) Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001.

Pörtner, Peter: *Mizu ni e o kaku – Bilder ins Wasser malen. Das Wasser in Japan*. In: Böhme, Hartmut (Hg.): *Kulturgeschichte des Wassers*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988. S.279-313

Priwitzer, Jens: *Die Sichtbarkeit des Ortes – Formen und Funktionen des erzählten Raumes in Karl Mays „Der Schatz im Silbersee“*. In: Gansel, Carsten u. Korte, Hermann (Hg.): *Kinder- und Jugendliteratur und Narratologie*. (Dieselb.: *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur und Medien*. Bd 2) Göttingen: V&R unipress, 2009. S.195-220

Reinitzer, Heimo: *Wasser des Todes und Wasser des Lebens. Über den geistigen Sinn des Wassers im Mittelalter*. In: Böhme, Hartmut (Hg.): *Kulturgeschichte des Wassers*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988. S.99-144

Schandry, Rainer: *Biologische Psychologie. Ein Lehrbuch*. Weinheim: Beltz, 2006².

Schneider, Ingo: *Zwischen Natur und Kultur. Über die Konstruktion von Wasserräumen in gegenwärtigen Tourismuskonzepten*. In: Eibl, Doris G., Ortner, Lorelies, Schneider, Ingo u. Ulf, Christoph (Hg.): *Wasser und Raum. Beiträge zu einer Kulturtheorie des Wassers*. Göttingen: V&R unipress, 2008. S.225-254

Seibert, Ernst: *Themen, Stoffe und Motive in der Literatur für Kinder und Jugendliche*. (UTB 3073) Wien: facultas, 2008.

Seiderer, Ute: *Flusspoeten und Ozeansucher. Konstruktionen von Kultur und Männlichkeit oder: Kleine Geschichte der Männlichkeit, expliziert an diversen Phantasien zum Wasser (1500-2000)*. (Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft, Bd 582 – 2009) Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009.

Selbmann, Sibylle: *Mythos Wasser. Symbolik und Kulturgeschichte*. Karlsruhe: Badenia, 1995.

Spindler, Konrad: *Gewässerfunde: Opfer – Katastrophe – Verlust – Abfall*. In: Eibl, Doris G., Ortner, Lorelies, Schneider, Ingo u. Ulf, Christoph (Hg.): *Wasser und Raum. Beiträge zu einer Kulturtheorie des Wassers*. Göttingen: V&R unipress, 2008. S.183-224

Spinoza, Baruch de: *Descartes' Prinzipien der Philosophie in geometrischer Weise dargestellt*. Hamburg: Felix Meiner, 2005.

Straumann, Norbert: *Raum, Zeit und deren geometrodynamische Verschmelzung*. In: Reichert, Dagmar (Hg.): *Räumliches Denken*. (Zürcher Hochschulforum. Bd 25) Zürich: vdf, 1996. S.165-200

Uexküll, Jakob Johann von: *Gedanken über die Entstehung des Raumes*. In: Dünne, Jörg u. Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006. S.85-93

Ulf, Christoph: *Die Perspektive des Wasserraumes als soziales und kulturelles Konstrukt*. In: Eibl, Doris G., Ortner, Lorelies, Schneider, Ingo u. Ulf, Christoph (Hg.): *Wasser und Raum. Beiträge zu einer Kulturtheorie des Wassers*. Göttingen: V&R unipress, 2008. S.45-58

Ulf, Christoph: *Vom Anfang des Kosmos bis zum Menschen. Antike Konzeptionen von Wasserräumen und Wasserformen*. In: Eibl, Doris G., Ortner, Lorelies, Schneider, Ingo u. Ulf, Christoph (Hg.): *Wasser und Raum. Beiträge zu einer Kulturtheorie des Wassers*. Göttingen: V&R unipress, 2008. S.143-182

Vogel, Matthias: *„Melusine... das läst aber tief blicken.“ Studien zur Gestalt der Wasserfrau in dichterischen und künstlerischen Zeugnissen des 19. Jahrhunderts*. (In: *Europäische Hochschulschriften. Reihe XXVIII Kunstgeschichte*, Bd 101) Bern, Frankfurt am Main, New York u. Paris: Peter Lang, 1989. (Diss. d. Univ. Zürich)

Wagner, Anette: *Postmoderne im Adoleszenzroman der Gegenwart. Studien zu Bret Easton Ellis, Douglas Coupland, Benjamin von Stuckrad-Barre und Alexa Henning von Lange*. (In: Ewers, Hans-Heino, Garbe, Christine, Rank, Bernhard u. Steinlein, Rüdiger: *Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien. Theorie – Geschichte – Didaktik*. Bd 48) Frankfurt am Main: Peter Lang, 2007. (Diss. d. Univ. Hannover)

Weingarten, Michael: *Biologie/Ökologie*. In: Günzel, Stephan (Hg.): *Raumwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009. S.77-92

Weinkauff, Gina u. Glasenapp, Gabriela von: *Kinder- und Jugendliteratur*. (Ossner, Jakob (Hg.): *StandardWissen Lehramt. Studienbücher für die Praxis*. UTB 3345) Paderborn: Ferdinand Schöningh, 2010.

Welsch, Wolfgang: *Unsere postmoderne Moderne*. Berlin: Akademie, 1993⁴.

Werlen, Benno: *Geographie/Sozialgeographie*. In: Günzel, Stephan (Hg.): *Raumwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009. S.142-158

10.3. Zeitschriften

Bärwald, Lukas: *Rauschen und Schaukeln. Das Motiv des Meeres im Werk von Heinz Janisch*. In: *1000 und 1 Buch. Das Magazin für Kinder- und Jugendliteratur*. Nr. 1 / Februar 2009. S.30-32

Kaulen, Heinrich: *Fun, Coolness und Spaßkultur? Adoleszenzromane der 90er Jahre zwischen Tradition und Postmoderne*. In: *Deutschunterricht*. Nr. 5 / 1999.

Kaulen, Heinrich: *Jugend- und Adoleszenzromane zwischen Moderne und Postmoderne*. In: *1000 und 1 Buch*. Nr. 1 / 1999. S.4-12

Lexe, Heidi: *Down to the River. Das Wasser und der Tod*. In: *1000 und 1 Buch. Das Magazin für Kinder- und Jugendliteratur*. Nr. 1 / Februar 2009. S.7-9

Ulm, Christina: *Kinderkrimi*. In: Lexe, Heidi u. Wexberg, Kathrin: *spektrum 08. Studien- und Beratungsstelle für Kinder- und Jugendliteratur*. Wien: STUBE, 2013.

Zöhrer, Marlene: *Maritimer Terror oder Fluch der Klischees?* In: *1000 und 1 Buch. Das Magazin für Kinder- und Jugendliteratur*. Nr. 1 / Februar 2009. S.26-28

10.4. Internetzitate

Schersch, Ursula: *Wie lange überlebt ein Mensch ohne Wasser?* In: Bronner, Oscar u. Förderl-Schmid, Alexandra (Hg.): *derStandard.at*. 02/2011. Wien: STANDARD Verlagsgesellschaft, 2011. <http://derstandard.at/1315005461229/Genauer-betrachtet-Wie-lange-ueberlebt-ein-Mensch-ohne-Wasser> (18.01.2013)

Bleuler, Ernst u. Freud, Sigmund (Hg.): *Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschungen*. (V. Bd, 1. Hälfte) Leipzig u. Wien: 1913. http://archive.org/stream/JahrbuchFuumlrPsychoanalytischeUndPsychopathologischeForschung/JdP_V_1_Haelfte_djvu.txt (30.01.2013)

DUDEN online. <http://www.duden.de/> (13.12.2012)

11. ANHANG

11.1. Abstract

Die emotionalen Funktionalisierungen von Wasser in seinen formal-topografischen und physikalisch divergenten Ausprägungen als raumkonstituierendes Konzept in exemplarischen postmodernen Adoleszenzromanen erweitern die Forschungen im raumtheoretischen und wassermotivischen Bereich der Literatur um Inhalte aus der Kinder- und Jugendliteratur. Wasser als Raum kann ausgehend von diversen Raumtheorien nur in seiner Verwendung als Substanz und unter dem konstitutiven Einsatz von Begrenzung(en) sowie einer lokalisierten körperlichen Größe in der Funktion eines zentralen Relationspunktes bestimmt werden. Entsprechend dieser Determination wird das Wasser auch in den untersuchten acht (post-) modernen Adoleszenzromanen literarisiert. Basierend auf überblickshaften motivischen interkulturellen (literarischen und kulturhistorischen) Verwendungen des Wassers wird dessen Funktionalisierung in eben diesen Primärwerken analysiert – dabei zeigen sich divergierende Einsätze: vom positiv konnotierten Raum bis zum negativ adaptierten. Den kontradiktorischen Verwendungen von Wasser als raumtheoretisches Konstrukt können dabei nicht immer zwangsläufig *spezifische* Wasser-Räume zugeschrieben werden, sehr wohl aber korrelieren diese mit den Verwendungen der physikalischen Wasserformen. Die untersuchten Wasser-Räume der Adoleszenzromane weisen immer einen parallelen Charakter auf: Die Gestaltung der einzelnen Wasser-Räumlichkeiten spiegelt die emotionalen Zustände der ProtagonistInnen wider. Es lässt sich also aus den literarischen Texten eine „Synonymisierung“ von Wasser-Topografien und emotionalen Funktionalisierungen ableiten.

11.2. Lebenslauf

SCHULBILDUNG

Zeitraum: Datum (von – bis)

Name der Bildungs-Institution

seit 01.07.2010

Universität Wien, Lehramtsstudium Deutsch und Psychologie/Philosophie (A190 333 299) in Wien, A

2002-2007

Humanistisches Gymnasium „Beda Weber“ Meran in Meran, Südtirol IT
Matura, 88 Punkte

1999-2002

Mittelschule „Sprengel Obermais“ in Meran, Südtirol IT

1994-1999

Volkschule „Karl Erckert“ (Untermais) in Meran, Südtirol IT

BERUFSERFAHRUNGEN

Zeitraum: Datum (von – bis)

Name und Adresse des Arbeitgebers

Tätigkeitsbereich oder Branche

Beruf oder Funktion

wichtigste Tätigkeiten und Zuständigkeiten

seit November 2012

STUBE – Studien- und Beratungsstelle für Kinder- und Jugendliteratur unter Dr.in Heidi Lexe
Stephansplatz 3, 1010 Wien, A

Bildung

Wissenschaftliche Mitarbeiterin

Verfassen von Korrekturen, Transkriptionen, eigenständigen Vorträgen, Artikeln, Rezensionen, etc., redaktionelle Mitarbeit am kinder- und jugendliterarischen Magazin „Seitenweise 2012“ und dem Magazin „gegenwärtig? Kinder- und Jugendliteratur zu zeitgeschichtlichen Ereignissen nach 1945“

04.03.2013 – 29.03.2013

Actilingua Academy – Language Studies GmbH & Co KG

Wattmannngasse 15, 1130 Wien, A

Bildung

Freie DV Lektorin Erwachsene

DaF/DaZ Unterricht, Jugendlichen-Betreuung, Wien Führungen bzw. Aktivitäten

06.08.2012 – 23.09.2012

Volkstheater Naturns unter Selma Mahlknecht

Pfarrsaal, 39025 Naturns, Südtirol IT

Theater

Hauptrolle und Regieassistent: Theaterstück „Die Glückskekse“
Schauspielen, Übernahme von Organisatorischem

Juni/Juli 2012

STUBE – Studien- und Beratungsstelle für Kinder- und Jugendliteratur unter Dr.in Heidi Lexe
Stephansplatz 3, 1010 Wien, A
Bildung
Praktikum
Verfassen von Korrekturen, Transkriptionen, eigenständigen Vorträgen, Artikeln,
Rezensionen, etc.

02.08.2011 – 26.09.2011

Volkstheater Naturns unter Selma Mahlknecht
Pfarrsaal, 39025 Naturns, Südtirol IT
Theater
Schauspieler:in und Regieassistent: Theaterstück „KOREA – Der Weg in dir“
Schauspielen, Übernahme von Organisatorischem

03.08.2010 – 20.09.2010

Volkstheater Naturns unter Selma Mahlknecht
Pfarrsaal, 39025 Naturns, Südtirol IT
Theater
Schauspieler:in und Regieassistent: Theaterstück „Eingeklemmt“
Schauspielen, Übernahme von Organisatorischem

03.08.2009 – 20.09.2009

Volkstheater Naturns unter Selma Mahlknecht
Pfarrsaal, 39025 Naturns, Südtirol IT
Theater
Regieassistent: Theaterstück „Mein Tirol“
Schauspielen, Übernahme von Organisatorischem

06.07.2009 – 31.07.2009

Actilingua Academy – Language Studies GmbH & Co KG
Wattmannngasse 15, 1130 Wien, A
Bildung
Freie DV Lektorin Erwachsene
DaF/DaZ Unterricht, Jugendlichen-Betreuung, Wien Führungen bzw. Aktivitäten

04.08.2008 – 21.09.2008

Volkstheater Naturns unter Selma Mahlknecht
Pfarrsaal, 39025 Naturns, Südtirol IT
Theater
Schauspieler:in und Regieassistent: Theaterstück „Othello 08“
Schauspielen, Übernahme von Organisatorischem

16.06.2008 – 25.07.2008

Actilingua Academy – Language Studies GmbH & Co KG
Wattmannngasse 15, 1130 Wien, A
Bildung
Freie DV Lektorin Erwachsene
DaF/DaZ Unterricht, Jugendlichen-Betreuung, Wien Führungen bzw. Aktivitäten

PREISE UND AUSZEICHNUNGEN

Bezeichnung der Auszeichnung
Zeitraum: Datum
Ort

Lesung „literarisches Sommerfrühstück“, Sommer 2009, Bibliothek Naturns, Südtirol IT
Lyrikpreis für Meraner OberschülerInnen, ex equo, 2006, Meran, Südtirol IT
Literarischen Wettbewerb um den Preis der Stiftung Südtiroler Sparkasse für
OberschülerInnen, 3. Platz, 2006, Meran, Südtirol IT

VERÖFFENTLICHUNGEN BZW. VORTRÄGE

Veröffentlichtes Genre: Titel oder Titel des Vortrages
Ort der Veröffentlichung, Verlag
Zeitraum: Datum
Ort

Gedicht in der Anthologie „Dem Schönen zuliebe“, Govinda Vlg, 2009
Gedichte in der Zeitschrift „filadressa 04. Kontexte der Südtiroler Literatur“, 04/2008
Prosatext und dramatischer Text in der Anthologie „Tage Prosa Tage Mals `08“, Hans Perting
Buchwerkstatt Vlg, 2008
Prosatext in der Anthologie „Kleine Anthologie junger Tiroler Literaten“, Kyrene Vlg, 2006

Artikel „Lektorix des Monats“ im Beilagenheft „booklet“ der Zeitschrift „Die Furche“,
12/2012
Artikel „Faszination (Gefühls)Welt“ in der Zeitschrift „1000 und 1 Buch – Das erste Mal“,
11/2012

redaktionelle Mitarbeit am kinder- und jugendliterarischen Magazin „Seitenweise 2012“ und
dem Magazin „gegenwärtig? Kinder- und Jugendliteratur zu zeitgeschichtlichen Ereignissen
nach 1945“, Herbst 2012 in der STUBE, Wien, A

Vortrag zum Thema „Modulationen von Märchen“ im Zuge des „STUBE Freitag – GRIMMig“,
am 19. Oktober 2012 in der STUBE, Wien, A
Vortrag zum Thema „Neuvorstellungen“ im Zuge des „STUBE Freitag – Neuvorstellungen“,
am 15. Juni 2012 in der STUBE, Wien, A