

ANNA MARIA SPENER (HG.)

---

# WASSERWESENWANDEL

FLUIDITÄT IN (MEHR-ALS-)LITERARISCHEN MEDIEN

---



**WASSERWESENWANDEL**

**Fluidität in (mehr-als-)literarischen Medien**

**Sammelband zur fünften studentischen Tagung des Fachbereichs**

**Komparatistik an der Universität Paderborn**

Herausgegeben von Anna Maria Spener

2026

Universitätsbibliothek Paderborn



## Inhaltsverzeichnis

Anna Maria Spener:

Einleitung: Alles fließt..... 6

Wiebke Warner und Stephanie Heimgartner:

This is Water. Interdisziplinäre Perspektiven auf das flüssige Element..... 20

Miriam Maja Brost:

„Spree statt Seine“. Übersetzungstheorie als Fluss-Theorie bei Elke Erb ..... 37

Nele Feuring:

Von Grenzen und Übergängen an der Drina und am Neckar – Ankommen in Saša Stanišićs *Herkunft*..... 60

Benita Berthmann:

„Die Geborgenheit einer Ordnung.“ Konkurrierende Diskurse zwischen Meeresbiologie und Anorexia Nervosa in Marie Gamillschegs *Aufruhr der Meerestiere* ..... 82

Karin Schlagbauer:

Poetische Erfahrungen des Verlusts – Wasser und Schnee im Persephone-Mythos in Ovids *Metamorphosen* und Louise Glücks *Averno* ..... 98

Anna Maria Spener:

Nasses Land: *Wetlands* als relationale Räume gegenhegemonialer Wissensproduktion in der künstlerischen Forschung..... 121

Simon Wiener:

„The whole swamp is becoming a kind of... brain.“ Das Zerfließen der Grenze zwischen analoger und digitaler Welt in *NORCOs* dystopischer Sumpflandschaft..... 147

Nan Makarova:	
How much is the fish (an individual)? Zur Individualität von Fisch im Videospiel und darüber hinaus.....	171
Hannah Becher:	
Gespentisch weiß – Die Uniform des Kalmars in Herman Melvilles <i>Moby-Dick</i> .....	192
Alisa Roos:	
Meermenschen, Grenzüberschreitung und die Vermittlung zwischen Land und Wasser in Henrik Ibsens <i>Die Frau vom Meer</i> (1888) .....	208
Franziska Müller:	
Falsche Fluidität: „Monströses“ Begehren in Guillermo del Toros Roman <i>The Shape of Water</i> (2017).....	232
Sara Peine:	
„When does a man become a monster?“ – Odysseus’ fluide Identität in Jorge Rivera-Herrans’ <i>EPIC – The Musical</i> .....	254
Samu Richter:	
Wasser, Feuer und Gottesgnadentum in den <i>The Lion King</i> -Filmen.....	278
Zu den Beitragenden .....	302



ANNA MARIA SPENER (Paderborn)

### **Einleitung: Alles fließt**

Die Beiträge des vorliegenden Bandes gehen zurück auf zwei kollaborative (Lehr-)Projekte: das von mir angeleitete Praxisseminar zur Konzeption und Organisation einer wissenschaftlichen Tagung im Sommersemester 2024 sowie das darauffolgende Praxisseminar zur Konzeption und Publikation eines wissenschaftlichen Sammelbandes ein Jahr später im Sommersemester 2025. Nur folgerichtig erscheint es also, dass der daraus hervorgehende Sammelband noch einmal ein Jahr später, im (Früh-)Sommer 2026, erscheint.

Beide Praxisseminare fanden im Fachbereich Komparatistik/Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft an der Universität Paderborn statt und stehen als jeweils fünfte Version bereits in einer etablierten Tradition praxisnaher Lehrprojekte der Paderborner Komparatistik, die 2014 von Leonie Süwolto begründet wurde. Eine der grundlegenden Ideen dieser Paderborner komparatistischen Praxisseminare ist es, Studierenden innerhalb einer universitären Lehrveranstaltung nicht nur nahezubringen, wie Wissenschaft außerhalb universitärer Lehrveranstaltungen ihre Wirkung zeitigt, sondern Praktiken des Transfers von Wissenschaft in die Öffentlichkeit gemeinsam zu erproben. Dabei stellt die Teilnahme am Praxisseminar eine Möglichkeit dar, das Praxismodul zu absolvieren, das für Paderborner Komparatist:innen sowohl im Bachelor- als auch im Masterstudium verpflichtend ist. Das Modul soll Einblicke in unterschiedliche Berufsfelder für Komparatist:innen bieten. Im Praxisseminar zur Konzeption und Organisation wissenschaftlicher Tagungen geht es daher um die Vermittlung und Stärkung von Kompetenzen in Bereichen des Wissenschaftsmanagements, der Wissenschaftskommunikation und der Veranstaltungskonzeption, die die Studierenden auf akademischen wie nicht-akademischen Berufswegen voranzubringen geeignet sind. Die studentische Tagung zeichnet sich dabei sowohl durch die studentische (Mit-)Organisation wie auch insbesondere durch studentische Vortragende aus. Sowohl Teilnehmende des Seminars auf B.A.- und M.A.-Level als auch Bachelor-, Master- und Promotionsstudierende anderer Hochschulstandorte haben

entsprechend unter dem Tagungstitel „Alles fließt. Fluides in Literatur und anderen Medien“ am 10. und 11. Oktober 2024 an der Universität Paderborn (erste) wissenschaftliche Vorträge halten können.

Dabei wurde in Rückgriff auf Vorerfahrungen anderer wissenschaftlicher Mitarbeiterinnen der Komparatistik die Entscheidung getroffen, zentrale Bereiche – darunter etwa Thema der Tagung, Call for Papers, Keynote und Finanzplanung – vorzugeben, zugleich aber möglichst viele konzeptionelle und organisatorische Aufgaben in studentische Verantwortung zu überführen. Im Seminarverlauf durchliefen wir schrittweise alle wesentlichen Phasen der Tagungsplanung von der Klärung wissenschaftsorganisatorischer Grundbegriffe über die Profilbildung der Tagung und die Diskussion von Auswahlkriterien bis hin zur Begutachtung eingereicherter Abstracts und zur Panelstrukturierung. Dabei waren fachliche, organisatorische und soziale Aushandlungsprozesse gleichermaßen relevant, etwa Fragen der Zugänglichkeit (Wie formuliert man den Call for Papers derart um, dass sich nicht nur bereits fortgeschrittenere Nachwuchswissenschaftler:innen etwa auf Promovierendenniveau, sondern auch Studierende früher Qualifikationsstufen angesprochen fühlen? Welche Begriffe oder thematischen Setzungen wirken möglicherweise ausschließend, welche öffnen das Feld?), der Diversität der Beitragenden (Sollen bei der Auswahl der Vorträge Kriterien wie unterschiedliche Hochschulstandorte, Fachrichtungen oder Qualifikationsstufen berücksichtigt werden – und wenn ja, wie stark dürfen oder sollen solche Kriterien die rein inhaltliche Bewertung überlagern?), der Transparenz von Entscheidungsverfahren (Wird über anonymisierte Abstracts abgestimmt oder sind Namen und institutionelle Anbindungen sichtbar? Erfolgt die Auswahl individuell vorab oder im Plenum?) sowie realistischer zeitlicher, personeller wie finanzieller Ressourcen.<sup>1</sup> Im zweiten Teil des Seminars arbeiteten die Teilnehmenden schließlich in funktional ausdifferenzierten Gruppen. Sie beschäftigten sich mit Design und Öffentlichkeitsarbeit,<sup>2</sup> mit der Vor-

---

<sup>1</sup> Vgl. dazu etwas ausführlicher auch Anna Maria Spener: „Praxisseminar zur Konzeption und Organisation wissenschaftlicher Tagungen des Fachbereichs Komparatistik an der Universität Paderborn (Sommersemester 2024)“, in: *Hypothesen: Lit.Seminar* (26.06.2024), <https://doi.org/10.58079/12j6t> (zuletzt abgerufen am 16.04.2026).

<sup>2</sup> Vgl. dazu auch Nan Makarova: „Wie vermarktet man eine wissenschaftliche Tagung? Ein Blick hinter die Kulissen des Praxisseminars zur Konzeption und Organisation wissenschaftlicher Tagungen an der Universität Paderborn“, in: *Hypothesen: Lit.Seminar* (31.07.2024), <https://doi.org/10.58079/12j6x> (zuletzt abgerufen am 16.04.2026).

Ort-Organisation, Moderation sowie Zeitplanung bis hin zur Betreuung der Vortragenden und dem Rahmenprogramm<sup>3</sup>.

Im Zuge dessen entstanden auch Formate der digitalen Wissenschaftskommunikation, die die Tagung sowohl in der Vor- als auch in der Nachbereitung begleiteten. So wurde etwa der von studentischen Seminarteilnehmenden betreute Instagram-Account „studentische.tagung\_upb“ eingerichtet, auf dem in Rückgriff auf die von der Design-Gruppe entwickelten visuellen Konzepte die Vortragenden und ihre Beiträge im Vorfeld in kurzen Formaten vorgestellt wurden. Der Account fungierte damit nicht nur als niedrigschwelliger Kommunikationskanal zur Reichweitensteigerung, sondern zugleich auch als digitales Archiv der Tagung. Ergänzend dazu wurde die Tagung durch begleitende Blogbeiträge gerahmt, die auf Adela Sophia Sabbans Hypothesen-Blog *Lit:Seminar* erschienen. Diese Beiträge wurden sowohl von mir als auch von studentischen Teilnehmenden verfasst. Anders als klassische Tagungsberichte zielten sie jedoch weniger auf eine inhaltliche Dokumentation der Vorträge als vielmehr auf eine Reflexion der im Seminarverlauf stattgefundenen Organisations-, Aushandlungs- und Diskussionsprozesse sowie der Arbeit in den einzelnen Funktionsgruppen. Zugleich bot das Blogformat die Möglichkeit, Formen wissenschaftlicher Vermittlung jenseits klassischer Publikationsformate zu erproben und damit verbundene Fragen von Adressierung, Stil und Öffentlichkeit, die in den Seminardiskussionen immer wieder aufkamen, selbst praktisch zu erproben. Diese Blogbeiträge erwiesen sich als ein geeignetes Reflexionsmedium, um im Rahmen des zweiten Praxisseminars unmittelbar in die Formate möglicher Studienleistungen integriert zu werden.

Das Rahmenprogramm der dem Fluiden und Fließenden gewidmeten Tagung wurde ebenfalls maßgeblich von den Studierenden entwickelt und konsequent auf die mit Wasser assoziierte Motivik bezogen. Bereits am Vorabend der Tagung, dem 9. Oktober 2024, fand ein gemeinsamer Besuch der Ausstellung „Wellen – Tauch ein!“ im Heinz-Nixdorf-Museum Paderborn statt. Die interaktive und experimentelle Ausstellung ermöglichte eine Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Formen von Wellenphänomenen – darunter Wasser-, Schall-, Erdbeben- und Lichtwellen – sowie deren Anwendungen in Bereichen wie Medizin, Kommunikation, Erdbeobachtung und Navigation. Am Nachmittag des

---

<sup>3</sup> Vgl. dazu auch Leonie Hesse und Katrin Nötzel: „Die Drumherum-Organisation – eine Tagung besteht aus mehr als nur Vorträgen“, in: *Hypothesen: Lit:Seminar* (16.10.2024), <https://doi.org/10.58079/12j71> (zuletzt abgerufen am 16.04.2026).

ersten Konferenztages schloss eine von einer Seminarteilnehmenden geleitete Stadtführung durch Paderborn an, die insbesondere das Paderquellgebiet als zentralen Bezugspunkt der lokalen Wasserlandschaften in den Blick nahm. Über diese etablierteren Formate hinaus zeichneten jedoch insbesondere die zahlreichen von den Studierenden entwickelten kleineren Ideen die Tagung aus. So zeigte sich selbst in der Gestaltung der Kaffeepausen eine durchgängige thematische Rahmung hinsichtlich des Motivfelds des Wassers etwa durch Snacks wie „Goldfische“ oder „Salzige Heringe“. Zur akustischen Strukturierung der Vortragszeiten wurde zudem das Ende der jeweiligen Slots durch den Schrei einer Möwe signalisiert. Die Namensschilder der Teilnehmenden enthielten von Studierenden eigenständig gestaltete, maritime Symbole (etwa Hai oder Seepferdchen), die zugleich der Kennzeichnung der präferierten Pronomen dienten. Ein Leuchtturm markierte darüber hinaus das Team der Vor-Ort-Betreuung als zentrale Anlaufstelle für organisatorische Fragen. In ihrer Gesamtheit zielten diese Elemente darauf, ein einladendes, niedrigschwelliges und inklusives Tagungsumfeld zu schaffen; zugleich konnten wir damit einen Impuls dahingehend setzen, dass Wissenschaft nicht ausschließlich ernsthaft-formalisierte Praxis sein muss, sondern durchaus auch einen Raum darstellen kann, in dem spielerische Elemente und ästhetische Gestaltung ihren Platz haben können.

Gemäß der Tradition der Paderborner Praxisseminare werden die verschriftlichten Beiträge der studentischen Tagungen schließlich Open Access über die Universitätsbibliothek Paderborn veröffentlicht. Auch das Lektorat der Beiträge wird dabei in einem ersten Schritt von Studierenden übernommen, die im Rahmen eines zweiten Praxisseminars zur Konzeption und Publikation eines wissenschaftlichen Sammelbands das nötige Know-how zur Redaktion wissenschaftlicher Texte erwerben. Darüber hinaus bringen sie sich auch aktiv in den Gestaltungs- und Strukturierungsprozess des Bandes ein. Das von mir angeleitete Praxisseminar zur Konzeption und Publikation eines wissenschaftlichen Sammelbands fand im Sommersemester 2025 statt, und damit gut ein halbes Jahr nach dem in der gemeinsamen Tagung resümierenden Abschluss des vorangehenden Praxisseminars. Insgesamt zehn Studierende aus den B.A.- und M.A.-Studiengängen der Paderborner Komparatistik fanden sich, um im Zuge von sieben als Blocksitzungen angelegten Terminen von Mitte April bis Mitte Juli gemeinsam am Sammelband zu arbeiten. Grundlage der gemeinsamen Arbeit bildeten also zunächst die zu lektorierenden Beiträge. Unmittelbar im Anschluss an die Tagung wurde hierzu das Interesse der Vortragenden an einer

Veröffentlichung im Sammelband abgefragt, dem erfreulicherweise in großer Zahl entsprochen wurde. Trotz einzelner kurzfristiger Absagen und zeitlicher Verzögerungen lag zu Seminarbeginn eine hinreichende Text- als Arbeitsgrundlage vor; und zugleich ergab sich frühzeitig ein erstes realistisches Erfahrungsfeld wissenschaftlicher Publikationspraxis, die regelmäßig von zeitlichen Verschiebungen und der Notwendigkeit flexibler Reaktionen geprägt ist. Zu Beginn des Seminars lag der Fokus auf der Einführung in grundlegende Praktiken wissenschaftlichen Lektorierens. Gemeinsam wurde erarbeitet, was unter Korrigieren, Redigieren und Lektorieren zu verstehen ist und wie sich diese doch verschiedenen Tätigkeiten im Kontext eines Sammelbandes praktisch umsetzen lassen. Als Arbeitsgrundlage diente ein gemeinsam angelegtes „How-to-Lektorat“-Dokument, das Leitfragen bündelte und im Verlauf des Seminars stetig erweitert wurde. So wurde beispielsweise diskutiert, wie mit uneinheitlichen Kursivierungspraxen umzugehen ist, ob Abkürzungen vereinheitlicht werden sollen oder wie stark stilistisch in individuelle Schreibweisen eingegriffen werden darf. Bereits früh zeigte sich zudem, dass das vorhandene Stylesheet für die heterogenen Gegenstände des Bandes – von literarischen Texten über Filme und Videospiele bis hin zu digitalen Musicals, *Soundscapes* und *Performance Walks* – nicht ausreichte und um weitere situativ entwickelte Standards ergänzt werden musste.<sup>4</sup>

In einer zweiten Arbeitsphase wurden die Studierenden in vier Kompetenzteams organisiert (Gestaltung, Paratexte,<sup>5</sup> Struktur<sup>6</sup> sowie Fluidität als konzeptionelle Querschnittsaufgabe<sup>7</sup>). Diese Phase diente der konzeptionellen Weiterentwicklung des Bandes über die reine Textarbeit hinaus. Im Zentrum standen Fragen der Strukturierung, der visuellen und paratextuellen Gestaltung sowie der Entwicklung eines Formats, das der thematischen Ausrichtung auf Fluidität auch in der Publikationsform gerecht werden konnte. Dabei

---

<sup>4</sup> Vgl. zu diesem ersten Teil des Praxisseminars auch Anna Maria Spener: „Praxisseminar zur Konzeption und Publikation eines wissenschaftlichen Sammelbands“, in: *Hypothesen: Lit.Seminar* (11.07.2025), <https://doi.org/10.58079/14bvp> (zuletzt abgerufen am 16.04.2025) sowie Nan Makarova: „Was genau ist ein ‚Lektorat‘? Eine Reflektion des Lektorierens von Beiträgen für einen wissenschaftlichen Sammelband aus Studierendenperspektive“, in: *Hypothesen: Lit.Seminar* (06.08.2025), <https://doi.org/10.58079/14gn0> (zuletzt abgerufen am 16.04.2026).

<sup>5</sup> Vgl. dazu auch Christin Assing: „Paratext im Fluss – Über die Arbeit zwischen Struktur, Stimmen und Seitenrändern“, in: *Hypothesen: Lit.Seminar* (19.08.2025), <https://doi.org/10.58079/14hbb> (zuletzt abgerufen am 16.04.2026).

<sup>6</sup> Vgl. dazu auch Charlotte Hollenhorst und Marvin Vocke: „Teamwork und Textfluten – zur Entstehung eines Sammelbands“, in: *Hypothesen: Lit.Seminar* (16.09.2025), <https://doi.org/10.58079/14o4i> (zuletzt abgerufen am 16.04.2026).

<sup>7</sup> Vgl. dazu auch Katrin Nötzel, Sara Peine und Jana Siering: „‘~~~’ oder: Flow State – Das Fluide in einen Tagungsband einfließen lassen“, in: *Hypothesen: Lit.Seminar* (01.10.2025), <https://doi.org/10.58079/14tn7> (zuletzt abgerufen am 16.04.2026).

zeigte sich – wieder einmal ganz dem Thema des Fluiden entsprechend –, dass die einzelnen Aufgabenbereiche eng miteinander verschränkt waren und sich die Zuständigkeiten der Teams im Arbeitsprozess zunehmend überlappten. Die gemeinsame Arbeit führte zu einer Reihe konzeptioneller Entscheidungen hinsichtlich Aufbau, visueller Gestaltung und digitaler Umsetzung des Sammelbandes. Dabei wurden auch experimentelle Ansätze diskutiert, etwa zur nicht-linearen Anordnung von Beiträgen oder zur grafischen Umsetzung relationaler Strukturmodelle anstelle eines klassischen Inhaltsverzeichnisses. Zugleich wurden viele dieser Überlegungen im Abgleich mit den praktischen Anforderungen wissenschaftlicher Publikationen sowie den konkreten Möglichkeiten einer eigenständig und in Ermangelung professioneller Satz- oder Layoutsoftware umgesetzten Publikation modifiziert oder verworfen. Großer Dank gilt an dieser Stelle Nan Makarova, B.A. für die Gestaltung der jeweils die Beiträge des Bandes einleitenden Wellenillustrationen.

### **Zum Band und den Beiträgen**

Der Sammelband erscheint unter dem Titel *WasserWesenWandel. Fluidität in (mehr-als-)literarischen Medien*, während die zugrundeliegende Tagung noch unter dem Titel „Alles fließt. Fluides in Literatur und anderen Medien“ firmierte. Mit dem Fluiden respektive der Fluidität wird ein Konzept aufgegriffen, das gegenwärtig in den Kultur-, Literatur- und Medienwissenschaften eine bemerkenswerte Konjunktur erfährt.<sup>8</sup> Die Ergänzung „mehr-als-“ knüpft dabei einerseits an ökokritische und postanthropozentrische Diskurse des *more-than-human* an, in denen menschliche Akteur:innen nicht mehr als alleinige Bezugspunkte von Wissen und Bedeutung gesetzt werden, andererseits markiert sie – in bewusst ironischer Brechung hinsichtlich des Titels der zugrundeliegenden Tagung – auch den Umstand, dass „andere Medien“ im literaturwissenschaftlichen Diskurs häufig nur randständig oder additiv mitgeführt werden. Konzeptionell entfaltet der Band eine Art mehrarmiger Flusslandschaft, in der mit Fließendem, Flüchtigem, Feuchtem und Flüssigem assoziierte Konstellationen zentral sind. Von Beginn an getragen ist diese Flusslandlandschaft von der Auffassung, dass Fluidität, verstanden als ein grundsätzliches

---

<sup>8</sup> Vgl. dazu z. B. Marcel Finke und Cassandra Nakas (Hrsg.): *Fluidity: Materials in Motion*, Berlin 2022; Kathrin Dreckmann und Verena Meis (Hrsg.): *Fluide Mediale: Medialität, Materialität und Medienästhetik des Fluiden*, Berlin und Boston 2023; Hanni Geiger und Julian Stalter (Hrsg.): *Fluidität*, München 2023; Matthias Schulz und Victoria von Flemming (Hrsg.): *Vom Fließen der Dinge: Konzepte, Motive und Paradigmen von Fluidität aus frühneuzeitlichen und gegenwärtigen Perspektiven*, Heidelberg 2024.

Fließvermögen im weitesten Sinne,<sup>9</sup> nicht nur metaphorisch, sondern auch epistemisch wirksam sein kann: Dynamik, Fluktuation, Transgression eröffnen neue Perspektiven auf Wissen, Wahrnehmung, Werte, Normen, Narrative. In ihrer Gesamtheit verbindet die Flusslandschaft des Bandes narrative, symbolische, materielle und mediale Ebenen. Diese umfassen etwa Flüsse, Seen, Meere, Marschen, Sumpf- und Küstenlandschaften, Schnee, Fische, Kalmare, Meermenschen und Monster, die Handlung(-soptionen), Wahrnehmung und Wissensordnungen prägen; Erzählstrukturen, poetische Formationen, Dramaturgien und diskursive Formationen, in denen Prozesse wie Bewegung, Ankommen und Verlassen, Identitätsbildung oder Verlust codiert werden; Wasser, Meer und Nässe als Trägerelement für ethische wie existenzielle Fragen betreffende Verhandlungen von Übergängen, Grenzen, Kontrolle, Macht, Zugehörigkeit und Differenz; Fluidität in spezifischen medialen Konstellationen etwa in Film, Videospiel, *New Media Musical* und künstlerischer Forschung, in denen Prozessualität, Interaktivität und Partizipation nicht nur dargestellt, sondern strukturell realisiert werden. Das Fließende erscheint so als ein zugleich strukturierendes und – in produktiver Weise – destabilisierendes Prinzip des Bandes, das die unterschiedlichen Gegenstände, Ebenen, Perspektiven und Methoden in ihrer wechselseitigen Durchdringung, prozessualen Offenheit und Relationalität sichtbar werden lässt. Darin formuliert der Band gleichsam ein Plädoyer für eine vom Konzept des Fluiden ausgehende, disziplinäre Grenzziehungen überschreitende (mehr-als-)literaturwissenschaftliche Perspektive.

Zugleich macht der Band deutlich, dass das Fließende nicht nur eine produktive Denkfigur der Literatur-, Medien- und Kulturwissenschaften darstellt, sondern unter den Bedingungen der Gegenwart, in denen komplexe ökologische, technische und soziale Prozesse nur noch relational, prozessual und interdisziplinär ansatzweise adäquat beschreibbar erscheinen, nachgerade notwendig wird. Klimawandel, Artensterben, veränderte Wasserkreisläufe, schmelzende Gletscher, steigende Meeresspiegel und zunehmende Extremwetterereignisse führen vor Augen, dass Stabilität, territoriale Fixierungen und klare Grenzziehungen weder ökologische noch kulturelle Selbstverständlichkeiten darstellen können oder sollen. Vor diesem Hintergrund erscheint Fluidität als eine epistemische Kategorie, die dynamische, relationale und mehr-als-menschliche Zusammenhänge überhaupt erst

---

<sup>9</sup> Vgl. zu diesem der Biologie entlehnten Verständnis des Begriffes auch o. A.: „Fluidität“, in: *Spektrum: Lexikon der Biologie*, <https://www.spektrum.de/lexikon/biologie/fluiditaet/25329> (zuletzt abgerufen am 16.04.2026).

beschreib- und denkbar macht. Das Fließende fungiert damit als Modell für Prozesse, die sich linearen Kausalitäten, statischen Ordnungen und anthropozentrischen Perspektiven entziehen. Gleichzeitig reflektieren die Beiträge auch die Ambivalenzen bis hin zu Problematiken einer allzu emphatischen Berufung auf das Konzept des Fluiden.<sup>10</sup> Wo alles als beweglich, durchlässig und transformierbar gedacht wird, drohen materielle Ungleichheiten, gewaltförmige Grenzregime und asymmetrische Machtverhältnisse aus dem Blick zu geraten. Die Rede von einer als einseitig positiv geframten ständigen Veränderbarkeit kann demnach politische und ökologische Verantwortlichkeiten ebenso verdecken wie irreversible Zerstörungen und Enden, die sich gerade nicht im Bild des endlosen, ungestörten Fließens auflösen lassen. Der Band versteht Fluidität daher weder als harmonisierende Metapher universaler Verbundenheit noch als inhärent emanzipatorisches Prinzip, sondern als notwendiger Weise spannungsreiches Denkmodell. Gerade in dieser Doppelperspektivierung erweist sich das Fließende, wie die Beiträge zeigen können, als epistemisch produktiv, indem es Übergänge, Abhängigkeiten und Verflechtungen sichtbar macht, ohne dabei Differenzen oder Konflikte zu nivellieren.

Wiebke Warner und Stephanie Heimgartner untersuchen in ihrem Beitrag *This Is Water. Interdisziplinäre Perspektiven auf das flüssige Element* ausgehend von einem gemeinsamen interdisziplinären, geowissenschaftlichen und komparatistischen Lehrprojekt Wasser als einen Gegenstand, an dem sich geologische, ökologische, kulturelle und literarische Wissensordnungen diskutieren lassen. Naturwissenschaftlich stellt Wasser die Voraussetzung für Leben, geologische Gestaltungskraft und globale Stoffkreisläufe auf der Erde dar. Nicht zuletzt Klimawandel, veränderte Wasserdynamiken und menschliche Eingriffe machen dabei jedoch deutlich, dass Wasserkreisläufe ein hochgradig prozessuales, vulnerables und politisch relevantes System sind, das lineare und statische Denkmodelle infrage stellt. Der literaturwissenschaftliche Zugriff richtet den Blick auf die kulturellen, symbolischen und medialen Formen, in denen Wasser verhandelt wird. Wasser erscheint hier als eines der langlebigsten kulturellen Grundmotive, in dem sich Ursprungsnarrative, Geschlechtercodierungen, Körpervorstellungen und Weltverhältnisse sedimentieren. Literarische

---

<sup>10</sup> Zur Kritik einer allzu emphatischen Berufung auf Fluiditätskonzepte vgl. das von 2025–2027 geförderte DFG-Netzwerk „Flows. Schmiermittel der Theoriebildung“, das die gegenwärtige Attraktivität von Strömungssemantiken als Element kultur- und medienwissenschaftlicher Theoriebildung analysiert und dabei insbesondere deren Grenzen problematisiert, vor allem Tendenzen zu vagen Beschreibungsmodellen, zur Übernahme ökonomisch-managementnaher Diskurse sowie zur damit einhergehenden Vernachlässigung symbolischer wie materieller Machtverhältnisse.

Texte thematisieren das Flüssige dabei nicht nur, sondern realisieren es auch formal, beispielsweise in offenen, beweglichen, mäandrierenden Strukturen, die Wahrnehmung, Erinnerung und Weltbezüge als prozessual ausstellen. In der Zusammenschau zeigt der Beitrag, dass Fluidität sowohl als grundlegende materielle Bedingung wie als weitreichendes kulturelles Denkmodell wirkt. Wasser verbindet nicht nur geologische, ökologische und biologische Prozesse, sondern auch Diskurse, Bilder und Erzählweisen. Gerade in der Verschränkung empirischer und ästhetischer Zugänge wird sichtbar, wie sehr gegenwärtige Herausforderungen – vom Klimawandel bis zu Fragen von Verantwortung und Mitweltlichkeit – ein inter- oder vielmehr transdisziplinäres Denken erfordern, das Dynamik, Relationalität und mehr-als-menschliche Verflechtungen berücksichtigt. Zugleich wird deutlich, dass solche Konzepte der Fluidität selbst immer wieder diskutiert werden müssen: als machtvolle, nicht unschuldige Denkfiguren, die sowohl Verbindungen stiften als auch Differenzen überdecken können.

In ihrem Aufsatz „*„Spree‘ statt ‚Seine“*“. *Übersetzungstheorie als Fluss-Theorie bei Elke Erb* untersucht Miriam Maja Brost, wie Übersetzung bei Elke Erb als fluider, dynamischer Prozess konzeptualisiert wird. Übersetzen ist hier nicht bloß wörtliche Übertragung, sondern ein Fließen von Bedeutung, Kontext und kulturellem Transfer, das poetische, zeitliche, gesellschaftliche und interlinguale Dimensionen miteinander verknüpft. Erbs Text *Zum Thema Nachdichten* macht deutlich, dass Übersetzen stets epistemische Offenheit, Unbestimmtheit und kreative Potenzialität einschließt. Die Idee des Flusses durchzieht die Übersetzungspraxis auf mehreren Ebenen: als zeitlicher Fluss, der Bearbeitungen über politische und historische Brüche hinweg verbindet; als Arbeitsfluss im Nachdichten selbst; und als symbolische Bewegung zwischen Originaltext und Nachdichtung. Flüsse dienen dabei nicht nur als Metaphern für Übergänge, sondern markieren auch Liminalität, Verbindung und Transformation – sowohl zwischen Sprachen als auch zwischen kulturellen und politischen Kontexten. Auf diese Weise werde Übersetzen zu einer Art Fluss-Theorie, die poetologische Reflexion, sprachliche Bewegung und kulturelle Dynamik miteinander verschränkt. Die Darstellung von Herkunft, Flucht und Ankommen als Prozesse kultureller Selbst- und Fremdverortungen in Saša Stanišićs Roman *Herkunft* untersucht Nele Feuring in ihrem Beitrag *Von Grenzen und Übergängen an der Drina und am Neckar – Ankommen in Saša Stanišićs „Herkunft“*. Zentral ist dabei die Rolle von Flüssen als literarische und symbolische Orte: Die Drina repräsentiert Herkunft, Kindheit und die

gewaltvolle Geschichte des Balkans, während der Neckar als Erinnerungs- und Begegnungsort das Ankommen in der neuen Umgebung markiert. Die Begegnung des Ich-Erzählers mit Dr. Heimat am Neckar verdeutlicht exemplarisch, dass Zugehörigkeit in einem interkulturellen Kontext nicht durch Aufgabe der eigenen Herkunft entsteht, sondern durch die Anerkennung von Ähnlichkeiten und gelebte Beziehungen vermittelt wird. Feuring legt dar, wie Stanišić eine fluide, prozesshafte Vorstellung von Identität und Zugehörigkeit entwirft, in der Differenz durch Ähnlichkeitsbeziehungen überbrückt und die Begegnung am Fluss zur Metapher für die fortwährende Aushandlung von Grenzen wird. In ihrem Beitrag *„Die Geborgenheit einer Ordnung.“ Konkurrierende Diskurse zwischen Meeresbiologie und Anorexia Nervosa in Marie Gamillschegs „Aufruhr der Meerestiere“* untersucht Benita Berthmann, wie in Gamillschegs Roman die Identität der Protagonistin Luise durch die konkurrierenden Diskurse der Meeresbiologie und der Anorexia Nervosa oszilliert. Die invasive Quallenart der Meerwalnuss und Luises Essstörung stehen dabei in einem dialektischen Verhältnis: Beide breiten sich aus, bedrohen die Protagonistin und zugleich bieten sie ihr Ordnung und Orientierung. Durch die Herausarbeitung der Mechanismen der internen Fokalisierung sowie bildsprachlicher Analogien des Ozeanischen und Insularen wird gezeigt, wie Luise Identität, Abgrenzung und Zugehörigkeit zwischen Ordnung und Isolation immer wieder neu verhandelt.

Karin Schlagbauer untersucht in ihrem Beitrag *Poetische Erfahrungen des Verlusts – Wasser und Schnee im Persephone-Mythos in Ovids „Metamorphosen“ und Louise Glücks „Averno“* die Darstellung von Verlust und Entzug am Beispiel des Persephone-Mythos in antiker und zeitgenössischer Literatur. Zentral sind dabei Wasser- und Schneemetaphern, die Verlust sinnlich erfahrbar machen: In Ovids *Metamorphosen* finden sich fluide Verweisungsstrukturen und Stellvertreterfiguren, während in Glücks *Averno* spiegelnde Teiche, Schnee und textuelle Lücken die Unverfügbarkeit und desorientierende Dimension des Verlusts erfahrbar machen. Schlagbauer zeigt dabei auf, wie die konkreten Stofflichkeiten von Wasser und Schnee den Verlust sowohl emotional als auch poetologisch erfahrbar gestalten. Zwei exemplarische Projekte aus der künstlerischen Forschung, die *Wetlands* als epistemisch produktive Zwischen-Räume begreifen, untersucht Anna Maria Spener in ihrem Beitrag *Nasses Land: „Wetlands“ als relationale Räume gegenhegemonialer Wissensproduktion in der künstlerischen Forschung*. Ausgangspunkt ist dabei deren materielle wie epistemische Uneindeutigkeit: Als weder eindeutig fest noch flüssig bestimmbar, entziehen sich

*Wetlands* stabilen Kategorisierungen und fungieren so als relationale Räume menschlicher und mehr-als-menschlicher Akteur:innen. Anhand partizipativer Performances und multi-sensorischer *Soundscape*-Arbeiten zeigt der Beitrag, wie künstlerische Forschung diese Materialität methodisch aufgreift. *Wetlands* erscheinen dabei nicht nur als Gegenstand, sondern als Modell relationaler, prozessualer Wissensproduktion. So werden anthropozentrische Ordnungen von Raum, Zeit und Natur ebenso infrage gestellt wie kolonial geprägte Narrative von Kontrolle, Einhegung und Nutzbarmachung.

Simon Wiener zeigt in seinem Beitrag „*The whole swamp is becoming a kind of... brain.*“ *Das Zerfließen der Grenze zwischen analoger und digitaler Welt in „NORCO“s dystopischer Sumpflandschaft*, wie das Computerspiel *NORCO* ökologische Krisendiskurse und mediale Reflexion miteinander verschränkt. Das Spiel überführt die von Industrie und Klimawandel geprägte Landschaft Louisianas in eine dystopische Climate-Fiction-Welt, in der Überflutung und Umweltzerstörung zentrale narrative Strukturen ausbilden. Wiener arbeitet heraus, wie digitale, technologische und organische Prozesse im Spiel zunehmend ineinander übergehen, wodurch die Sumpflandschaft als hybrider Raum erscheint, in dem sich Natur und Technologie wechselseitig durchdringen. Zugleich zeigt er, dass *NORCO* diese Fluidität auch formal realisiert: Als stark textbasiertes *Adventure Game* unterläuft es klassische Spielmechaniken und verschiebt die Rolle der Spielenden zwischen Spielen, Lesen und Schreiben. So wird mediale Hybridität nicht nur dargestellt, sondern strukturell vollzogen. In seinem Beitrag *How much is the fish (an individual)? Zur Individualität von Fisch im Videospiel und darüber hinaus* diskutiert Nan Makarova, wie Videospiele Fische zwischen anonymer Masse und lesbarem Individuum verorten. Er zeigt, dass Fische meist als funktionale Klassenobjekte erscheinen – etwa als Ressourcen, Gegner oder Umweltkulisse – und dabei visuell wie systemisch zu austauschbaren Schwärmen kollektiviert werden. Individualität entstehe nur dort, wo einzelne Tiere für Spielende besondere Relevanz erhalten, etwa als Avatar oder anderweitig narrativ hervorgehobene Figur. Diese Form der Individualisierung bleibe jedoch anthropozentrisch gerahmt, da sie auf menschlicher Zuschreibung und Empathie beruhe. Makarova unterscheidet daher zwischen „Fisch“ als Klasse und „Fisch“ als Eigenschaft und arbeitet heraus, dass die Übergänge zwischen beiden Lesarten zwar fluide sein mögen, dabei aber stets durch menschliche Wahrnehmungs- und Wertungslogiken bestimmt bleiben.

Hannah Becher zeigt in ihrem Beitrag *Gespentstisch weiß – Die Unform des Kalmars in Herman Melvilles „Moby-Dick“*, wie der Kalmar als Figur radikaler Formlosigkeit an die räumliche Wahrnehmung des Meeres gebunden ist. Ausgehend von der Dichotomie zwischen festem Land, fluidem Meer und dem Schiff als vermittelndem Bewegungsraum arbeitet sie heraus, dass Lebewesen des Ozeans epistemologisch als ungreifbar erscheinen. Der Kalmar wird so zum Inbegriff einer „Unform“, die aus eingeschränkter Sichtbarkeit, medial vermitteltem Wissen und kulturell tradierten Meeresdiskursen entsteht. In seiner gespenstischen, weißen Erscheinung fungiert er zugleich als Vorzeichen und strukturelles Echo des Weißen Wals und verdichtet die Angstsemantik der maritimen Tiefe. Wie Henrik Ibsen das Motiv der Meerjungfrau und des Wassermanns nutzt, um gesellschaftliche und ökologische Fragen seiner Zeit zu thematisieren, legt Alisa Roos in ihrem Beitrag *Meermenschen, Grenzüberschreitung und die Vermittlung zwischen Land und Wasser in Henrik Ibsens „Die Frau vom Meer“ (1888)* dar. Im Zentrum des Dramas wie dessen Analyse steht die Protagonistin Ellida, deren Verbundenheit mit dem Meer sowohl ihre Sehnsucht nach Freiheit als auch die Grenzen patriarchaler Strukturen im Norwegen des späten 19. Jahrhunderts spiegelt. Die Meermenschen fungieren als Vermittler:innen zwischen Land und Wasser sowie zwischen Mensch und Natur, wodurch im Drama zugleich zeitgenössische ökologische Problematiken, patriarchale Strukturen und Fragen individueller Autonomie aufgerufen und ausgehandelt werden. Franziska Müller untersucht in ihrem Beitrag *Falsche Fluidität: „Monströses“ Begehren in Guillermo del Toros Roman „The Shape of Water“ (2017)* die literarische Darstellung monströsen Begehrens als Mittel der Hinterfragung westlich-patriarchaler Verständnisse von Monstrosität und Andersheit. Durch Gender, Sexualität und Disability marginalisierte Figuren subvertieren durch ihre Zentrierung im Narrativ konventionalisierte, normative Figurenkonstellationen. Während einerseits konventionelle Darstellungen weiblicher Sexualität und weiblichen Begehrens ebenso wie die männliche Konnotation des Amphibienmannes durch die Zuschreibung weiblich codierter Eigenschaften gebrochen werden, verbleibe der Roman heteronormativen, differenzmarkierenden Genderbildern verhaftet. Diese stets von einschränkenden Aspekten begleiteten emanzipatorischen Momente des Romans greift Müller unter dem Begriff der „falschen Fluidität“.

Die Darstellung von Odysseus' Identität zwischen Menschlichkeit und Monstrosität im digitalen Musical *EPIC* untersucht Sara Peine in ihrem Beitrag *„When does a man become a*

monster?“ – *Odysseus' fluide Identität in Jorge Rivera-Herrans' „EPIC – The Musical“*. Das Musical verhandelt, so Peine, die (vermeintliche) Dichotomie von „Mensch“ und „Monster“ nicht als objektive Zuschreibungskategorien, sondern als fluide, situativ konstruierte Pole, deren Grenzen durch Odysseus' Entscheidungen und Reflexionen immer wieder ins Wanken geraten. Durch die Kombination von narrativer Prozesshaftigkeit, musikalischer Leitmotivik und visueller Codierung werden moralische Ambivalenz und Selbstreflexion zu zentralen dramaturgischen Mitteln; Katharsis und Anagnorisis verschieben sich von der äußeren Wiedererkennung zur introspektiven Selbsterkenntnis, die Odysseus schließlich eine Synthese seiner Menschlichkeit und Monstrosität erlaube. *EPIC* mache so Identität als dynamisches, relationales Konstrukt erfahrbar, das traditionelle Zuschreibungen und moralische Absolutismen unterläuft. Samu Richter schließlich untersucht in seinem Aufsatz *Wasser, Feuer und Gottesgnadentum in den „The Lion King“-Filmen* sowohl den Disney-Film *The Lion King* (1994) als auch dessen gleichnamiges Remake von 2019. Dabei analysiert er insbesondere die Rollen von Wasser- und Feuersymbolen im Hinblick auf Herrschaft. Wasser fungiere demnach in beiden Filmen als Symbol göttlicher Legitimation, Feuer als Ausdruck von Illegitimität. Zwar trete Fluidität in den dargestellten Elementen symbolisch auf, doch führe sie nicht etwa zu gesellschaftlicher Veränderung oder Beweglichkeit, sondern vielmehr zu Starre und Stabilität, da die Hierarchie der Klassengesellschaft strikt aufrechterhalten bleibe. Richter macht sichtbar, dass „Fließen“ nicht automatisch soziale Transformation bedeutet; im Gegenteil kann es vielmehr im Bild des „ewigen Kreises“ ideologisch zur Legitimation bestehender Machtverhältnisse beitragen.

### **Mündungen und Zusammenflüsse**

Zum Ende der Einleitung gilt es noch, all jenen zu danken, die in verschiedenen Weisen zur Entstehung dieses Bandes beigetragen haben. Mein besonderer Dank gilt zunächst Dr. Leonie Süwolto, die 2014 die Praxisseminare der Paderborner Komparatistik initiiert und damit den Grundstein für das vorliegende Projekt gelegt hat, sowie Dr. Anna-Lisa Harming und Ronja Hannebohm, M.A., die die unmittelbar vorausgehende Reihe zu *Biopolitik(en) in Literatur, Film und Serie* durchgeführt haben und deren Erfahrungen und Hinweise für die Konzeption und Umsetzung der beiden Praxisseminar unter dem Vorzeichen des Fluiden von großer Bedeutung waren. Ich danke zudem Prof. Dr. Claudia Öhlschläger für ihre wertvollen inhaltlichen Impulse, insbesondere bei der Themenwahl und der

Konzeption des Call for Papers, sowie für ihre Unterstützung bei der Beantragung finanzieller Fördermittel zur Umsetzung der Tagung. Ebenso danke ich Franziska Müller, M.A. sehr herzlich für ihre instruktive und engagierte Mitarbeit am Call for Papers. Mein besonderer Dank gilt darüber hinaus den Förderern der Tagung, der Universitätsgesellschaft Paderborn sowie dem Mittelbau des Instituts für Germanistik und Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität Paderborn.

Der größte Dank gilt schließlich den studentischen Mitorganisator:innen der Tagung – Emily Calzado, Leonie Hesse, Sonja Hinz, Nuria Hochkirchen, Charlotte Hollenhorst, Maria Kalemi, Nan Makarova, Katrin Nötzel, Sara Peine, Samu Richter und Vanessa Schniedermeier – sowie den sich teilweise ‚doppelnden‘ Teilnehmenden des zweiten Praxisseminars – Christin Assing, Charlotte Hollenhorst, Kristina Kosov, Nan Makarova, Katrin Nötzel, Sara Peine, Jana Siering, Marvin Vocke, Lea Waldschläger und Annika Weeser-Krell –, deren Engagement, Sorgfalt und Ideenreichtum dieses Projekt in einem gemeinsamen Prozess des Austauschs und Ineinanderfließens überhaupt erst hervorgebracht haben. Der Begriff Mündung beschreibt den räumlichen Übergang eines Fließgewässers in ein aufnehmendes Gewässersystem:<sup>11</sup> Mit all den am Projekt Beteiligten münden die im Rahmen der beiden Praxisseminare entstandenen Prozesse, Diskussionen und Arbeiten nun in den Zusammenfluss der Beiträge des vorliegenden Bands.

---

<sup>11</sup> Vgl. dazu o. A.: „Mündung“, in: *Spektrum: Lexikon der Geographie*, <https://www.spektrum.de/lexikon/geographie/muendung/5288> (zuletzt abgerufen am 16.04.2026).



WIEBKE WARNER UND STEPHANIE HEIMGARTNER (Bochum)

### **This is Water. Interdisziplinäre Perspektiven auf das flüssige Element**

Zwei junge Fische schwimmen an einem älteren Fisch vorbei. Der fragt sie: „Morgen Jungs, wie ist das Wasser?“ Als der alte vorbei ist, fragt einer der jungen Fische den anderen: „Was ist Wasser?“ Diese Anekdote, später veröffentlicht unter dem Titel *This is Water*, erzählt der amerikanische Autor David Foster Wallace 2005 einem Publikum aus College-Absolvent:innen anlässlich ihrer Abschlussfeier.<sup>1</sup> Mit ihr rät er den Jüngeren, ihre Mitwelt wahrzunehmen. Wer keinen Blick hat für Wesen und Phänomene um sich herum, so Wallaces Pointe, verkennt das eigene Lebenselement, das, was ihn:sie am Leben erhält.

Wasser ist metaphorisch wie auch ganz buchstäblich unser Lebenselement. Das erleichtert eine interdisziplinäre Bearbeitung des Themas. Interessanterweise trennt die Wissenschaft ohnehin erst seit etwa dem 18. Jahrhundert die naturwissenschaftliche von der historisch-sozialen Betrachtung von Wasser.<sup>2</sup> Unser Ziel war es, beide Perspektiven wieder zusammenzuführen. Deshalb haben wir im Sommersemester 2024 an der Ruhr-Universität Bochum ein überfachliches Lehrprojekt zum Thema „Wasser im Wandel“ abgeschlossen und berichten in diesem Beitrag sowohl über Erkenntnisse zum Thema aus der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft wie auch aus der Hydrogeochemie und über dieses Projekt. Ziel der Lehrveranstaltung war es, Studierenden den Blick für andersfachliche Methoden der Wissenserschließung und Wissensgenerierung zu öffnen, grundsätzlich über die disziplinäre Gebundenheit von Epistemologien und deren mögliche Überschreitung nachzudenken und letztere auch praktisch zu erproben. Anstatt einer ausführlichen wissenschaftstheoretischen Betrachtung sind wir nah an die jeweiligen Gegenstände herangegangen: Analysen moderner Gedichte standen neben Analysen der Wasserqualität eines Baches unterhalb des Campus; wir haben dank dem Emscherverband

---

<sup>1</sup> David Foster Wallace: *Dies ist Wasser/This is Water*, Köln 2018 (<sup>1</sup>2009), S. 39.

<sup>2</sup> Vgl. Astrida Neimanis: *Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology*, London und New York 2019 (<sup>1</sup>2017), S. 19.

(EVLG) eine aktive, moderne Kläranlage besichtigt und in einer außer Betrieb gesetzten die Emscher-Renaturierung bearbeitet.

## Naturwissenschaftliche Zugänge

Wenn Geolog:innen über Wasser nachdenken, betrachten sie es nicht nur als eine lebensnotwendige Ressource, sondern auch als zentralen Faktor für die Entwicklung komplexen Lebens auf einem Planeten. Der entscheidende Punkt, der unseren Planeten von anderen Planeten unseres Sonnensystems unterscheidet, ist nämlich, dass Wasser auf der Erde in flüssiger Form vorliegt. Dafür müssen die Oberflächentemperaturen unseres Planeten zwischen dem Gefrier- und dem Siedepunkt (0 °C und 100 °C bei 1 bar) von Wasser liegen. Wasser bedeckt rund 70 % der Erdoberfläche, macht aber nur 0,5 % der Gesamtmasse aus. Ständig verlieren wir sogar kleine Mengen durch die Stratosphäre ins Weltall.<sup>3</sup> Damit flüssiges Wasser überhaupt kondensieren konnte, musste sich die heiße frühe Erdatmosphäre, in der Wasserdampf und CO<sub>2</sub> vorherrschten, erst einmal abkühlen. Durch langsame Kondensation bildeten sich dann die ersten Ozeane, in denen CO<sub>2</sub> gebunden wurde, was zu einer stärkeren Abkühlung der Atmosphäre führte.<sup>4</sup> Wasser ist ein besonderes Molekül: Als einziger Stoff kommt es auf der Erde natürlicherweise in allen drei Aggregatzuständen vor. Auch wenn die sogenannte „Ursuppentheorie“ bis heute nicht eindeutig belegt ist, gilt es als wahrscheinlich, dass sich das Leben im Wasser gebildet hat. Die dafür notwendigen Bausteine kamen aber vermutlich über interstellares Eis aus dem Weltall.<sup>5</sup>

Betrachtet man die Geschichte der Erde metaphorisch im Zeitraffer eines Jahres, tauchen also bereits früh, im Februar, erste Hinweise auf eine Hydrosphäre, also auf Wasser auf der Erde, auf, während sich die tektonischen Platten im Juni zu bewegen beginnen. Erst Ende November entwickeln sich die ersten Landpflanzen, und der Homo sapiens betritt die Bühne der Erdgeschichte erst vier Minuten vor dem Jahreswechsel.<sup>6</sup> Nun stellt sich natürlich die Frage, woher man eigentlich weiß, seit wann es Wasser auf der Erde gibt.

---

<sup>3</sup> Vgl. Peter Faupl: *Historische Geologie: Eine Einführung*, 2., verb. Aufl., Wien 2003.

<sup>4</sup> Vgl. Wallace S. Broecker: *Labor Erde: Bausteine für einen lebensfreundlichen Planeten*, Berlin und Heidelberg 1995, S. 183–192.

<sup>5</sup> Vgl. Joshua H. Marks, Jia Wang, Bing-Jian Sun, Mason McAnally, Andrew M. Turner, Agnes H.-H. Chang und Ralf I. Kaiser: „Thermal Synthesis of Carbamic Acid and Its Dimer in Interstellar Ices: A Reservoir of Interstellar Amino Acids“, in: *ACS Central Science* (Vol. 9, No. 12) 2023, S. 2241–2250, <https://doi.org/10.1021/acscentsci.3c01108>.

<sup>6</sup> Vgl. Faupl: *Historische Geologie*, S. 21.

Hier ziehen wir die ältesten durch Wasser geformten Gesteine als Zeugen hinzu. Zum Beispiel sind die ersten Sedimentgesteine, die auf das Vorhandensein von Wasser schließen lassen, etwa 3,85 Milliarden Jahre alt und stammen aus der Isua-Gruppe in Südwestgrönland.<sup>7</sup> Geologisch betrachtet formte und formt Wasser die Erde, wie wir sie kennen. Berge werden über lange Zeiträume zu Sandkörnern, und Findlinge auf unseren Feldern zeugen von ehemaligen Gletschern, als große Teile des heutigen Nordeuropas noch unter einem dichten Eispanzer lagen. Dies ist geologisch betrachtet auch noch gar nicht allzu lange her; die letzte Kaltzeit, die Weichsel-Kaltzeit, endete erst vor etwa 11.600 Jahren.<sup>8</sup> Dass Berge irgendwann zu Sandkörnern werden, liegt am Prozess der Verwitterung: Wasser dringt in Gesteinsspalten ein und dehnt sich beim Gefrieren aus, wobei das Gestein langsam zersprengt wird. Dieser Prozess wird als physikalische Verwitterung bezeichnet. Zudem löst Wasser langsam die Bestandteile der Gesteine, die Minerale auf, was als chemische Verwitterung bezeichnet wird. Wasser ist somit nicht nur Transportmedium für gelöste Stoffe, sondern auch für das entstandene feinkörnige Material, das Sediment, was nun weit entfernt vom Ursprungsort abgelagert wird und Landschaften formt, wie zum Beispiel große Fluss-Deltas. Aber auch Meere und Ozeane formen die Erdoberfläche. Durch Wellen, Gezeiten und Strömungen werden Küsten abgeschliffen, Strände geformt und Buchten gebildet.<sup>9</sup> Wasser also ist ein Transportmedium für Stoffe – nicht nur auf der Erdoberfläche, sondern auch in der Atmosphäre, und dann auch meist über weite Strecken.<sup>10</sup>

Heute machen vor allem extreme Wetterereignisse wie Fluten und Dürren den Klimawandel spürbar.<sup>11</sup> Das merken wir, wenn Saharastaub auf uns herabregnet, aber auch bei der Analyse von Wasserproben aus Regionen weitab der Zivilisation, wo wir mittlerweile

---

<sup>7</sup> Vgl. ebd., S. 25.

<sup>8</sup> Vgl. Christoph Mayr, Birgit Brandlmeier, Volker Diersche, Philipp Stojakowits, Uwe Kirscher, Renate Matzke-Karasz, Valerian Bachtadse, Michael Eigler, Ulrich Haas, Bernhard Lempe, Paula J. Reimer und Christoph Spötl: „Nesseltalgraben, a New Reference Section of the Last Glacial Period in Southern Germany“, in: *Journal of Paleolimnology* (Vol. 58, No. 2) 2017, S. 213–229, <https://doi.org/10.1007/s10933-017-9972-0>.

<sup>9</sup> Vgl. Heinrich Bahlburg und Christoph Breitzkreuz: *Grundlagen der Geologie*, Berlin <sup>5</sup>2017, S. 81–96.

<sup>10</sup> Vgl. Seanan Wild, David McLagan, Martin Schlabach, Rossana Bossi, Darryl Hawker, Roger Cropp, Catherine K. King, Jonathan S. Stark, Julie Mondon und Susan Bengtson Nash: „An antarctic research station as a source of brominated and perfluorinated persistent organic pollutants to the local environment“, in: *Environmental Science and Technology* (Vol. 49, No. 1) 2015, S. 103–112, <https://doi.org/10.1021/es5048232>.

<sup>11</sup> Vgl. Intergovernmental Panel On Climate Change (Ipcc): *Climate Change 2022: Impacts, Adaptation and Vulnerability: Working Group II Contribution to the Sixth Assessment Report of the Intergovernmental Panel on Climate Change*, Cambridge 2023, <https://doi.org/10.1017/9781009325844>.

menschengemachte Chemikalien finden, die weit entfernt von ihrer Emissionsquelle abgelagert werden. Wasser verbindet auch die geologischen Teildisziplinen: Fluideinschlüsse in Gesteinen geben Hinweise auf ihre Entstehungsgeschichte, Sedimentolog:innen untersuchen Gesteine, die durch Erosion entstanden sind, und Ingenieurgeolog:innen analysieren zum Beispiel, wie sich Wasser auf die Standfestigkeit von Böden auswirkt. Hydrogeolog:innen modellieren häufig ziemlich großskalig die Wasserverfügbarkeit, während Hydrochemiker:innen sich mit gelösten Stoffen und deren Bedeutung für die Wasserqualität beschäftigen. Die aquatische Ökologie erforscht die belebte aquatische Umwelt.

Der Mensch hat nicht nur den Wasserkreislauf zum Beispiel durch Oberflächenversiegelung und Grundwasserförderung erheblich beeinflusst, sondern in der sehr kurzen Zeit, in der er auf der Erde lebt, Stoffströme auf der ganzen Welt sehr stark verändert, was zur Diskussion über das Anthropozän als neuer geologischer Epoche geführt hat.<sup>12</sup> Einige Forschende argumentieren sogar, dass wir uns aufgrund des Klimawandels und unseres tiefgreifenden Eingriffs inmitten eines Massenaussterbens befinden und daher mit dem Anthropozän in ein neues geologisches Zeitalter eintreten.<sup>13</sup> Hand in Hand damit geht auch das Konzept der planetaren Grenzen, das diskutiert, welche Belastungen das Ökosystem Erde noch verkraften kann.<sup>14</sup> Im Zentrum dieser hyperkomplexen Herausforderungen steht der Mensch. Wasserqualität beeinflusst aber nicht nur unsere Gesundheit und die Gesundheit unserer Ökosysteme, sondern ist auch zentral für wirtschaftliche Entwicklung, globalen Handel und Verteilungskonflikte. Obwohl die Erde zu 70 % mit Wasser bedeckt ist, steht nur ein kleiner Teil für den Menschen beziehungsweise als Süßwasser zur Verfügung. Rund vier Milliarden Menschen erleben mindestens einmal im Jahr extreme Wasserknappheit, sei es durch Mangel oder schlechte Wasserqualität.<sup>15</sup> Menschliche Eingriffe

---

<sup>12</sup> Vgl. Simon L. Lewis und Mark A. Maslin: „Defining the Anthropocene“, in: *Nature* (Vol. 519, No. 7542) 2015, S. 171–180, <https://doi.org/10.1038/nature14258>.

<sup>13</sup> Vgl. Gerardo Ceballos, Paul R. Ehrlich, Anthony D. Barnosky, Andrés García, Robert M. Pringle und Todd M. Palmer: „Accelerated modern human-induced species losses: Entering the sixth mass extinction“, in: *Science Advances* (Vol. 1, No. 5) 2015, <https://doi.org/10.1126/sciadv.1400253>.

<sup>14</sup> Vgl. Johan Rockström, Will Steffen, Kevin Noone, Åsa Persson, F. Stuart Chapin, Eric F. Lambin, Timothy M. Lenton, Marten Scheffer, Carl Folke, Hans Joachim Schellnhuber, Björn Nykvist, Cynthia A. de Wit, Terry Hughes, Sander van der Leeuw, Henning Rodhe, Sverker Sörlin, Peter K. Snyder, Robert Costanza, Uno Svedin, Malin Falkenmark, Louise Karlberg, Robert W. Corell, Victoria J. Fabry, James Hansen, Brian Walker, Diana Liverman, Katherine Richardson, Paul Crutzen und Jonathan A. Foley: „A Safe Operating Space for Humanity“, in: *Nature* (Vol. 461, No. 7263) 2009, S. 472–475, <https://doi.org/10.1038/461472a>.

<sup>15</sup> Vgl. Mesfin M. Mekonnen und Arjen Y. Hoekstra: „Four Billion People Facing Severe Water Scarcity“, in: *Science Advances* (Vol. 2, No. 2) 2016, <https://doi.org/10.1126/sciadv.1500323>.

wie Grundwasserentnahme, Bergbau, Landwirtschaft, Kanalisierung von Flüssen und Industrialisierung verändern den Wasserkreislauf massiv. Dies führt zunehmend zu hitzigen Diskussion über den „hydro-sozialen Kreislauf“ und Verteilungsgerechtigkeit.<sup>16</sup> Lösungen für diese Herausforderungen sind hyperkomplex und erfordern deswegen eigentlich interdisziplinäre Zusammenarbeit. Allerdings haben Mediziner:innen, Germanist:innen, Ökonom:innen, Sozialwissenschaftler:innen und Informatiker:innen unterschiedliche Fachsprachen, die erst einmal verstanden werden müssen. Zunehmend müssen Wissenschaftler:innen ihre Erkenntnisse in den richtigen Kontext setzen können. Ein sehr vereinfachtes und sehr polarisierendes Beispiel: Ein pauschales Verbot von Pflanzenschutzmitteln könnte zwar die Wasserqualität verbessern, aber auch landwirtschaftliche Existenzen gefährden und Lieferketten stören. All diese Probleme müssen zukünftig von vielen Seiten gedacht werden.

Im Lehralltag stellt sich allem voran die Frage, wie Studierende auf diese komplexen Herausforderungen vorbereitet werden können. Für viele naturwissenschaftliche Studierende ist es mittlerweile eine große Herausforderung, längere Texte zu lesen und vor allem sinnefassend zu verstehen. In den Naturwissenschaften gibt es dazu noch wenig Sensibilität für Sprache, da dort eine starre, englischsprachige Gliederung von Texten dominiert. Häufig gehen sprachliche Nuancen verloren, weil Forschungsergebnisse möglichst nüchtern präsentiert werden sollen. Dies erschwert die interdisziplinäre Verständigung und die Vermittlung der eigenen Forschungsergebnisse zum Beispiel für die Öffentlichkeit zunehmend. Die im Seminar erarbeitete literaturwissenschaftliche Perspektive auf Wasser hat den Studierenden geholfen, eigene Ergebnisse zu kontextualisieren und eine gemeinsame wissenschaftliche Sprache zu finden, um auf Augenhöhe miteinander zu diskutieren. Viele Sachverhalte müssen nicht vereinfacht, sondern nur durch ein gemeinsames Vokabular zugänglich gemacht werden. Gemeinsam erlernte literaturwissenschaftliche Methoden, wie zum Beispiel Close Reading, haben den Studierenden eine neue Perspektive und Herangehensweise auch an wissenschaftliche Texte der eigenen Disziplin ermöglicht.

---

<sup>16</sup> Vgl. Jamie Linton und Jessica Budds: „The Hydrosocial Cycle: Defining and Mobilizing a Relational-Dialectical Approach to Water“, in: *Geoforum* (Vol. 57) 2014, S. 170–180, <https://doi.org/10.1016/j.geoforum.2013.10.008>.

## Literaturwissenschaftliche Zugänge

Auch für die Studierenden aus der Komparatistik war die naturwissenschaftliche Herangehensweise in mehrfacher Hinsicht eine wertvolle Ergänzung zu den im eigenen Fach erlernten wissenschaftlichen Methoden. Der empirische Zugang vermittelte einerseits den Eindruck einer in der Literaturwissenschaft nicht erfahrbaren Nähe zu den Phänomenen. Zwar ist der Zusammenhang von Literatur und Wissen gerade in jüngerer Zeit intensiv beforscht worden,<sup>17</sup> doch steht für Literaturwissenschaftler:innen in aller Regel das Medium zwischen dem Subjekt und der Welt, auf die der Text referiert beziehungsweise die er darstellt, und es wird auch nur der Text untersucht, nicht die Welt selbst. Die Auseinandersetzung mit der ‚Natur‘ auf nichtbegriffliche Weise, zum Beispiel durch Exkursion, Feldforschung und Probenentnahme als klassische empirische Arbeitsweisen, stieß bei den Studierenden auf Begeisterung. Die grundsätzlich andere Ermittlung, Prüfung und Verarbeitung empirisch gewonnenen Wissens war für anders fachlich Sozialisierte natürlich nicht aufzuholen, aber wenigstens zu erfahren und in ihren Grundbedingungen nachzuvollziehen. Dies sorgte für vergleichende Reflexionen der unterschiedlichen fachlichen Epistemologien, vor allem aber für produktive Diskussionen darüber, wie sich die Fachkulturen gegenseitig thematisch treffen und ergänzen könnten, und mündete in interdisziplinären Gruppen überraschend schnell in der Formulierung gemeinsamer Forschungsfragen, die im Verlauf des Projekts bearbeitet und abschließend in einer Ausstellung präsentiert wurden, die drei Abschnitte der Ruhr unter industrie- und literaturgeschichtlichen sowie naturwissenschaftlichen Aspekten präsentierte und damit Informationen zum Fluss und den Lebensbedingungen in seiner Umgebung interaktiv zusammenfügte.

Was können wir als Literaturwissenschaftler:innen zum Thema beitragen? Ist das Flüssige ein geisteswissenschaftliches Thema? Lässt sich zum Beispiel Text als etwas Flüssiges verstehen oder doch eher nur als „fester Buchstab“?<sup>18</sup> Die beiden Aggregatzustände werden schon seit der biblischen Schöpfungsgeschichte als Oppositionen benannt. Bereits im zweiten Satz der Genesis heißt es: „Und die Erde war wüst und leer, und es war finster auf

---

<sup>17</sup> Vgl. z. B. Roland Borgards, Harald Neumeyer, Nicolas Pethes und Yvonne Wübben (Hrsg.): *Literatur und Wissen: Ein interdisziplinäres Handbuch*, Berlin und Heidelberg 2013, oder das über 20 Jahre lang aktive Promotionskolleg *Das Wissen der Literatur* an der HU Berlin.

<sup>18</sup> Friedrich Hölderlin: „Patmos“, in: ders.: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 1: *Gedichte*, hrsg. von Jochen Schmidt, Frankfurt a. M. 1992, S. 356, Str. 15.

der Tiefe, und der Geist Gottes schwebte auf dem Wasser.“<sup>19</sup> Vor dem ersten Schöpfungswort, mit dem das Licht in die Welt kommt, gibt es Erde, Wasser – und Geist. Was hier Erde heißt, sollte man womöglich eher als ‚Welt‘ oder ‚Ort der Handlung‘ verstehen, denn das/die Feste selbst kommt in der Schöpfungsgeschichte erst nach dem Licht: „Es werde eine Feste zwischen den Wassern, die da scheidet zwischen den Wassern.“<sup>20</sup> Erst mit diesem, dem zweiten Schöpfungswort, kommt das Feste in die Welt, und seine Rolle ist es, das Wasser zu unterteilen in das Meer oberhalb und das Meer unterhalb. Das oder die Feste ist der Himmel, dessen Konsistenz, wie wir heute wissen, alles andere als fest ist. In dem alles umgebenden Wasser scheint es dennoch auch Festes zu geben, denn mit dem nächsten Befehl gebietet Gott dem Wasser, nicht mehr überall zu sein, sondern nur noch an bestimmten Orten – andere sollen trocken bleiben. Damit ist das babylonische Weltbild gezeichnet.<sup>21</sup> Die Welt der Genesis wird nicht durch einen Urknall geboren, in dessen Folge sich Materie bis heute über einen sich ständig ausdehnenden Raum verteilt, sie entsteht, indem Festes von Flüssigem getrennt wird.

Wasser ist das Urelement. Das lässt sich nicht nur anhand von mythischen Ursprungserzählungen nachvollziehen, sondern tritt auch in andersmedialen Konzeptualisierungen zutage. Zum Beispiel ist schon bemerkt worden, dass erstaunliche Ähnlichkeiten zwischen dem ikonischen, *Blue Marble* genannten Bild der Erde aus dem All und dem ebenso berühmten Foto von Lennart Nilsson bestehen, das zum ersten Mal einen Fötus im Mutterleib zeigt.<sup>22</sup> So wie *Blue Marble* die Erde in einem vermeintlich leeren, auf jeden Fall aber nicht durch ein höheres Wesen bestimmten Universum zeigt, so abstrahiert auch Nilssons Foto den Fötus vom Leib der Mutter. Während *Blue Marble* durch seinen Namen auf die Ozeane verweist, die auf dem Bild deutlich zu sehen sind, aber auch die Umgebung des Planeten in Beschreibungen als Ozean metaphorisiert wurde,<sup>23</sup> schwimmt der menschliche Fötus erkennbar im (Frucht-)Wasser. Beide Fotografien rekurren damit auf

---

<sup>19</sup> 1. Mose 1,2, zit. nach *Die Bibel nach Martin Luthers Übersetzung*, revidiert 2017, Stuttgart 2016.

<sup>20</sup> 1. Mose 1,6.

<sup>21</sup> British Museum, Object Number: 92687, [https://de.wikipedia.org/wiki/Babylonische\\_Weltkarte](https://de.wikipedia.org/wiki/Babylonische_Weltkarte) (zuletzt abgerufen am 23.04.2025).

<sup>22</sup> *The Earth Seen from Apollo 17 (Blue Marble)*, <https://www.nasa.gov/image-article/earth-full-view-from-apollo-17/> (zuletzt abgerufen am 23.04.2025); Lennart Nilsson: *Ett barn blir till* (1965), <https://www.lennartnilsson.com/ett-barn-blir-till/> (zuletzt abgerufen am 23.04.2025). Vgl. dazu Daniel Hornuff: *Schwangerschaft: Eine Kulturgeschichte*, Paderborn 2014, S. 52–58.

<sup>23</sup> Der Planet sehe aus wie eine „nirgendwo verankerte und im Ozean des Raums schiffbrüchig herum schwimmende Boje“, so der Philosoph Günther Anders in *Der Blick vom Mond*, München 1970, S. 59.

Ursprungserzählungen von der Geburt alles Lebenden aus dem Wasser wie die oben zitierte biblische.

Ihre Ähnlichkeit und die Ähnlichkeit ihrer Wirkung ist nicht zufällig; sie sind in engem zeitlichem Zusammenhang entstanden. Sehr alte Vorstellungen vom Ursprungselement Wasser und ebenso alte, aber durch den technologischen Fortschritt neu belebte von der Eroberung unbekannter Welten verschränken sich in diesen beiden Bildern. *Blue Marble* wurde von Astronauten der Mondmission Apollo 17 im Jahr 1972 aufgenommen, ähnliche Bilder gab es von Satelliten aber bereits seit 1967. Lennart Nilssons Bild ist sogar noch älter, es stammt aus dem Buch *Et barn blir till* (dt. *Ein Kind entsteht*) von 1965. An den ähnlichen Bildmotiven wird deutlich, wie sich in den sechziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts der Blick auf die Welt durch die Raumfahrt und die Mini-Kamera-Technologie verändert; in einen Fall geht der Blick von einem unvermessbaren Außen aus, im anderen in ein bis dato verborgenes Innen. So gelangte man in den 1960er Jahren zu der Auffassung, dem forschenden menschlichen Blick bleibe immer weniger vorenthalten. Dass dieser Blick immer auch einer der Bemächtigung vormals eigengesetzlichen Territoriums ist, wurde erst später bedacht und theoretisiert.

Tiefenpsychologisch und mythologisch ist Wasser das weibliche Element.<sup>24</sup> Derjenige, der von außen, durch das vollmächtige Wort, den durchdringenden Blick, das fotografische Punktum des Wassers perspektiviert, (ver-)teilt, vermisst, füllt damit tendenziell in einer heteronormativen Welt die männlich gedachte Rolle aus. Dies bestätigt (wenn auch nicht absichtlich, der Befund aus dem literaturwissenschaftlichen Motivlexikon, in dem es die Lemmata Wasser und Meer nicht gibt, sondern nur „See“ in doppelter Bedeutung für das Binnengewässer und den Ozean. Die „See“ wird dort ausschließlich anhand von Beispielen der Seefahrer- und Abenteuerliteratur vor allem des 19. Jahrhunderts als dem (männlichen) Protagonisten entgegenstehende, irrationale Elementarkraft entworfen, die ihn einer Charakter- und Bewährungsprobe aussetzt.<sup>25</sup> In vielen Erzählungen, in denen Wasser eine Rolle spielt, findet sich diese Dichotomie zwischen dem weiblichen, sich unendlich

---

<sup>24</sup> „Die mütterliche Bedeutung des Wassers gehört zu den klarsten Symboldeutungen im Gebiete der Mythologie [...]. Aus dem Wasser kommt das Leben [...]. In den Träumen und Phantasien bedeutet Meer und jedes grössere Gewässer das Unbewusste. Der Mutteraspekt des Wassers koinzidiert insofern mit der Natur des Unbewussten, als dieses [...] als die Mutter oder Matrix [Gebärmutter] des Bewussten angesprochen werden kann.“ C.G. Jung: *Gesammelte Werke*, Bd. 5: *Symbole der Wandlung*, hrsg. von Lilly Jung-Merker und Elisabeth Rüd, Olten und Freiburg i. Br. 1988, S. 276 f., § 319 f.

<sup>25</sup> Vgl. Horst und Ingrid Daemmrich: *Themen und Motive in der Literatur: Ein Handbuch*, 2., überarb. Aufl., Tübingen 1995.

ausdehnenden, immens verlockenden, überschwemmenden und umhüllenden Element und dem männlichen überwältigten, hineingezogenen oder heldenhaft widerstehenden Part. Insbesondere C.G. Jung und der französische Philosoph Gaston Bachelard haben die psychologische Dimension dieser wiederkehrenden Konstellation ergründet.<sup>26</sup> In seinem Buch *L'eau et les rêves* von 1942 argumentiert Bachelard für die materielle Rückbindung der menschlichen Vorstellungskraft an die natürlichen Elemente.<sup>27</sup> Mangels empirischer psychologischer Untersuchungen, aber auch weil dies seiner Argumentation am ehesten entspricht, belegt Bachelard seine These an literarischen Werken. Dass Motive, Metaphern, Bildräume, Konzepte vom Wasser mit dem Weiblichen und Mütterlichen konnotiert werden, leitet Bachelard davon ab, dass Menschen zu Beginn ihres Lebens flüssig, nämlich mit Muttermilch ernährt werden (Fruchtwasser hatte er wohl nicht im Blick).<sup>28</sup> Diese mit Blickrichtung Literatur verübte philosophische Theoretisierung informiert die spätere französische feministische Theorie<sup>29</sup> und wird bis heute literarisch weiterverwertet, zum Beispiel in Kim de l'Horizons preisgekröntem Roman *Blutbuch* von 2022. Geschickt nutzt die Autorperson hier die aus dem Französischen in den berndeutschen Dialekt entlehnten Bezeichnungen für mütterliche Verwandte, um ein metaphorisches Geflecht rund um Weiblichkeit, Wasser und Sprache zu erzeugen, das den Text durchzieht:

In der Sprache, die ich von dir geerbt habe, in meiner Muttersprache also, heisst ‚Mutter‘ MEER. Mensch sagt DIE MEER oder MEINE MEER, aus dem Französischen abgeschielt. [...] Für die ‚Grossmutter‘ GROSSMEER. Die Frauen meiner Kindheit sind ein Element, ein Ozean. [...] Die Liebe der Meeren war so gross, mensch entkam ihr nicht, entkommt ihr nicht, mensch schwimmt sein Leben lang, um aus den Meeren herauszukommen.<sup>30</sup>

In dem Essay *Bodies of Water* (2017) macht die US-Kulturwissenschaftlerin Astrida Neimannis deutlich, dass der Gedanke, wir als leibliche („embodied“) Wesen seien von unserer organischen wie anorganischen Umwelt zu trennen, illusorisch ist – schließlich bestehen wir hauptsächlich aus Wasser –, ja, mehr noch: dass er dem Denken in einer bedrohten Welt nicht förderlich ist:

For us humans, the flow and flush of waters sustain our own bodies, but also connect them to other bodies, to other worlds beyond our human selves. Indeed, bodies of water undo the idea that bodies

<sup>26</sup> Vgl. dazu Gaston Bachelard: *L'eau et les rêves*, Paris 1942, bes. Kapitel V, ab S. 155: „L'eau maternelle et l'eau féminine.“

<sup>27</sup> Geplant war offensichtlich, alle vier in der Antike als Elemente definierten Lebensumgebungen Erde, Luft, Feuer und Wasser zu bearbeiten, Abhandlungen zu Feuer und Wasser hat Bachelard tatsächlich veröffentlicht.

<sup>28</sup> Ebd., S. 158 f.

<sup>29</sup> Beispielsweise Luce Irigarays *Amante marine de Friedrich Nietzsche*, Paris 1980 und Hélène Cixous' *Le Rire de la Méduse*, Paris 1975.

<sup>30</sup> Kim de l'Horizon: *Blutbuch*, Köln 2022, S. 16.

are necessarily or only human. The bodies from which we siphon and into which we pour ourselves are certainly other human bodies (a kissable lover, a blood transfused stranger, a nursing infant), but they are just as likely a sea, a cistern, an underground reservoir of once-was-rain. Our watery relations within (or more accurately: as) a more-than-human hydrocommons thus present a challenge to anthropocentrism, and the privileging of the human as the sole or primary site of embodiment. Referring to the always hybrid assemblage of matters that constitutes watery embodiment, we might say that we have never been (only) human (Braidotti 2013: 1; Haraway 1985, 2008). This is not to forsake our inescapable humanness, but to suggest that the human is always also more-than-human. Our wateriness verifies this, both materially and conceptually.<sup>31</sup>

In den letzten Jahren gibt es viele Entwürfe in den Geisteswissenschaften, die solche post-humanistischen Konzepte nutzen, um ein dem Zustand der Welt angepasstes Interspezies-, aber auch interdisziplinäres Denken zu ermöglichen, mit dem Erfahrungen und Herausforderungen der Gegenwart flexibler beziehungsweise fluider konzeptualisierbar sind. Das ist mit einer ganzen Reihe von epistemologischen und wissenschaftstheoretischen Fragen verbunden: Fragen nach der Entstehung und Passgenauigkeit von Begriffen; nach den Methoden, mit denen neue Erkenntnisse gewonnen werden können. Zum Beispiel: Wenn der kleinste gemeinsame Nenner der Interspezies-Verständigung der ist, dass wir alle zu einem Großteil aus Wasser bestehen, wie tief reicht diese Gemeinsamkeit dann, solange man sich an das Faktum hält und es nicht mystifiziert, also dieses Wasser mythisch, religiös oder spirituell auflädt? Und wäre eine solche Vermischung von wissenschaftlichen und spirituellen oder auch künstlerischen Konzepten der Wissenschaft förderlich oder hinderlich?

Neimanis entwirft in einem anderen Text gemeinsam mit Mielle Chandler auch eine Ethik des Fluiden. Sie schlagen vor, das Konzept der *agency*<sup>32</sup> durch das der *gestationality* zu ersetzen. Die Autorinnen gehen davon aus, dass menschliche Handlungsfähigkeit nicht nur positiv zu betrachten ist, weil sie der Welt auch Gewalt antut. *Gestationality* dagegen entspreche der Haltung der Eizelle bei Säugetieren. Sie hält sich verfügbar, ergreift jedoch selbst nicht die Initiative:

Whereas sovereign subjects (ideally) recognize the agency of other already-existent sovereign subjects, a gestational orientation turns toward bringing into existence that which is ‚not yet.‘ Gestationality thus challenges the dominant mode of being which we would call ‚sovereign ontology.‘ A gestational approach does not immediately lend itself to mutual recognition or exchange, but is, rather, oriented toward providing conditions for an unpredictable plurality to flourish.<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> Neimanis: *Bodies of Water*, S. 2.

<sup>32</sup> Zum Konzept der *agency* vgl. Bruno Latour: *Das Parlament der Dinge*, Frankfurt a. M. 2010 (Paris 2004).

<sup>33</sup> Mielle Chandler und Astrida Neimanis: „Water and Gestationality: What Flows Beneath Ethics“, in: Cecilia Chen, Janine MacLeod und Astrida Neimanis: *Thinking with Water*, Montreal und Kingston (Ont.) 2013, S. 61–83, hier: S. 63.

Ob menschliches Handeln der Welt bisher gut getan hat, ist fraglich. Wie eine andere Haltung aussehen könnte, müsste man allerdings erst erproben. Auch Fragen von Recht und Verantwortung stellen sich dann neu. Vielleicht lässt sich die Fülle der Erkenntnismöglichkeiten ohnehin am besten in Kunstwerken ausdrücken, die die Wissensordnungen kennen und nutzen, aber sie auch be- und hinterfragen, rekombinieren und ästhetisch anreichern. In rezenter Literatur finden sich solche Kombinationen häufig, drei Beispiele seien abschließend kurz angerissen.

Derek Walcotts Epos *Omeros* von 1990 verflcht die Geschichten der beiden Fischer Hector und Achille und ihrer Geliebten Helen von der karibischen Insel St. Lucia in einem so intrikaten wie formvollendeten Spiel geschichtlicher, literaturgeschichtlicher und mythischer Verweise. Wie die Namen schon verraten, referiert der Text auf Homers Epen, daneben spielt die Geschichte des Sklavenhandels und der Kolonialherrschaft eine wichtige Rolle. Die dritte Hauptrolle gehört der Form selbst: Es wird mit Hexametern und Terzinen gespielt, der Rhythmus des Verses und der Rhythmus der Wellen werden einander angenähert. Das Erscheinen dieses Buches läutete eine neue Welle epischer Gedichte ein, aber mehr noch ist es (vor Homi K. Bhabhas *The Location of Culture* (1994)) ein Statement für eine intertextuelle, formal anspruchsvolle und emanzipatorische postkoloniale Literatur, in der sich mythisches und geschichtliches Wissen mit Autofiktionalität und hybriden Figuren verbinden. 1992 erhielt Walcott den Nobelpreis für Literatur. Wasser ist in *Omeros* nicht nur ein Schauplatz. Die Protagonist:innen sind Inselbewohner, die von der Fischerei leben, das Wetter und der Wellengang bestimmen ihren Alltag. Ufer und Ozean werden darüber hinaus als markante Vorstellungsräume konzeptualisiert, die den Lebens- und den imaginären Raum der Figuren vollständig durchdringen. Der Fischer Achille fährt zum Fischfang aus, schläft im Boot ein und reist im Traum übers Meer zu seinen Vorfahren nach Afrika. Das Meer wird dabei als offener Raum konzipiert, der der Imagination Vorschub leistet und eine überpersonale Erinnerungsvision ermöglicht. Zugleich ist es auch heimatliche Umgebung rund um die Insel<sup>34</sup> und der Raum für Bewährung<sup>35</sup> und die

---

<sup>34</sup> Vgl. Derek Walcott: *Omeros*, New York 1992, S. 126, 159.

<sup>35</sup> Vgl. ebd., S. 50–51.

Begegnung mit den Toten<sup>36</sup>. Oftmals bestimmt der Wellengang den Rhythmus der Verse; Meer und episches Erzählen werden parallelisiert.<sup>37</sup>

Oswald Eggers *Entweder ich habe die Fahrt am Mississippi nur geträumt, oder ich träume jetzt* (2021) bewegt sich zwischen wissenschaftsgesättigtem Nature Writing, experimenteller Lyrik und dokumentarischer Autofiktion. Die lyrische Prosa des Bandes arbeitet wie ein Lexikon mit einem Verweissystem und eröffnet damit den Weg in unterschiedliche Lekturerichtungen und -taktiken, die das Mäandern des Flusses wiederholen. Begleitet werden die stets etwa halbseitigen Texte von Aquarellen des Autors, die weniger illustrative Elemente als komplementäre künstlerische Materialien sind. Die Vorstellung von einem ‚fließenden Text‘ wird hier genauso umgesetzt wie diejenige von Flusshindernissen (zum Beispiel sperrigem geologischen und geographischen Fachvokabular) und von einem Delta. Egger bietet bewusst den Fluss als sich auffächernde und in verschiedene Richtungen weisende Wissensgeschichte an, die mit unterschiedlichen künstlerischen Mitteln operiert. Der Fluss entsteht in Text und Bild performativ zugleich gemalt und beschrieben, wie schon der Beginn des Bandes insinuiert: „[...] das zerwölkte Fließen der Pinsel und Strichelchen im aquatilen Takt [...] seit Jahren fahre ich so zur See.“<sup>38</sup> Bei den detaillierten, von Neologismen und Fachsprache durchdrungenen Bestandsaufnahmen von Ich- und Weltzuständen bleibt oft unklar, ob etwas beschrieben wird oder es erst im Schreiben entsteht. Ein markantes Textmerkmal ist außerdem die Zusammendrängung einer möglichst großen Anzahl verschiedenartiger Laute und Lautfiguren auf engstem Raum, sodass der Text zum lauten Lesen herausfordert, dabei aber eine langsame und sorgfältige Artikulation und große Konzentration bei Zuhörenden erfordert: „Jetzt spitzt die Schleppe der mossbeerroten Tröte zum Schweif der Echse ein: der Schlierenspindel, aus deren Rauchbild lichtblau ein schlüpfriges reptil aus bausbäckigen Trichtern in die stieren Scheelaugen quoll und so kanneliert davon.“<sup>39</sup> Thematisch beschäftigen sich die Texte nicht nur mit dem Fluss selbst und dem Wasser, sondern ebenso mit seiner geologischen, botanischen und animalischen Umgebung, die sich, analog zu den jahreszeitlichen und

---

<sup>36</sup> Vgl. ebd., S. 45–47.

<sup>37</sup> „This was the shout on which each odyssey pivots, / that silent cry for a reed, or familiar bird, / not the outcry of battle / not the tangled plots // of a fishnet, but when a wave rhymes with one’s grave, / a canoe with a coffin, once that parallel / is crossed, and cancels the line of master and slave.“ (Ebd., 159)

<sup>38</sup> Oswald Egger: *Entweder ich habe die Fahrt am Mississippi nur geträumt, oder ich träume jetzt*, Berlin 2021, S. 9.

<sup>39</sup> Ebd., S. 93.

witterungsbedingten Veränderungen des Flusses, in ständiger Verwandlung befindet. Nur gelegentlich gibt es Elemente einer erzählten Handlung, im Wesentlichen beobachtet das Ich sich selbst beim Erkunden der Landschaft, aber auch Träume werden beschrieben, die ihrerseits weitgehend ohne Handlung bleiben.<sup>40</sup> Am Anfang und gelegentlich auch am Ende größerer Abschnitte, zum Beispiel wenn Text- und Bildteil abwechseln, finden sich unnummerierte kursiv gesetzte Textteile, die eine poetologische Deutung herausfordern.<sup>41</sup> Die Ziel- und Richtungslosigkeit, die Detailversessenheit bei spärlichen Kontextinformationen – wo befinden wir uns gerade am Fluss, im Text, in der Zeit? Wer spricht hier eigentlich? Wozu diese Fülle an Information? – konterkariert die kognitive Metapher vom „Fluss des Lebens“ wie auch die vom „Erzählfluss“ und zeichnet Welt und Text stattdessen als scheinbar unsortierte Materialanhäufung, durch die man sich beim Lesen den eigenen Weg bahnen muss.

Esther Kinskys vom Verlag als Roman bezeichnetes Buch *Am Fluß* (2014) stellt eine nüchterne, aber wortgewaltige Beschreibung verschiedener Flüsse an Orten ihres Lebens den mit diesen Gewässern verbundenen Imaginationen gegenüber. Kinsky verbindet in ihrem Nature Writing detaillierte Beschreibungen menschengemachter Umwelt mit autofiktionalen Elementen. Dabei konzeptualisiert sie natürliche Landschaftselemente zu Emblemen subjektiver Geschichte und sozialhistorischen Zusammenlebens. Die Wahrnehmung von Phänomenen und ihre Beschreibung verschränken sich so sehr, dass wie bei Egger eine Trennung des Beschriebenen vom Geschriebenen nicht mehr möglich erscheint. Damit stellt Kinsky auch die Frage nach der Möglichkeit einer von den Dingen losgelösten Erkenntnis. Die Kapitel werden begleitet von Fotos der Autorin, deren unpittoreske Gegenstände (Gestrüpp, Industriebrachen, Wohnwagen hinter einem Zaun) lose mit dem Text in Verbindung stehen, ohne ihn im engeren Sinne illustrieren oder erläutern zu wollen. Fotos, auch die Fotos des Vaters oder einer Zufallsbekanntschaft, finden an vielen Stellen im Text Erwähnung, werden beschrieben oder zum Vergleich herangezogen.

Das Fotografieren als Begleitaktivität zum Spaziergehen – das wiederum unternommen wird, „[u]m die Ruhe des Ansässigen zu finden“<sup>42</sup> – wird im Text als peinliche Unternehmung erwähnt:

---

<sup>40</sup> Vgl. ebd., S. 147.

<sup>41</sup> Vgl. ebd., S. 6, 59, 136, 145, 169, 207, 243, 280.

<sup>42</sup> Esther Kinsky: *Am Fluß*, Berlin 2014, S. 40.

Mit einer kleinen, billigen Kamera nahm ich Fotos auf, die mich später beschämten. Wenn ich sie betrachtete, kam es mir fast unanständig vor [...] Auf den Fotos war nicht viel zu sehen. Verbogene Gitter, in denen die gezackten Scheiben der herausgebrochenen Fenster stecken [...] Schriften, von der Luft zerfressen, Bruchstücke von Buchstaben, die zu beliebigen Worten gereimt und zusammengesteckt werden können. Nichts ist mehr ausgewiesen, alles sich selbst überlassen.<sup>43</sup>

Die Beiläufigkeit und Nachlässigkeit, mit der diese Aufnahmen entstehen, begleitet auch die Lebensumstände der Erzählerin, und, so kann man vermuten, auch ihr Schreiben, nicht aber im Sinne einer handwerklichen Formlosigkeit.<sup>44</sup> Das Beiläufige und Unabsichtliche entrückt vielmehr die sich aus der Erinnerung speisenden kreativen Vorgänge dem Fokus der Intentionalität und ermöglicht die Erschließung tieferer Erinnerungsschichten. Hier schließt Kinsky an Konzepte der *mémoire involontaire* von Marcel Proust und des fotografischen *punctum* von Roland Barthes an.<sup>45</sup> Flüsse dienen dem Ich als Mittel zur Erprobung der Erinnerung:

Wenn ich „Fluß“ dachte, kamen mir Panoramen, Ausblicke, Ansichten der Kindheit in den Sinn – Postkarten, die mir die Erinnerung schrieb. Die Ausblicke und Ansichten probierte ich an unzähligen Flüssen aus, ich hielt sie gegen die Landschaften der Flüsse, wie um sie auf etwas zu prüfen. [...] Wir tragen unser Herz umher am falschen Ort, das fiel mir an jedem Fluß ein.<sup>46</sup>

Darüber hinaus bieten Flüsse auch die Möglichkeit, an ihnen entlang zu erzählen: In einem der letzten Kapitel des Buches geht die Erzählerin auf die Suche nach der Mündung des kleinen Flusses Lea, die sich an einem unauffälligen und nicht leicht zugänglichen Ort im Garten eines verwahten Hauses befindet. Eine Frau, der sie unterwegs begegnet, weist ihr den Weg, und erzählt eine phantastische Geschichte, die sich an dem Ort ereignet haben soll. Das Zwiegespräch wird unabsichtlich zur Darbietung, der zufällig Anwesende applaudieren, und spiegelt damit die von der Erzählerin beschriebene Entstehungsweise des Romans.<sup>47</sup>

---

<sup>43</sup> Ebd., S. 41, 43.

<sup>44</sup> „Ich hatte mich nach Jahren aus dem Leben, das ich in der Stadt geführt hatte, herausgeschnitten wie einen Schnipsel aus einem Landschafts- oder Gruppenfoto. Betreten über den angerichteten Schaden an dem Bild, das ich hinterlassen hatte, und ungewiss, wohin es diesen herausgeschnittenen Teil verschlagen sollte, lebte ich provisorisch.“ (Ebd., S. 12) „In meiner Wohnung richtete ich mich auf unschlüssige Monate ein.“ (Ebd., S. 62). Vgl. z. B. auch ebd., S. 93.

<sup>45</sup> Vgl. Roland Barthes: *Die helle Kammer: Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt a. M. 1985 (zuerst Paris 1980). Barthes erinnert sich in dem Buch mittels Fotografien seiner toten Mutter; in Kinskys Werk spielt die Trauer um den verstorbenen Vater eine Rolle, auch hier wird Fotografie als Erinnerungsinstrument eingesetzt. Kinskys fotografischer Stil und die Art und Weise, Text und Bild zu kombinieren, erinnern zudem stark an die Werke W.G. Sebalds, vgl. dazu Monika Schmitz-Emans: „Stillgestelltes Wasser: Photographierte Gewässer als Metaphern der Photographie, der Zeit und der Erinnerung“, in: dies. und Kurt Röttgers (Hrsg.): *Wasser, Gewässer*, Essen 2012, S. 207–222.

<sup>46</sup> Kinsky: *Am Fluß*, S. 182.

<sup>47</sup> Vgl. ebd., S. 366.

Diese und ähnliche Texte verhandeln grundlegende Fragen des Weltzugangs via Literatur. Weil sie Literatur als Wissensspeicher, Erkenntniswerkzeug, Ich-und-Welt-Dokumentation und künstlerischen Debattenbeitrag verstehen und formen, eignen sie sich in hohem Maße zur Einübung ästhetischer und intellektueller Kompetenz. An ihnen wird auch sichtbar, welche Rolle – sicher auch bedingt durch den menschengemachten Klimawandel – Wasser und Gewässer im intellektuellen Zeitbewusstsein spielen. Manches spricht dafür, dass das Konzept des Flüssigen sich eignet, epistemologische Grundentscheidungen auch zwischen den Disziplinen neu zu diskutieren. Das muss nicht, kann aber wie in unserem Seminar mit dem Ziel einer besseren Ausrüstung für den verantwortlichen Umgang mit der Mitwelt geschehen.

#### **LITERATUR- UND MEDIENVERZEICHNIS**

Anders, Günther: *Der Blick vom Mond*, München 1970.

*Babylonische Weltkarte: British Museum. Object Number: 92687*, [https://de.wikipedia.org/wiki/Babylonische\\_Weltkarte](https://de.wikipedia.org/wiki/Babylonische_Weltkarte) (zuletzt abgerufen am 23.04.2025).

Bachelard, Gaston: *L'eau et les rêves: Sur l'imagination de la matière*, Paris 1942.

Bahlburg, Heinrich und Christoph Breitzkreuz: *Grundlagen der Geologie*, Berlin <sup>5</sup>2017.

Barthes, Roland: *Die helle Kammer: Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt a. M. 1985 (Paris 1980).

*Die Bibel nach Martin Luthers Übersetzung*, revidiert 2017, Stuttgart 2016.

Broecker, Wallace S.: *Labor Erde: Bausteine für einen lebensfreundlichen Planeten*, Berlin und Heidelberg 1995.

Ceballos, Gerardo, Paul R. Ehrlich, Anthony D. Barnosky, Andrés García, Robert M. Pringle, und Todd M. Palmer: „Accelerated modern human-induced species losses: Entering the sixth mass extinction“, in: *Science Advances* (Vol. 1, No. 5) 2015, <https://doi.org/10.1126/sciadv.1400253>.

Chandler, Mielle und Astrida Neimanis: „Water and Gestationality: What Flows Beneath Ethics“, in: Cecilia Chen, Janine MacLeod und Astrida Neimanis (Hrsg.): *Thinking with Water*, Montreal 2013, S. 61–83.

- Daemmrich, Horst und Ingrid G. Daemmrich: *Themen und Motive in der Literatur: Ein Handbuch*, 2., überarb. Aufl., Tübingen 1995.
- Egger, Oswald: *Entweder ich habe die Fahrt am Mississippi nur geträumt, oder ich träume jetzt*, Berlin 2021.
- Faupl, Peter: *Historische Geologie: Eine Einführung*, 2., verb. Aufl., Wien 2003.
- Foster Wallace, David: *Dies ist Wasser/This is Water*, Köln 2018 (12009).
- Hölderlin, Friedrich: „Patmos“, in: ders.: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 1: *Gedichte*, hrsg. von Jochen Schmidt, Frankfurt a. M. 1992, S. 356.
- Hornuff, Daniel: *Schwangerschaft: Eine Kulturgeschichte*, Paderborn 2014.
- Intergovernmental Panel On Climate Change (Ipcc): *Climate Change 2022: Impacts, Adaptation and Vulnerability: Working Group II Contribution to the Sixth Assessment Report of the Intergovernmental Panel on Climate Change*, Cambridge 2023, <https://doi.org/10.1017/9781009325844>.
- Jung, C.G.: *Gesammelte Werke*, Bd. 5: *Symbole der Wandlung*, hrsg. von Lilly Jung-Merker und Elisabeth Rüd, Olten und Freiburg i. Br. 1988.
- Kinsky, Esther: *Am Fluß*, Berlin 2014.
- Latour, Bruno: *Das Parlament der Dinge*, Frankfurt a. M. 2010 (Paris 2004).
- Lewis, Simon L. und Mark A. Maslin: „Defining the Anthropocene“, in: *Nature* (Vol. 519, No. 7542) 2015, S. 171–180, <https://doi.org/10.1038/nature14258>.
- l’Horizon, Kim de: *Blutbuch*, Köln 2022.
- Linton, Jamie und Jessica Budds: „The Hydrosocial Cycle: Defining and Mobilizing a Relational-Dialectical Approach to Water“, in: *Geoforum* (Vol. 57) 2014, S. 170–180, <https://doi.org/10.1016/j.geoforum.2013.10.008>.
- Marks, Joshua H., Jia Wang, Bing-Jian Sun, Mason McAnally, Andrew M. Turner, Agnes H.-H. Chang und Ralf I. Kaiser: „Thermal Synthesis of Carbamic Acid and Its Dimer in Interstellar Ices: A Reservoir of Interstellar Amino Acids“, in: *ACS Central Science* (Vol. 9, No. 12) 2023, S. 2241–2250, <https://doi.org/10.1021/acscentsci.3c01108>.
- Mayr, Christoph, Birgit Brandlmeier, Volker Diersche, Philipp Stojakowits, Uwe Kirscher, Renate Matzke-Karasz, Valerian Bachtadse, Michael Eigler, Ulrich Haas, Bernhard

- Lempe, Paula J. Reimer und Christoph Spötl: „Nesseltalgraben, a New Reference Section of the Last Glacial Period in Southern Germany“, in: *Journal of Paleolimnology* (Vol. 58, No. 2) 2017, S. 213–229, <https://doi.org/10.1007/s10933-017-9972-0>.
- Mekonnen, Mesfin M. und Arjen Y. Hoekstra: „Four Billion People Facing Severe Water Scarcity“, in: *Science Advances* (Vol. 2, No. 2) 2016, <https://doi.org/10.1126/sciadv.1500323>.
- Neimanis, Astrida: *Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology*, London 2017.
- Nilsson, Lennart: *Ett barn blir till* (1965), <https://www.lennartnilsson.com/ett-barn-blir-till/> (zuletzt abgerufen am 23.04.2025).
- Rockström, Johan, Will Steffen, Kevin Noone, Åsa Persson, F. Stuart Chapin, Eric F. Lambin, Timothy M. Lenton, Marten Scheffer, Carl Folke, Hans Joachim Schellnhuber, Björn Nykvist, Cynthia A. de Wit, Terry Hughes, Sander van der Leeuw, Henning Rodhe, Sverker Sörlin, Peter K. Snyder, Robert Costanza, Uno Svedin, Malin Falkenmark, Louise Karlberg, Robert W. Corell, Victoria J. Fabry, James Hansen, Brian Walker, Diana Liverman, Katherine Richardson, Paul Crutzen und Jonathan A. Foley: „A Safe Operating Space for Humanity“, in: *Nature* (Vol. 461, No. 7263) 2009, S. 472–475, <https://doi.org/10.1038/461472a>.
- The Earth Seen from Apollo 17 (Blue Marble)*, <https://www.nasa.gov/image-article/earth-full-view-from-apollo-17/> (zuletzt abgerufen am 23.04.2025).
- Schmitz-Emans, Monika: „Stillgestelltes Wasser: Photographierte Gewässer als Metaphern der Photographie, der Zeit und der Erinnerung“, in: dies. und Kurt Röttgers (Hrsg.): *Wasser, Gewässer*, Essen 2012, S. 207–222.
- Walcott, Derek: *Omeros*, New York 1992.
- Wild, Seanan, David McLagan, Martin Schlabach, Rossana Bossi, Darryl Hawker, Roger Cropp, Catherine K. King, Jonathan S. Stark, Julie Mondon und Susan Bengtson Nash: „An antarctic research station as a source of brominated and perfluorinated persistent organic pollutants to the local environment“, in: *Environmental Science and Technology* (Vol. 49, No. 1) 2015, S. 103–112, <https://doi.org/10.1021/es5048232>.

MIRIAM MAJA BROST (Ruhr-Universität Bochum)

### **„Spree statt Seine“. Übersetzungstheorie als Fluss-Theorie bei Elke Erb**

1995 erscheint mit *Zum Thema Nachdichten: eine erste Niederschrift nach dreißig Jahren* in Elke Erbs Prosatextsammlung *Der wilde Forst, der tiefe Wald* ein Text, in dem sich Erb ihrer eigenen Übersetzungstheorie nähert. Die 1938 in der Eifel geborene und 2024 in Berlin verstorbene Lyrikerin ist nicht nur für ihre Lyrik, sondern auch für ihre Übersetzungen von unter anderem Marina Zwetajewa, Alexandr Blok und Alexander Puschkin bekannt. Neben und durch ihren Fokus auf sowjetische Literatur<sup>1</sup> sind Nachdichtungen „russischer, georgischer, polnischer, französischer und italienischer Literatur“<sup>2</sup> entstanden. Als DDR-Autorin war sie jedoch keineswegs als Staatslyrikerin einzuordnen, was sich auch in ihrer Nachdichtungspraxis widerspiegelt.<sup>3</sup> Dem Text *Zum Thema Nachdichten*, der sich selbst-reflexiv, essayhaft und in Versprosaform über eine Länge von 531 Versen mit Erbs eigener Nachdichtungspraxis auseinandersetzt, ist der Untertitel *eine erste Niederschrift nach dreißig Jahren* beigegeben, wobei die Betonung des „erste[n]“ das *essai*-, also das Versuchshafte und Latente unterstreicht. Die durch Sprunghaftigkeit in Form von Gedankenstrichen, Querverweisen, Fragezeichen und ergänzenden sowie alternativen in Klammern stehenden Wörtern ausgedrückte fragende Haltung, mit der Erb sich ihrer eigenen Übersetzungspraxis nähert, ist keine endgültige Aussage, sondern eine lange ungeschriebene gebliebene Annäherung ohne feste, sondern eher in fluider Form. Gerrit-Jan Berendse

---

<sup>1</sup> Vgl. Gerrit-Jan Berendse: „Elke Erb“, in: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *KLK – Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* (01.02.2024), S. 1–34, hier: S. 4, <https://online.munzinger.de/article/16000000130> (zuletzt abgerufen am 06.05.2025).

<sup>2</sup> Ebd.

<sup>3</sup> „Ebenfalls das Ministerium für Staatssicherheit hatte die Dichterin ins Visier genommen und urteilte negativ über sie“. Ebd., S. 2. Michael Opitz und Michael Hofmann ordnen das „spezifische Verhältnis“, in dem sich Literatur und Politik in der DDR zueinander verhielten, und nennen in ihrer Einleitung zum *Metzler Lexikon DDR-Literatur: Autoren – Institutionen – Debatten* Problematiken, die sich „in der Zensurpraxis, in der Überwachung von Autorinnen und Autoren durch die Staatssicherheit“ äußerten, und resümieren: „In diesem Kontext war die kritische DDR-Literatur gekennzeichnet durch eine Suche nach Freiräumen und durch den Willen, Veränderungen in der sozialistischen Gesellschaft durchzusetzen“. Michael Opitz und Michael Hofmann: „Vorwort“, in: dies. (Hrsg.): *Metzler Lexikon DDR-Literatur: Autoren – Institutionen – Debatten*, Stuttgart 2009, S. V–VII, hier: S. VI. Ihre eigene ambivalente Haltung zur DDR thematisiert Erb auch in *Zum Thema Nachdichten*, wie im Folgenden noch weiter ausgeführt.

bezieht sich auf Nico Bleutges Idee von Erbs Poetik als einer Poetik des prozessualen Schreibens, wenn er schreibt: „Sie ähnele der Praxis eines Herantastens, eben wie das Verfertigen eines ‚Werkstücks‘, also eines Gegenstands, das [sic] unabgeschlossen ist und woran noch weitergearbeitet werden muss“<sup>4</sup> – eine Arbeitsweise, für die der Begriff des Fluiden als ein Im-Fluss-Sein passend erscheint. In ihrem Text beschreibt Erb die Zweifel der Übersetzerin bei ihrer Arbeit, ihr Suchen nach der gelungenen literarischen Übertragung von einer Sprache in die andere und die Beschäftigung mit den in der Übersetzung aufkommenden Beziehungen zwischen Sprachen und zwischen politischen und gesellschaftlichen Systemen, also der spezifischen Übersetzungssituation in der DDR und nachgehend im wiedervereinigten Deutschland. Dabei verwendet Erb eine Flussmetaphorik, die im Folgenden hinsichtlich ihrer spezifischen, dem jeweils gewählten Bild innewohnenden Auskunftsmöglichkeiten über das Übersetzen diskutiert wird. In ihrer Metareflexion zur eigenen Übersetzungstätigkeit nutzt Erb fluviale Metaphern. Dabei drängt sich der Zusammenhang von Lyrik als Fließen und das Zusammenfließen von Dichten und Übersetzen auf, den schon Jacob Grimm in seinem abgedruckten Vortrag *Über das pedantische in der deutschen sprache* (1847) anreißt. Dort heißt es: „was übersetzen auf sich habe, lässt sich mit demselben wort, dessen accent ich bloß zu ändern brauche, deutlich machen: übersétzen ist übersetzen, traducere navem.“<sup>5</sup> Er spielt mit der übersetzbaren Doppeldeutigkeit des lateinischen *traducere* und schließt eine metaphorische Erklärung des Übersetzungsprozesses an, die das Bild des Übersetzens an ein anderes Ufer evoziert: „wer nun zur seefahrt aufgelegt, ein schif bemannen und mit vollem segel an das gestade jenseits führen kann, musz dennoch landen, wo andrer boden ist und andre luft streicht.“<sup>6</sup> Hier wird also diese Doppeldeutigkeit des Über-Setzens adressiert, bevor Grimm die Unterschiede einer sehr nah am Text verbleibenden Übersetzung oder einer „freien übersetzung“, also dem, was mit Nachdichtung gemeint ist, reflektiert. Dieses Ineinanderfallen beider Bedeutungen des Übersetzens führt zu einer ebenso langen wie gestaltvariablen Auseinandersetzung mit Dichtung, Übersetzung und deren Fluidität. Christian Bambach beispielsweise arbeitet heraus, wie Heidegger anhand von Hölderlin den Fluss, den

---

<sup>4</sup> Berendse: „Erb“, S. 7. Vgl. hierzu auch Nico Bleutge: „Gedanken wie Reisig zu Füßen. Die Erkenntniskraft des Gedichts – vier Umkreisungen zu Elke Erb“, in: *TEXT+KRITIK* (Vol. 214, *Elke Erb*, hrsg. von Steffen Popp) 2017, S. 28–38.

<sup>5</sup> Jacob Grimm: „Über das pedantische in der deutschen sprache“, in: ders.: *Kleinere Schriften von Jacob Grimm*, Bd. 1, Berlin <sup>2</sup>1879, S. 328–355, hier: S. 332.

<sup>6</sup> Ebd.

Dichter und die Arbeit des Übersetzens eingeführt. Anhand seiner Vorlesungen zu Hölderlins *Ister* identifiziert Heidegger den Dichter als mit dem Fluss assoziierten Demiurgen, „one whose essence is to mediate between two different and at times opposing realms, much as a river mediates its two opposite banks and brings them together in and through such oppositions“.<sup>7</sup> Dichter und Fluss sind eins, so zitiert Bambach Heidegger: „The poet is the river. And the river is the poet.“<sup>8</sup> Innerhalb dieses Denkens wird nicht nur der Dichter (und im Bestfall auch der:die Dichter:in) mit dem Fluss identifiziert, sondern auch die Praxis der Übersetzung: In derselben Bewegung, die schon Grimm vornimmt, wird „the very enigma of translation itself“<sup>9</sup> verstanden „as a *transposition* or *Übersetzung* (translation) literally, in the German – *über-* (trans-)-*setzen* (placing, posing, setting).“<sup>10</sup> Die Flussmetapher wird fruchtbar gemacht:

Übersetzen in German also means a ‚ferrying across,‘ as in a river crossing – and hence the discussion of translation as a practice and movement of carrying, conveying, or shuttling across and back between the banks of a river appears as much more than a mere ‚meta-phor‘ in the usual sense.<sup>11</sup>

Der Dreisatz von Dichtung – Übersetzung – Fluss ist also mehr als nur Metapher, er gibt Auskunft über das *Wie* der Übersetzung. Georg Witte bespricht die „Faszinationskraft dieser Metapher für emphatische Bestimmungen von Form und Medium der Poesie“,<sup>12</sup> wenn er sich mit dem „Bild der Verflüssigung“<sup>13</sup> als poetologischer Metapher auseinandersetzt. Er untersucht die „Medienmetaphorik des Flüssigen“,<sup>14</sup> die „Fluidalrhetorik“<sup>15</sup> und stellt fest: „Wenn sich poetische Praxis und poetische Theorie in Flüssigkeitsmetaphern definiert, dann wird damit eine Flexibilität und ‚Weichheit‘ der Sinnbildung postuliert, eine Unterspülung fixierter symbolischer Ordnungen“,<sup>16</sup> ein metaphorisches Feld also, an das auch die poetische Über-Setzung andockfähig ist. Immer wieder werden in verschiedensten Kontexten Flussmetaphern für die Beschreibung von Übersetzungspraktiken genutzt, wie zum Beispiel bei der Beschreibung des Eindrucks, den Theresia Prammer von einer Aufführung von mündlicher Interlinearübersetzung hat: „[E]s erschließen sich die

---

<sup>7</sup> Charles Bambach: *Of an Alien Homecoming: Reading Heidegger's „Hölderlin“*, New York 2022, S. 199.

<sup>8</sup> Ebd.

<sup>9</sup> Ebd., S. 186.

<sup>10</sup> Ebd.

<sup>11</sup> Ebd., S. 186–187, Herv. i. O.

<sup>12</sup> Georg Witte: „Die Flüssigkeit des Wortes: Verführungen einer poetologischen Metapher“, in: *Paragrana* (Vol. 19, No. 1) 2010, S. 165–179, hier: S. 165.

<sup>13</sup> Ebd.

<sup>14</sup> Ebd., S. 168.

<sup>15</sup> Ebd., S. 166.

<sup>16</sup> Ebd., S. 165.

Wellenlängen und Fließbewegungen, die Unterführungen und Brücken, die eine Aussage zugleich stützen und unterlaufen.“<sup>17</sup>

In Elke Erbs „Ballade des Übersetzens“<sup>18</sup> nun, wie Olga Martynova den Text nennt, lässt sich eine Vielzahl von Zugriffen auf die Thematik „Fluss“ identifizieren. Die Übersetzbarkeit von Flüssen als kulturelle Ortsmarker, der Fluss der Zeit, der zu einer Bearbeitung des Texts sowohl im Oktober 1990 sowie im August 1994 führt, wobei in der Zwischenzeit die DDR zerfällt, sowie der Arbeitsfluss während des Übersetzens, das fließende Übertragen der Bedeutung in der Nachdichtung, sind wichtige Aspekte, die Erbs Übersetzungstheorie mit dem Bild des Flusses verbinden. Dabei stellt sich die Frage, wie das Nachdichten in Erbs Übersetzungspraxis ins Fließen kommt – und ob Übersetzungstheorie, im Sinne von Über-Setzen, nicht eigentlich schon immer auch Fluss-Theorie ist. Erbs Text *Zum Thema Nachdichten* legt nahe, dass eine Theorie des Übersetzens nicht ohne die metaphorische und konzeptuelle Dimension des Flusses auskommt – das Nachdichten erscheint hier als ein Verfahren, das die Bewegung des Übersetzens analog zur Bewegung des Flusses denkt und damit konzeptionell wie sprachlich von fluvialen wie fluiden Prozessen bestimmt ist.

### ***Zum Thema Nachdichten***

Erbs Werkstattbericht *Zum Thema Nachdichten* beginnt mit „Der originale Vers, auf den ich blicke, / ist gelöst in seiner Sprache, verschlossen vor meiner“,<sup>19</sup> was an späterer Stelle spezifiziert wird mit „Ich dichte nach. / Der originale Vers ist zugleich verschlossen und gelöst“ (ZTN, V. 56–57). Erb exerziert verschiedene Methoden durch, mit Hilfe derer sie sich während ihrer Übersetzungsarbeit mit dem jeweils zu übersetzenden Gedicht in Bezug setzt. Dabei berichtet sie durchaus von Selbstzweifeln, vom Scheitern, aber auch von der als Ressource zu verstehenden langjährigen Erfahrung und von außen herangetragenen Momenten, durch die ihr Übersetzen in Fluss gerät. Die Formulierung des „gelösten“ Verses verweist einerseits offensichtlich auf die Lösung, zum Beispiel einer

---

<sup>17</sup> Theresia Prammer: „Zweierlei Steine: Zur Poetik der Interlinearübersetzung“, in: *Babelwerk* (05.05.2022), <https://babelwerk.de/essay/zweierlei-steine-zur-poetik-der-interlinearuebersetzung/> (zuletzt abgerufen am 19.07.2025).

<sup>18</sup> Olga Martynova: „Ich gebe, damit du gibst: Zum Verhältnis von Dichten und Übersetzen bei Elke Erb“, in: Heinz Ludwig Arnold, Steffen Martus und Axel Ruckaberle (Hrsg.): *Elke Erb*, München 2017, S. 51–60, hier: S. 55.

<sup>19</sup> Elke Erb: „Zum Thema Nachdichten“, in: dies.: *Der wilde Forst, der tiefe Wald: Auskünfte in Prosa*, Göttingen 1995, V. 1–2. Im Folgenden unter Angabe der Sigle „ZTN“ zitiert.

mathematischen Formel. Die „Lösung“ ist hier in mehrfacher Hinsicht zu verstehen, nicht zuletzt auf eine Art Auflösung bezogen. In *Zum Thema Nachdichten* wird Erbs Haltung deutlich, dass der Akt des Nachdichtens nicht auf eine mechanische „gezielte Übersetzung (Nutzung)“ (ZTN, V. 80) hinausläuft. Stattdessen strebt sie nach einem „Ideal“ (ZTN, V. 65, 78), das Nachdichten in aufnehmender Form ermöglicht: „und schreibst es dann auf mit jenem Ich, / das es in dir, aus dir hervorgerufen hat, / als ob es dein eigenes sei“ (ZTN, V. 70–72). Entsprechend dieser Möglichkeit, dass das Innere der Übersetzerin berührt wird, bietet sich andererseits also das weniger technische, sondern vielmehr bio- oder ökologische Verständnis des „gelösten“ an: Der Vers scheint bei beziehungsweise für Elke Erb wasserlöslich zu sein, also grundsätzlich und intrinsisch in eine andere Form übergehen zu können.

An dieser Stelle findet sich der Ausgangspunkt der Wassermetaphorik, die Erb auf verschiedenste Art und Weise mit ihrer Übersetzungstheorie zu verbinden versteht. Der wasserlösliche Vers ist die Grundvoraussetzung des Übersetzens. Dafür sprechen kurz ange-rissene Berichte zu ihren Praxiserfahrungen mit verschiedensten Autor:innen: „Oder du wäscht dir die Hände, und irgendwas - / in dem rinnenden Wasser - erinnert an Alexander Block“ (ZTN, V. 232–233), und, an anderer Stelle: „In einem Herbstgedicht (von Tjutschew glaube ich) regnete es, / und ich suchte den Vers im Regen“ (ZTN, V. 511–512). Dieser Zusammenhang mit (der Imagination von) Wasser und dem ‚Arbeitsfluss‘, den der Kontakt mit dem Fluiden aktiviert, scheint eventuell sogar wiederholbar zu sein: „Immer wieder so, überraschend, ‚im Nachhinein‘“ (ZTN, V. 234). Nichtsdestotrotz scheint eine nachhaltige „Lösung“ anhand dieser Wasserverbindungen nicht in ihre Praxis übertragbar zu sein, zumindest nicht am Beispiel der genannten Autoren. Denn weiterhin bestehen innerhalb der narrativen Progression von *Zum Thema Nachdichten* ungeklärte Schwierigkeiten beim Übersetzen, mit denen sie hadert. Beispielsweise sind es an anderer Stelle im Wasser nicht gelöste Schwebeteilchen, deren Vorhandensein in Erbs Sprache durch die durch Umklammerung und Exklamationszeichen hervorgehobene Erwähnung des grammatikalischen Begriffs „Partikel“ dem aquatischen Metaphernfeld des Textes hinzugefügt wird: „Und immer wieder dieselben Wörter und (Partikel!) / im Russisch-Deutschen Wörterbuch nachschlagen!“ (ZTN, V. 196–197). Mittels des Bilds der Partikel werden ein weiteres Mal Erbs Schwierigkeiten beim Übersetzen betont, indem diese ihrer „Lösung“ entgegenstehen. Partikel sind nämlich nicht nur gemäß eines linguistischen Verständnisses

eine multifunktionale, unflektierbare Wortart, die keine Satzglieder bildet und meist im Mittelfeld steht, wobei ihre Bedeutung oft aus Syntax und Kontext hervorgeht,<sup>20</sup> sondern sind auch in anderen Disziplinen bekannt. In Biologie und Umweltwissenschaften beispielsweise definiert der Begriff der „Partikel“ suspendierte Stoffe beziehungsweise Schwebeteilchen. Diese sind, laut Umweltprobenbank des Bundes, „[i]n aquatischen Ökosystemen [...] gemeinsam mit dem Wasserkörper und dem Sediment die wichtigsten Struktur- und Funktionselemente“.<sup>21</sup> Sie werden als „[f]eine mineralische oder organische Partikel in der Wasserphase“ beschrieben, „die nicht in Lösung gehen.“<sup>22</sup> In der Chemie unterscheidet man zwei Arten von Gemischen, die Suspension und die Lösung, wobei die Suspension eben das Vorhandensein „von unlösl. Feststoffteilchen mit Teilchengrößen“,<sup>23</sup> also der genannten Partikel, meint, während „Lösungen homogene Gemische verschiedener Stoffe [sind], wobei noch die winzigsten Teilvol[umen] der Lösungen eine gleichartige Zusammensetzung aufweisen“,<sup>24</sup> also vollständig ineinander aufgehen. Mit der Doppeldeutigkeit der ungelösten Partikel wird das Gefühl aufgerufen, dass der Vers sich versperert, sich dementsprechend nicht lösen lässt und damit dem Fluss des Übersetzens entgegensteht, indem Schwebeteilchen und Ungelöstes übrigbleiben. Die bereits oben getroffene Unterscheidung zwischen mathematischer und biologischer Lösung, dem mechanischem beziehungsweise mechanisierten und dem natürlich fließenden Fluss wird noch einmal aufgegriffen und verstärkt durch eine weitere Flussmetapher, die durch den „Fließbandarbeiter“ (ZTN, V. 220) in Erbs Argumentation einbezogen wird. Dieser wird, entfremdet und durch fordistische Berechnung bis ins Kleinste durchkalkuliert,<sup>25</sup> als Inbegriff des „dem Leben fremd und abgekehrt zu sein“ (ZTN, V. 218) beschrieben.

Die Aufgabe der Übersetzerin ist ein höchst individueller und nicht auf eine Formel zu bringender Prozess, bei dem es durchaus viele verschiedene Ansatzweisen und Methoden

---

<sup>20</sup> o. A.: „Partikel“, in: Helmut Glück und Michael Rödel (Hrsg.): *Metzler Lexikon Sprache*, 6., aktual. und überarb. Ausg., Stuttgart 2024, S. 476.

<sup>21</sup> o. A.: „Schwebstoffe“, in: *Umweltprobenbank des Bundes*, [https://www.umweltprobenbank.de/de/documents/profiles/specimen\\_types/14940](https://www.umweltprobenbank.de/de/documents/profiles/specimen_types/14940) (zuletzt abgerufen am 24.03.2025).

<sup>22</sup> Ebd.

<sup>23</sup> RÖMPP Team: „Suspensionen, RD-19-05060“, in: Frank Böckler, Georg Sprenger, Sandy Schmidt, Bernd Dill, Philipp Heretsch, Gerhard Eisenbrand, Reinhard Matissek, Burkhard Fugmann, Georg Pohnert, Franz Faupel, Thomas Gamse und Andreas Rühling (Hrsg.): *RÖMPP*, Stuttgart 2002, <https://roempp.thieme.de/lexicon/RD-19-05060> (zuletzt abgerufen am 26.07.2025).

<sup>24</sup> RÖMPP Team: „Lösungen, RD-12-01485“, in: Böckler, Sprenger, Schmidt, Dill, Heretsch, Eisenbrand, Matissek, Fugmann, Pohnert, Faupel, Gamse und Rühling: *RÖMPP*, <https://roempp.thieme.de/lexicon/RD-12-01485> (zuletzt abgerufen am 26.07.2025).

<sup>25</sup> Vgl. Erb: *Nachdichten* 1995, V. 220–222: „nimm den Fließbandarbeiter, / nimm den Beamten, nimm / 88 Hundertstel“.

gibt. Dieser Tatsache trägt Erb Rechnung, indem sie ihre Übersetzungspraxis reflektiert und problematisiert. Schließlich kennt auch die Translationswissenschaft viele mögliche Formen der Lösung einer Übersetzung: „[H]ier ist vorab zu bedenken, daß die Übertragung eines Textes auf verschiedenen Stufen verlaufen kann: als wortwörtliche oder als freie Übersetzung, als Interlinear- oder Marginalversion in engstem Bezug zum Original, oder als Nachdichtung etwa.“<sup>26</sup> Die Nachdichtung ist dabei als anspruchsvolle Art der Übersetzung zu verstehen, denn „Nachdichtungen sollen [...] hohe sprachliche Qualität erreichen, so dass sie der Nachdichter ‚guten Gewissens in einen Sammelband eigener Verse aufnehmen würde‘ (Fühmann 1969, 8)“.<sup>27</sup> Als „unkonventionelle Übersetzungspraxis“ gekennzeichnet, erhält die Nachdichtung im kulturellen Programm der DDR einen besonderen Stellenwert, indem sie vor allem Lyrik aus den kommunistischen ‚Bruderstaaten‘ vermittelbar machen sollte.<sup>28</sup> Dabei sind die angenommene literaturgeschichtliche Relevanz der nachgedichteten Autor:innen sowie ein internationalistischer Anspruch, der auf Zugehörigkeit zur ‚Weltliteratur‘ und zur weltweiten literarischen Moderne abzielt, Auswahlkriterien, die zu Veröffentlichungen in Reihen wie dem *Poesiealbum* des Verlags Neues Leben oder der *Weißten Reihe* für Lyrikübersetzungen des Verlags Volk und Welt führten.<sup>29</sup> Der weitgehende Konsens bezüglich des Begriffs der Nachdichtung impliziert jedoch nicht die eine Methode, der zweifelsfrei rezeptbuchartig gefolgt werden kann. Der DDR-Lyriker Stephan Hermlin bemängelt zum Beispiel einige seiner frühen Versuche, denn diese „Art von Nachdichtung im pejorativen Sinne ist im Grunde genommen gehobene Fäselei“.<sup>30</sup> Scheinbar widersprüchlich spricht er sich dennoch für die Nachdichtung aus: „Solange der Eindruck des Übersetzten im jeweiligen Produkt spürbar bleibt, ist eigentlich nichts gewonnen.“<sup>31</sup> Nur eine Bedeutungsübertragung als Über-Setzung macht also keine gute Lyrikübersetzung aus. Und auch Erb befasst sich mit der Schwierigkeit, die geeignete Übersetzung beziehungsweise Übersetzungsmethode für den jeweilig

<sup>26</sup> Rolf Bücher: „Übersetzung und Nachdichtung in textgenetischer Darstellung?“, in: Bodo Plachta und Winfried Woesler (Hrsg.): *Edition und Übersetzung: Zur wissenschaftlichen Dokumentation des interkulturellen Kulturtransfers: Beiträge der Internationalen Fachtagung der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition, 8. bis 11. März 2000*, Tübingen 2002, S. 177–194, hier: S. 181.

<sup>27</sup> Stephan Krause: „Nachdichtung“, in: Opitz und Hofmann: *Metzler Lexikon DDR-Literatur*, S. 233–236, hier: S. 233–234.

<sup>28</sup> Ebd., S. 234.

<sup>29</sup> Vgl. ebd., S. 234, 235.

<sup>30</sup> Stephan Hermlin: „Übersetzte Lyrik“, in: ders.: *Lektüre 1960–1971*, Berlin und Weimar 1974, S. 156–162, hier: S. 157.

<sup>31</sup> Ebd., S. 162.

vorliegenden Text zu finden. Dabei schwebt ihr tatsächlich eine Art „Ideal“ vor, nicht etwa übergreifend und regulativ allerdings, sondern eines, das sie aus dem zu übersetzenden Text ableitet: „(das originale Gedicht als *Idee*)“ (ZTN, V. 60, Herv. i. O.). „Ich beschreibe das Ideal so:“ (ZTN, V. 65), heißt es bei Erb. Ihr Ideal, so folgt dann ihre Beschreibung, erfordert eine „Aufnahme“ des Gedichts vonseiten der Übersetzerin, und zwar in der Originalsprache. Diese „Aufnahme“ vor jeder Übersetzung, die „Aufnahme des fremden Gedichts“ (ZTN, V. 73), ist der erste Schritt:

Du nimmst ein Gedicht im Ganzen auf,  
erkennst es ganzheitlich als ein lebendiges Wesen,  
du empfängst das im Medium seiner Sprache existente [sic] in dem Medium,  
das du selbst bist (ZTN, V. 66–69).

Erb erkennt allerdings auch an, dass das Ideal nicht immer zu erreichen ist: „Zu diesem Ideal lassen sich verwandte, / nicht ganz so absolute Variationen denken“ (ZTN, V. 78–79). Auch in der chemischen Bedeutung der Lösung gibt es die Option eines Ideals, womit ein Rückbezug auf Erbs ökologisches Verständnis des Gedichts möglich ist: „Sind die zwischenmolekularen Kräfte zwischen allen Komponenten gleich groß, so handelt es sich um ideale Lösungen, die sich ohne Änderung der inneren Energie bilden“.<sup>32</sup> Die Einschränkungen sind auch hier deutlich, denn „[i]n der Natur und Technik sind jedoch ideale Lösungen außer im Gaszustand kaum anzutreffen“.<sup>33</sup> Sowohl chemische Gemische als auch Gedichte können eher „realen Lösungen“<sup>34</sup> entsprechen, die weniger dem Ideal nahekommen. Erb nennt neben der technischen „Nutzung“ der Übersetzung die Gefahr, mit „gewisse[n] Angaben, Nennungen, / mit denen das Original ins Bild setzt, von denen aus / oder aufgrund derer es anhebt..., verwandelt man / in die analogen des eigenen Mediums / (Orts, Themas...) / - Annexion?“ (ZTN, V. 84–89), das Ideal nicht erreichen zu können. Analogie und Annexion sind hier verwandte Methoden der Übersetzungspraxis; sie werden charakterisiert als die zwei Seiten, zwischen denen sich die Lösung, das Ideal, finden lässt.

Erb verhandelt die damit verbundenen Überlegungen zum Übersetzungsprozess am Bild des Flusses und dessen Über-Setzbarkeit. Dabei vergleicht sie ihre Übersetzungsarbeit auch mit der Vorgehensweise anderer Übersetzer:innen. So beschreibt sie beispielsweise die Vorgehensweise einer „Berlinerin“ (ZTN, V. 90), die „das Genie des Neulings,

---

<sup>32</sup> RÖMPP Team: *Lösungen*.

<sup>33</sup> Ebd.

<sup>34</sup> Ebd.

Unbefangenheit“ (ZTN, V. 92) dazu befähige, Analoges beziehungsweise Analogien (vgl. ZTN, V. 87) in der Nennung eines namentlich bezeichneten, in seiner Spezifik für eine bestimmte Lebenswelt als charakteristisch gesetzten Flusses zu ziehen, folgendermaßen: „Eine Berlinerin setzte vor meinen Augen überzeugend / *Spree* statt *Seine*...“ (ZTN, V. 90–91, Herv. i. O.). „Überzeugend“ nennt Erb diese Lösung, und führt aus, wie schief gesetzte Analogie Verwandlung hervorruft: „Überträgst du, was der Seine gehört, auf die Spree / indem du die Namen austauschst, welche innovativen Effekte / kann gerade das nicht analog Übertragbare hervorrufen, / nur so kann ja im Ankunftsmedium hergestellt werden, / was überrascht in ihm!“ (ZTN, V. 98–102). Gelungenes Über-Setzen, der (Inhalts-)Fluss zwischen Herkunfts- und Ankunftsmedium, kann also auch durch eine überraschende, nicht ganz passende und genau darum wiederum passend transformierende Analogie „hergestellt“, also durch die Arbeit der Übersetzerin erzeugt werden. Hier beschreibt Erb eine durch die Übersetzung entstehende Transferleistung: Gemäß des Nachdichtens würde in einem solchen Fall nicht nur mechanisch zwischen zwei Sprachen übertragen, sondern der Vers wird anhand der Analogie des Flusses entsprechend anders lokalisiert. Eine „topographische Lektüre“, jedoch anders gelagert, als sie Dieter Burdorf vorschwebt, würde hier dennoch greifen: „Entworfen werden mit diesen topographischen Mitteln zugleich imaginäre kulturgeschichtliche Räume.“<sup>35</sup> Auch wenn Burdorfs Modell der topographischen Lyrikanalyse auf die konkrete Materialität der Handschrift zielt, lässt sein Konzept imaginativer, durch Sprache entfalteter Landschaften Erbs Anekdote folgendermaßen verstehen: Die durch die Fluss-Analogie erzeugte Ortsverlagerung (hier im Austausch von Seine und Spree) konstituiert einen neuen kulturellen Raum im Zieltext, der, Burdorf folgend, als imaginärer, historisch wie kulturell aufgeladener Raum lesbar wird. Übersetzung erscheint so als ein Verfahren, das topographische Vorstrukturierungen des Originals produktiv in die eigene kulturelle Semantik überführt. Erb erkennt die Bewegung also an, in der die Seine zur Spree wird, aber in diesen noch im ersten Fünftel ihres Poems befindlichen Versen schreibt sie selbstkritisch: „Leider versäume ich solche Abenteuer“ (ZTN, V. 103). In den folgenden Versen von *Zum Thema Nachdichten* beschreibt Erb eine von Selbstzweifeln begleitete und durch politische wie ökonomische

---

<sup>35</sup> Dieter Burdorf: „Topographische Lyrikanalyse: Mit einer Fallstudie zu Hölderlin“, in: Claudia Hillebrandt, Sonja Klimek, Ralph Müller und Rüdiger Zymner (Hrsg.): *Grundfragen der Lyrikologie*, Bd. 2: *Begriffe, Methoden und Analysedimensionen*, Berlin und Boston 2021, S. 421–440, hier: S. 426.

Bedingungen der DDR geprägte Übersetzungspraxis – eine Praxis, die in ihren sprachlichen Setzungen immer wieder auch von der Erfahrung verfließender Zeit durchzogen ist.

## Übersetzung im Zeitfluss

Im Mai 1977 führte Christa Wolf ein Gespräch mit Elke Erb, dessen Transkription teilweise in Wolfs *Die Dimension des Autors* (1986) abgedruckt ist. Anlässlich des im darauffolgenden Jahr erscheinenden Lyrikbands Erbs, *Der Faden der Geduld*, äußerte sich Erb in diesem Gespräch bezüglich ihrer Art und Weise des Zugangs zu ihrer eigenen Arbeit und deren Zusammenhang mit politischem und gesellschaftlichem Denken: „Zuerst muß ich das reflektieren, was ich hier gemacht habe. Der Prozeß, der das zutage fördert, verläuft so, daß es sich um politische Reflexionen wird handeln müssen. Um die Stellung dieser Sachen hier in der Gesellschaft letzten Endes doch“.<sup>36</sup> Erb beschreibt, wie ihr Dichten und ihr politisches Denken in eins fallen (müssen). Politisches und gesellschaftliches Bewusstsein ist in ihrem Schreiben nicht nur im Reflexionsprozess wichtig oder nachträglich vorhanden. Sie beschreibt es vielmehr als vorgängig, als Ausgangspunkt: „Dahinter steht, glaube ich, ein ziemlich scharfes politisches Bewußtsein oder, genauer gesagt, eine grundsätzliche Orientierung auf die gesellschaftlichen Dinge, und zwar von Kindheit an. Ich handle eine öffentliche Sache ab.“<sup>37</sup> In dieser Aushandlung bezieht sie sich auf das von ihr diagnostizierte Wesentliche der Gesellschaft, nämlich die Arbeit, wie sie weiter ausführt: „Und ich finde, die Beziehungen bei uns sind doch in der Art, daß sie sich zunehmend auf Wesentliches richten: auf Arbeit.“<sup>38</sup> Erb denkt auch ihr Schreiben als relevante Arbeit: „Ich nehme eine Stelle ein, wo verantwortlich gearbeitet wird, wo eine Aussage gemacht wird, wo Zeugnis abgelegt wird.“<sup>39</sup> Unter dem Gesichtspunkt, dass Schlagworte wie „verantwortlich“, „Aussage“ und „Zeugnis“ unzweifelhafte Bezüge zu ihrem eigenen Schreiben aufweisen, kommt der Abhandlung der eigenen Übersetzungspraxis in *Zum Thema Nachdichten* politische Relevanz zu. Der „neue[], kritische[] Ton“,<sup>40</sup> der DDR-Lyrikerinnen wie Erb

---

<sup>36</sup> Christa Wolf: „Gespräch mit Elke Erb“, in: dies.: *Die Dimension des Autors: Essays und Aufsätze: Reden und Gespräche 1959–1985*, Darmstadt 1987, S. 175–195, hier: S. 189.

<sup>37</sup> Ebd., S. 188.

<sup>38</sup> Ebd.

<sup>39</sup> Ebd.

<sup>40</sup> Jutta Rosenkranz: „Nachbemerkung“, in: dies. (Hrsg.): *Wenn wir den Königen schreiben: Lyrikerinnen aus der DDR*, Darmstadt 1988, S. 133–135, hier: S. 134.

attestiert wird, ist ein genuin politischer, der in ihrem Schreiben und in ihrem Übersetzen immer wieder selbstreflexiv zur Sprache gebracht wird.

In *Zum Thema Nachdichten* wird die Zeit zum wichtigen Mittel der Reflexion ernannt, implizit und explizit. Der Untertitel *eine erste Niederschrift nach dreißig Jahren* adressiert die Möglichkeit, dass Reflexion und Niederschrift eben nicht zum selben Zeitpunkt stattfinden, sondern dass die nun in verschriftlichter Form vorliegenden Überlegungen *zum Thema Nachdichten* eine lange Zeit ungeschrieben und unfixiert stattgefunden haben müssen. Damit deutet sich eine Art Latenz der Überlegungen zur Übersetzung an, deren Ursachen nicht ganz klar zu bestimmen sind. Ist es die generell unsichere, fragende Haltung zur Vorgehensweise und zum Gelingen der Übersetzung, also eine Verunsicherung in der eigenen Übersetzungspraxis, die auch zur erschwerten Niederschrift von einer Übersetzungstheorie führt? Oder sind es die gesellschaftlichen Umstände, die die sowieso schon verunsichernde, persönliche sowie prekäre Haltung zur Übersetzung auch politisch prekär machen? Darauf weisen jedenfalls die Verse hin, die sich mit der Auftragslage der Übersetzung in der DDR auseinandersetzen: „Anderes Land, andere Zeit“<sup>41</sup>, anderes Ich, / Das Zeugnis zeugt“ (ZTN, V. 240–241). Hier wird explizit ein Zusammenhang zwischen dem Wandel des politischen Systems (Zerfall der DDR, die sogenannte ‚Wende‘ und deutsche Wiedervereinigung) sowie der individuellen Entwicklung (als Person, als Übersetzerin) im Hinblick auf die Übersetzungspraxis aufgemacht. Diese transformative Bewegung von politischem System („anderes Land“) und persönlicher Entwicklung („anderes Ich“) schließt sich einer zeitlichen Bewegung („andere Zeit“) an.

Der Übersetzungsmarkt in der DDR war, wie Erb thematisiert, per Auftragserteilung geregelt: „Wir bekamen unsere Aufträge von Verlagen“ (ZTN, V. 254), sodass stets politisch-ideologische Fragen eine Rolle spielten. So beschreibt Erb auch die Auftragslage zu der ersten Übersetzung von Marina Zwetajewas Lyrik, die für sie eine große Rolle in der Auseinandersetzung mit ihrer eigenen Übersetzungstätigkeit spielen würde. Diese

---

<sup>41</sup> Elke Erb benutzt immer wieder Sternchen und Bindestriche, die auf Einschübe und Gedankensprünge sowie (vermutlich) später hinzugefügte Erklärungen der im Text getroffenen Aussagen verweisen. Hier zeigt sich in der Typographie des Textes eine Art zu schreiben, die sich ‚im Fluss‘ befindet – eine Methode, die Gerrit-Jan Berendse als „prozessuales Schreiben“ einordnet: „Das von ihr [Erb] entwickelte ‚prozessuale Schreiben‘, die ständige Bewegung zwischen Schreiben und Kommentieren, nähert sich dem Kern der ‚Dinge‘ – dieser Akt stört dann den Vorgang des linearen Lesens, wenn das Umkreisen und ‚Zusammenrücken‘ neues Staunen auslöst“. Gerrit-Jan Berendse: „Elke Erb“, in: Ursula Heukenkamp und Peter Geist (Hrsg.): *Deutschsprachige Lyriker des 20. Jahrhunderts*, Berlin 2007, S. 561–570, hier: S. 561.

Zwetajewa-Übersetzung kam unsicher zustande, „für eine kleine (erste) Sammlung / im *Poesiealbum*, der Reihe, die Bernd Jentzsch / herausgab, der Dummheit der ‚Macht‘ ab-rang“ (ZTN, V. 257–259, Herv. i. O.). Erbs Formulierungen deuten darauf hin, dass sie Überzeugungsarbeit leisten musste, um Fördermittel für ihre Übersetzungsarbeit zu bekommen – besonders dann, wenn die zur Übersetzung vorgeschlagenen Gedichte nicht dem in der DDR vorherrschenden Ideal von Lyrik entsprachen. Gerade Zeitgenössisches scheint besonders verdächtig gewesen zu sein. Erb stellt den selbstständigen Wunsch der (potenziellen) Übersetzerin nach einer Übersetzung sowie den übersetzerischen Akt an sich als politisch und widerständig dar:

Es war schon schwer und dauerte oft Jahre,  
die Publikation der Moderne des ersten  
Jahrhundertdrittels durchzusetzen  
[...] Leistungen, vollbracht von Verlagslektoren  
im Angriff und Widerstand gegen die wachehaltenden  
Instanzen, die sich hintereinander versteckten. (ZTN, V. 263–268)

Es bleibt die zeitliche Progression dieser Zustände, die ohne ein aktives Eingreifen Erbs eine Änderung mit sich bringt: Eine „Entspannung - auch infolge des Zerfalls der Ideologie -“ (ZTN, V. 269) findet statt, die sich nicht nur auf innerpsychischer Ebene, sondern auch im historischen Fortgang materialisiert – im faktischen Ende der DDR. Darin liegt womöglich auch ein Grund, weshalb diese *erste Niederschrift* erst dreißig Jahre später erfolgt: Eine derart offene Reflexion über politische Umstände in Verbindung mit der Übersetzungspraxis in der DDR scheint zuvor kaum denkbar. Auch in *Zum Thema Nachdichten* werden grundlegende Entscheidungen ihrer Übersetzungstheorie von Erb schließlich auf das Politische zurückgeführt, vergleichbar zum Gespräch mit Christa Wolf: „Unter den Bedingungen, die mich hinderten, / Gedichte statt Verse zu übersetzen, / sehe ich auch politische als entscheidend an“ (ZTN, V. 355–357). Die „[i]ntendierte Unvollständigkeit“,<sup>42</sup> die mit der Übersetzung von Fragmenten (Versen) anstelle einer Einheit (des Gedichts) einhergeht, steht damit nicht nur im Zusammenhang mit Elke Erbs Poetik des prozessualen Schreibens,<sup>43</sup> die sich aus wirkungsästhetischen Gründen generell einer Eindeutigkeit entzieht – eine Arbeitsweise, die sich konsequent auch in der Übersetzungspraxis niederschlagen könnte –, sondern bezieht sich auf konkrete äußerliche Bedingungen. Die Latenz, die sich in der Entwicklung der Übersetzungstheorie zeigt, die *eine erste Niederschrift* erst

---

<sup>42</sup> Berendse: „Erb“, S. 7.

<sup>43</sup> Vgl. ebd.

*nach dreißig Jahren* ermöglicht, und die eine Überarbeitung des im Oktober 1990 begonnenen Textes im August 1994 – nach einer Zeit der Reflexion über die historischen Ereignisse, also Mauerfall, Wiedervereinigung und politischer Systemwechsel – erfordert, ist dementsprechend im zeitgeschichtlichen Zusammenhang zu deuten.

Andererseits zeichnet der Arbeitsbericht in Versprosa auch eine Entwicklungskurve nach, deren Entwicklung erst einmal gemacht werden muss, bevor ihr Ergebnis artikuliert werden kann: Zunächst ist es eine „sehr lange[] Zeit dieser Anstrengung, / die in der eigenen Sprache den Schlüssel sucht, / um mit ihr das vor ihr Verschlussene aufzuschließen“ (ZTN, V. 339–341), von der Erb im Rückblick auf sich selbst als „Anfängerin“ (ZTN, V. 343) berichtet. Mit mehr Übersetzerischer Erfahrung, auf die *nach dreißig Jahren* zurückgeblickt werden kann, wird die zeitliche Progression als wesentlicher Faktor in der Entwicklung von Erbs Übersetzungspraxis deutlich. Erbs Übersetzungstheorie wiederum ist überhaupt erst aus dieser Latenz entstanden, ihre Formulierung ist dementsprechend eine Formulierung im Nachhinein: „Erst nach der Arbeit spürte ich den Erfolg, / begriff, wie mein Glück war und sprach zu jedem davon“ (ZTN, V. 528–529). Erbs Reflexionen zeigen in diesem Hinblick, dass ihr Übersetzungsverständnis eng mit zeitlichen Erfahrungen verwoben ist. Die Verzögerung der Niederschrift deutet auf eine komplexe Beziehung zwischen individueller Erfahrung, gesellschaftlichen Veränderungen und translatorischer Praxis hin. Politische Transformationen werden nicht explizit benannt, aber erscheinen als unterschwellige Bedingung des Übersetzens, die sowohl Handlungsspielräume eröffnet als auch begrenzt.

### **Marina Zwetajewa und Elke Erb**

Dieser „Erfolg“, den Erb adressiert, ist ihre Übersetzung der Lyrik von Marina Zwetajewa und die daraus gewonnene Sicherheit im Übersetzen. Die 1892 in Moskau geborene Marina Zwetajewa emigrierte 1922 und lebte in Berlin, Prag und Paris.<sup>44</sup> Sie dichtete nicht nur auf Russisch, sondern auch auf Deutsch, wobei unter anderem ihre Rezeption von Hölderlin und Rilke zum Tragen kommt.<sup>45</sup> Sie schrieb in allen Phasen ihres Lebens,

---

<sup>44</sup> Jahangir Bashirov: „Cvetaeva, Marina“ in: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Kindlers Literatur Lexikon (KLL)*, Stuttgart 2020, [https://doi.org/10.1007/978-3-476-05728-0\\_303-1](https://doi.org/10.1007/978-3-476-05728-0_303-1) (zuletzt abgerufen am 24.03.2025).

<sup>45</sup> Thomas Buffet: „Hölderlins Rezeption durch Marina Zwetajewa“, in: Norbert Bachleitner (Hrsg.): *Literary Translation, Reception, and Transfer*, Berlin und Boston 2020, S. 163–175, hier: S. 163.

„Gedichte, Briefe vor allem, aber auch erzählende Prosa“.<sup>46</sup> Ihre Werke galten als „unübersetzbar“, als „schwierig“, dennoch wurde Zwetajewa ab 1968 auch ins Deutsche übersetzt.<sup>47</sup> Gedichtbände, auch die *Ausgewählten Werke* bei Suhrkamp, und zahlreiche Biografien liegen mittlerweile über die längst nicht mehr als vergessen geltende Lyrikerin vor.<sup>48</sup> Elke Erb übersetzte einiges aus Marina Zwetajewas Werk: Ihre lyrischen und essayistischen Texte in *Poesiealbum 81* (1974), *Puschkin und Pugatschow* (1978), *Maßlos in einer Welt nach Maß. Gedichte* (1980), *Vogelbeerbaum. Ausgewählte Gedichte* (1986) und *Gedichte. Prosa* (1987) wurden ganz oder neben anderen von Erb übersetzt, die entsprechend als die „bedeutendste deutsche Übersetzerin der russischen Lyrikerin Marina Zwetajewa“<sup>49</sup> gilt. Erbs „Liaison mit dem Werk der russischen Lyrikerin Marina Zwetajewa, die sie seit Anfang ihrer eigenen schriftstellerischen Laufbahn nachgedichtet hat“,<sup>50</sup> führt zu einer Sonderstellung von Zwetajewa in Erbs übersetzerischer Tätigkeit. Gerrit-Jan Berendse nennt das Phänomen zwischen Erb und Zwetajewa „female bonding“;<sup>51</sup> Esther Hool führt es auf den Sprachfluss beider Lyrikerinnen zurück, indem sie die „Übereinstimmungen zwischen ihrer eigenen [Erbs] und Zwetajewas Sprache“<sup>52</sup> anhand der klanglichen Aspekte der Sprache beider Lyrikerinnen in ihrer Dissertation untersucht. Sie kommt zu dem Schluss: „Es ist naheliegend, die Ähnlichkeiten zwischen der russischen und der deutschen Lyrikerin aus einer ‚Beeinflussung‘ Erbs durch Zwetajewa, die sich aus der Tätigkeit des Übersetzens sozusagen auf natürliche Weise ergeben hat, zu erklären.“<sup>53</sup> Ein „Einfluss Zwetajewas“<sup>54</sup> könne allerdings mit linguistischen Mitteln schwer nachgewiesen werden, schränkt Hool ein, wobei Erb diesen Einfluss in ihrer Reflexion über das Nachdichten durchaus deutlich macht.

Denn entgegen der Unlösbarkeit der Partikel, der Schwebeteilchen und der Selbstzweifel, die sich durch die Schilderung ihrer Übersetzungsarbeit ziehen, wird am Ende des

---

<sup>46</sup> Michaela Kilian: *Entlarvte Illusionen: Marina Iwanowna Zwetajewa (1892–1941), Dichterin*, Lich 2011, S. 9.

<sup>47</sup> Vgl. ebd., S. 16, 17.

<sup>48</sup> Der Slawist Simon Karlinsky begründete 1961 noch seine Dissertation damit, dass „so little [was] known about her then“. Simon Karlinsky: *Marina Tsvetaeva: The Woman, her World and her Poetry*, Cambridge 1985, S. vii.

<sup>49</sup> Esther Hool: „Die Textsubjekte in der Übersetzung: Elke Erb als Übersetzerin von Marina Zwetajewas Gedichten“, in: Claudia Hildebrandt, Sonja Klimek, Ralph Müller und Rüdiger Zymner (Hrsg.): *Grundfragen der Lyrikologie*, Bd. 1: *Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher?*, Berlin 2019, S. 323–339, hier: S. 323.

<sup>50</sup> Berendse: „Erb“, S. 7.

<sup>51</sup> Ebd., S. 11.

<sup>52</sup> Hool: *Textsubjekte*, S. 323.

<sup>53</sup> Esther Hool: *Den Klang übersetzen: Elke Erb als Dichterin und Marina Zwetajewas Übersetzerin*, Utrecht 2019, S. 441.

<sup>54</sup> Ebd., S. 442.

Arbeitsberichts *Zum Thema Nachdichten* eine unerwartete (Auf-)Lösung präsentiert: „Wie meine Lösung aussah, hatte ich nicht erwarten können“ (ZTN, V. 519). Die beauftragte Auseinandersetzung mit und Übersetzung von Marina Zwetajewas Texten bietet Erb die langersehnte „Lösung“ (ZTN, V. 519): „Schließlich aber war die Qual tatsächlich vorbei, [...] / Auf einmal wirkte die Arbeit nicht mehr mit Qualen. / Es war Stille zwischen mir und den Texten“ (ZTN, V. 514; 521–523). Diese „Lösung“ hängt zusammen mit der positiven Konfrontation mit der für Erb die bereits oben erwähnte besondere Position einnehmenden Lyrikerin Marina Zwetajewa. In einem „andere[n] Land“, in einer „andere[n] Zeit“ (ZTN, V. 240), der DDR, kam es zu einem ersten Übersetzungsauftrag zu Gedichten Zwetajewas, „für eine kleine (erste) Sammlung“ (ZTN, V. 257). Die Übernahme dieses Auftrags liest sich keinesfalls freiwillig: „Ich war dringend gebeten worden, einige / Zwetajewa-Gedichte zu übernehmen, und ergab mich darein“ (ZTN, V. 520–521), stellt sich aber schnell als dankbare Aufgabe heraus: „Die Arbeit dauerte sicherlich ebensolange wie sonst, nur / ich achtete nicht auf die Nötigung“ (ZTN, V. 524–525). Eine nachhaltige Änderung im Empfinden der Übersetzungsarbeit ist gegeben: „Es war wirklich, es verging nicht wieder, / es brachte sich unter im Alltag...“ (ZTN, V. 530–531), so endet der Bericht *Zum Thema Nachdichten*, und so schließt auch der Zeitstrahl, an dem Erb die Entwicklung ihrer Übersetzungstheorie anlegt, mit Zwetajewa. „Qualen“ (ZTN, V. 521) und „Hader“ (ZTN, V. 526), die die bisherige Übersetzungspraxis Erbs begleiteten, werden durch ihre Zwetajewa-Übersetzungen aufgelöst, „der Hader, dieser Lehrmeister, [hatte] das Seine endlich vorgebracht und sich verzogen“ (ZTN, V. 526–527). Hier scheint die Seine hinter „das Seine“ erneut auf (ZTN, V. 527), was im Folgenden noch diskutiert wird.

Die Dichterin Zwetajewa und ihre Übersetzerin Erb kreuzen auf unterschiedliche Arten und Weisen ihre Wege. Während Marina Zwetajewa sowohl auf Russisch als auch auf Deutsch dichtet,<sup>55</sup> widmet sich Elke Erb in ihrer Übersetzungsarbeit häufig der Übersetzung aus dem Russischen ins Deutsche. Der als kathartisch zu verstehende Lösungseffekt, den die Übersetzung von Zwetajewas Lyrik auf Erb hat, lässt sich vielleicht am ehesten durch die Lektüre eines weiteren Textes von Elke Erb nachvollziehen: einem weiteren Werkstattbericht Erbs unter dem Titel *Marina Zwetajewas Gedicht-Werkstatt*. Unter anderem schreibt auch Olga Martynova in ihrem Aufsatz zu Erbs Übersetzungstheorie, dass

<sup>55</sup> Vgl. Adolf Schmid: *Marina Zwetajewa, 1892–1941*, Freiburg i. Br. 1992, S. 15, 61.

Erb durchaus – aber zu Unrecht – „oft als ‚schwierige‘, schwer zu verstehende Autorin“<sup>56</sup> gelte, während gleichzeitig ihre persönliche Beobachtung zu Erb folgendermaßen lautet: „Ich wollte nur sagen, dass, wenn ein Text von Elke Erb über etwas Auskunft gibt, dies oft wirklich aufschlussreich ist.“<sup>57</sup> Aufschlussreich ist dementsprechend auch die Auseinandersetzung Erbs mit Zwetajewas Poetologie, die die literarische Beziehung der beiden Dichterinnen zueinander und den Einfluss von Zwetajewas Flussmotivik auf Erbs Übersetzungstheorie bezeugen kann. Erb hat dazu ein ausführliches Nachwort zu ihrer Übersetzung von Zwetajewas Prosawerk *Das Haus am Alten Pimen* (1989) verfasst.

*Das Haus am Alten Pimen* ist das späte Prosawerk der russischen Schriftstellerin und Lyrikerin Marina Zwetajewa. In deutscher Übersetzung erschien der Text 1989 im Reclam Verlag, ihm beigefügt ist ein 109 Seiten umfassendes Nachwort Erbs, in dem sie sich sowohl mit der Dichtung Zwetajewas, aber auch mit ihrem Zugang zu dieser Dichtung und ihren eigenen Möglichkeiten, Zwetajewa zu übersetzen, auseinandersetzt. Unter dem Titel *Ich blicke mich um – in die Zukunft: Marina Zwetajewas Gedicht-Werkstatt* findet die Beziehung zwischen Übersetzerin und Übersetztem einen Niederschlag in Erbs Beschreibung ihrer forschenden übersetzenden Bewegung in der *Gedicht-Werkstatt* – wobei es zugleich um Zwetajewas Schreiben sowie Erbs Translationsleistung geht, wenn sie der „poetologische[n] Botschaft“ Zwetajewas „folgt“.<sup>58</sup> Dabei konzentriert sie sich auf die Schritt für Schritt erfolgende, die Übersetzungsarbeit begleitende Entschlüsselung der „Symbole und Formen [...], mit denen die Dichtung der Zwetajewa auch bisher gearbeitet hat“.<sup>59</sup> Als ein solches „Schlüsselwort“<sup>60</sup> entdeckt Erb in Zwetajewas Lyrik die „Linie“,<sup>61</sup> und, als Variation, als Ausführung der Linie: den Fluss. Elke Erb identifiziert „[d]ie Linie“ bei Zwetajewa „als Fluß, in Bewegung. Flüsse und Bäche – ein weiteres, die Linie verwandelndes Hauptmotiv.“<sup>62</sup> Wenn Erb für Zwetajewa die Poetologie der Linie nachvollzieht, dann meint sie damit also gleichzeitig: die Poetologie des Flusses.

---

<sup>56</sup> Martynova: *Zum Verhältnis*, S. 52.

<sup>57</sup> Ebd.

<sup>58</sup> Elke Erb: „Ich blicke mich um – in die Zukunft. Marina Zwetajewas Gedicht-Werkstatt“, in: Marina Zwetajewa: *Das Haus am Alten Pimen*, Berlin 1989, S. 209.

<sup>59</sup> Ebd., S. 190.

<sup>60</sup> Ebd., S. 211.

<sup>61</sup> Ebd.

<sup>62</sup> Ebd., S. 213.

## Übersetzung eines Fluss-Gedichts

Einher mit Erbs Beschäftigung mit Zwetajewas Poetologie geht nicht nur ein theoretisches, literaturwissenschaftliches Interesse, sondern auch die selbstreflexive Auseinandersetzung einer Autorin und Übersetzerin mit dem Werk einer anderen Dichterin. Im Nachvollzug von Zwetajewas Poetologie setzt sich Erb also nicht nur mit der Poetologie der Autorin der ihr vorliegenden und zu übersetzenden originalsprachigen Gedichten auseinander, sondern auch mit ihrem eigenen (Nach-)Dichten. Ihre Vorgehensweise kann anhand der bisher ausgearbeiteten Facetten einer fluvialen, das heißt, eine fließende statt feste Form einnehmenden „Lösung“ durch Erbs Übersetzung eines Gedichts von Zwetajewa verständlich gemacht werden. Erb hatte, neben anderen Übersetzer:innen, 19 der insgesamt 56 Gedichte in dem 1980 im Verlag Volk und Welt in Ostberlin erschienenen Zwetajewa-Gedichtband *Maßlos in einer Welt nach Maß* zu verantworten. Im zweisprachigen Gedichtband, der neben der Originalfassung des Russischen nebenstehend die Übersetzungen ins Deutsche enthält, ist Erb im Inhaltsverzeichnis, neben anderen ebenso Bezeichneten, als „Nachdichter“ aufgeführt.

Der dem Gedicht vom 27. September 1923 seinen Namen gebende *Prager Ritter*<sup>63</sup> bezeichnet die aus dem 14. Jahrhundert stammende Karlsbrücke über die Moldau, die beide vom Fluss getrennten Teile der Prager Altstadt miteinander verbindet und bekannt ist für ihr historisches plastisches Figurenpersonal. Das Gedicht besteht aus acht Strophen zu je vier Versen, in denen die Brücke Prager Ritter (sowie in der dritten Strophe Brücken im Allgemeinen) direkt angesprochen wird. Die Brücke wird sowohl in ihrer Interaktion mit dem Fluss als auch in der Interaktion mit dem lyrischen Ich charakterisiert, indem sie eine Brückenfunktion in der Beziehung zwischen dem lyrischen Ich und dem Fluss einnimmt. In der ersten Strophe wird die Brücke als „Wächter“ (PR, V. 1) inszeniert, von dem aus den Lesenden gleichsam eine Übersicht auf den Fluss und seine Funktion geboten wird. Der Fluss wird hier als „Zeitfluss“ (PR, V. 2) charakterisiert, dessen Bewegung im „Gleiten“ (PR, V. 4) das Fortschreiten der Zeit mimetisch wiedergibt. In der zweiten Strophe markiert die personifizierte mit „du“ angesprochene Brücke dabei einen bestimmten (End-)Punkt in der Zeit: „Vor dem Schluß stehst / Still als Schutzmann du“ (PR, V. 7–8). In Zusammenhang gebracht wird dies mit der Erfüllung einer gewissen, eventuell aus

<sup>63</sup> Marina Zwetajewa: „Prager Ritter“, in: dies.: *Maßlos in einer Welt nach Maß: Gedichte*, Berlin 1980, S. 88–91. Im Folgenden unter Angabe der Sigle „PR“ zitiert.

gewaltsamem Kontext entstandenen Sehnsucht nach Ruhe: „(Find im Fluß ich / Vor Händen und Lippen Ruh?!“ (PR, V. 5–6). Die Interaktion mit dem Fluss von der Brücke aus und über die Zeit hinweg ist Thema der dritten Strophe: „Schwüre, Ringe ... / Und ins Wasser schlagen. / Wieviel Sprünge / Seit vierhundert Jahren.“ (PR, V. 9–12). Während hier die „Sprünge“ noch zweideutig im Kontext von sogenannten ‚Brückenspringern‘ als Sport oder als Mutprobe gedeutet werden können und nicht nur als Suizid, nimmt die Parallele des „Stein – dir Stein! – ich, / Der ins Flußbett fließt“ (PR, V. 15–16) in der vierten Strophe einen Bezug auf das Flussbett, in dem „Ruh“ zu finden ist, und lässt daher auch die „Sprünge“ der dritten Strophe deutlich suizidal motiviert erscheinen. Die Erwähnung des zeitlichen Rahmens von „[s]eit vierhundert Jahren“ (PR, V. 12) verstärkt das Bild der fließenden Zeit, das mit dem Fluss verknüpft wird. In Zusammenhang mit der Todessehnsucht der ersten Strophe und der Suizid andeutenden „Sprünge“ (PR, V. 11) hinein ins „Flußbett“ (PR, V. 16) der dritten und vierten Strophe wird diese suizidale, verzeitlichte Beziehung zum Fluss einem unbestimmten „wir“ (PR, V. 18) zugeordnet, dadurch verallgemeinert und universalisiert. Darüber hinaus adressiert „wir leiden“ (PR, V. 18) und der Aufruf an alle (Prager) Brücken in der fünften Strophe, „[r]ächt uns, Brücken!“ (PR, V. 19), im Kontext mit dem „Zeitfluß“ ein historisches Leid, das „[s]eit vierhundert Jahren“ (PR, V. 12) geteilte Erfahrung über die Zeiten hinweg involviert. Mit Beginn der sechsten Strophe wird zum Sprung in den Fluss übergeleitet: „Flügel! Schaumwärts, / In den Tang-Brokat!“ (PR, V. 21–22) Die Brücke wird nicht bis zum Ende überquert, was den Eindruck des suizidalen „Schluß“ (PR, V. 7) ein weiteres Mal bekräftigt: Das „Brücken-Zollgeld / Wird heut nicht gezahlt“ (PR, V. 23–24), die überquerende Person kommt nicht am anderen Flussufer an, sondern stürzt sich von der „Brücke in den Abgrund“ (PR, V. 25). Eine vage Kampfansage beteuert das Wissen um die eigene Zeitlichkeit: „Wags! Betritt sie! / Dir bin ich gewachsen, / Prager Ritter“ (PR, V. 26–28). Schließlich wird die Brücke, personifiziert als „Prager Ritter“, nach ihrer Fluss-Kennntnis befragt: „Ist ein Trost, ist Trauer / Unten? Du weißt mehr.“ (PR, V. 29–30) Während die fließende Zeit des Flusses mit der (abgelaufenen) Zeit („Vor dem Schluß stehst / Still als Schutzmann du“, PR, V. 7–8) des lyrischen Ichs korrespondiert, nimmt die Brücke die überzeitliche Position ein, die die Zeit in einem Bogen überspannt: „Du weißt mehr. / Ritter, als der Dauer / Wart und Wehr“ (PR, V. 30–32).

Zwetajewas *Prager Ritter* verknüpft die Bewegung des Flusses eng mit der vergehenden Zeit, der historischen Dimension und der Erfahrung des lyrischen Ichs. Die Brücke fungiert als statischer Gegenpol zum Fließen einerseits des Flusses, andererseits auch der Zeit, während der Sprung in den Fluss einen Halt in der (hier Lebens-)Zeit durch den Suizid markiert. Dass Erb Zwetajewas Motivik nahesteht und sich Zwetajewas Fluss auch in Erbs Motivwelten wiederfindet, zeigt beispielsweise die Lektüre von Erbs Beitrag zu einer Anthologie zum Thema Umweltverschmutzung mit dem Titel *Der Trott* (1991). In diesem Text greift Erb den ‚Zeitfluss‘ auf, der die Stadt durchquert und dabei illustriert, dass diese ‚schwarze Stadt‘ keine Wiedergutmachung der Vergangenheit zu erwarten hat. In diesem Zusammenhang fallen das Fließen und die Zeit in Erbs Gedankenwelt zusammen, vergleichbar zu Zwetajewas Lyrik: Die Stadt „stak in der Zeit. Nicht einmal die Zeit ließ sie fließen.“<sup>64</sup> Ähnlich wie die Brücke steht hier die Stadt im Gesamten dem Fluss als Symbol für die Zeit entgegen, eine auf den Kontrast von Bewegung und Innehalten ausgelegte Denkfigur, die in der Analyse von Zwetajewas *Prager Ritter* deutlich hervorgetreten ist. Auch die Interaktion Stadt/Fluss/Zeit ist hier wiederzufinden. Diese fluviale Struktur lässt sich ebenfalls in zentralen Aspekten von Erbs Nachdichten identifizieren: das Übersetzen als ein Prozess, der zwischen Analogie und Annexion oszilliert, in dem Bedeutungen nicht fixiert sind, sondern im Fließen stets neu verhandelt werden.

## Fazit

Edit Király schreibt in ihren *Strom-Diskursen in Texten und Bildern des 19. Jahrhunderts* (2007): „Was fließt, steht nicht fest. Es verändert ständig seine Gestalt und entschlüpft jedem Zugriff.“<sup>65</sup> Diese Beobachtung scheint zunächst eine prekäre Lage zu beschreiben, insbesondere, wenn man daran denkt, dass ein alltäglicher Arbeitsprozess auf diese Weise beschrieben wird. So reflektiert ja auch Erb selbst ihre Praxis des Nachdichtens: als von Prekarität und Zweifeln bedroht. Gleichzeitig ist es jedoch genau diese Veränderlichkeit der Form, die der Fluss mit sich trägt und die den Übersetzungsprozess in Gang setzt: „Der originale Vers, auf den ich blicke, / ist gelöst in seiner Sprache, verschlossen vor meiner“ (ZTN, V. 1). Die „Lösung“, die Erb im Nachdichten anstrebt, findet sich unter

---

<sup>64</sup> Elke Erb: „Der Trott“, in: Annegret Herzberg und Günter Kunert (Hrsg.): *Staatsmorast: 21 Autoren zur Umwelt*, Lübeck 1991, S. 133–140, hier: S. 133.

<sup>65</sup> Edit Király: „Die Donau ist die Form“. *Strom-Diskurse in Texten und Bildern des 19. Jahrhunderts*, Wien, Köln und Weimar, S. 11.

anderem in der fließenden Bewegung des Wassers wieder, die sie bei Zwetajewa wahrnimmt. Zwetajewas haptisch-körperliche Behandlung des Flusses in den zu übersetzenden Gedichten wird für Erb dabei zu einem auslösenden Moment der Übersetzungsbewegung: „Später begriff ich, aber gewiß erst dank einer Durchsichtigkeit, auf die die Dichtung selbst zugegangen war, daß die Wege als niedergelegte Arme zu sehen waren, *und die vielen Bäche und Flüsse – Wege, die sich selbst bewegen!*“<sup>66</sup>

Flüsse lassen sich somit in Erbs Übersetzungstheorie als zentrale Metaphern für Bewegung, Verbindung und Liminalität verstehen. Ihre Reflexionen in *Zum Thema Nachdichten* zeigen dies ebenso wie ihre konkrete Auseinandersetzung mit der russischen Dichterin Marina Zwetajewa. Der Fluss dient dabei nicht nur als Bild für den Übergang zwischen Original und Nachdichtung, sondern auch für den Wechsel zwischen politischen und kulturellen Systemen. Diese zeitliche und räumliche Struktur ist dem Fluss inhärent und spiegelt sich in Zwetajewas Gedicht *Prager Ritter* wider, das Erb nachgedichtet hat. Die Brücke über die Moldau fungiert dort als symbolisches Bindeglied zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen festen Strukturen und dem unaufhaltsamen Fließen der Zeit. Darüber hinaus verweist die Idee der „Lösung“ in Erbs Übersetzungsverständnis auch auf das Bild der gelösten Sedimente, das den Kultur- und Bedeutungstransfer im Übersetzen adressiert. Die durch den Übersetzungsprozess erfolgende Bewegung kann demnach als ein Sprachfluss verstanden werden, der den semantischen Gehalt des Gedichts aufnimmt und in veränderter Form (und Sprache) weiterträgt. Dies entspricht Erbs eigener Beschreibung vom Übersetzen als einem Prozess, der zwischen Analogie und Annexion oszilliert und Bedeutungen nicht fixiert, sondern im Fließen stets neu verhandelt. In dieser Perspektive erweist sich Erbs Nachdichtungspraxis als eine Form von Fluss-Theorie, in der sich der poetologische Gedanke Zwetajewas mit Erbs eigenen Reflexionen über Sprache, Zeit und Übersetzung verbindet.

## LITERATURVERZEICHNIS

Bambach, Charles: *Of an Alien Homecoming. Reading Heidegger's „Hölderlin“*, New York 2022.

---

<sup>66</sup> Erb: *Gedicht-Werkstatt*, S. 221, Hervorhebung M. B.

- Berendse, Gerrit-Jan: „Elke Erb“, in: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *KLG – Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* (01.02.2024), S. 1–34, <https://online.munzinger.de/article/16000000130> (zuletzt abgerufen am 06.05.2026).
- Berendse, Gerrit-Jan: „Elke Erb“, in: Ursula Heukenkamp und Peter Geist (Hrsg.): *Deutschsprachige Lyriker des 20. Jahrhunderts*, Berlin 2007, S. 561–570.
- Bücher, Rolf: „Übersetzung und Nachdichtung in textgenetischer Darstellung?“, in: Bodo Plachta und Winfried Woesler (Hrsg.): *Edition und Übersetzung: Zur wissenschaftlichen Dokumentation des interkulturellen Kulturtransfers: Beiträge der Internationalen Fachtagung der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition, 8. bis 11. März 2000*, Tübingen 2002, S. 177–194.
- Buffet, Thomas: „Hölderlins Rezeption durch Marina Zwetajewa“, in: Norbert Bachleitner (Hrsg.): *Literary Translation, Reception, and Transfer*, Berlin und Boston 2020, S. 163–175.
- Burdorf, Dieter: „Topographische Lyrikanalyse: Mit einer Fallstudie zu Hölderlin“, in: Claudia Hillebrandt, Sonja Klimek, Ralph Müller und Rüdiger Zymner (Hrsg.): *Grundfragen der Lyrikologie*, Bd. 2: *Begriffe, Methoden und Analysedimensionen*, Berlin und Boston 2021, S. 421–440.
- Erb, Elke: „Der Trott“, in: Annegret Herzberg und Günter Kunert (Hrsg.): *Staatsmorast: 21 Autoren zur Umwelt*, Lübeck 1991, S. 133–140.
- Erb, Elke: „Ich blicke mich um – in die Zukunft: Marina Zwetajewas Gedicht-Werkstatt“, in: Marina Zwetajewa: *Das Haus am Alten Pimen*, Leipzig 1989, S. 169–279.
- Erb, Elke: „Zum Thema Nachdichten: eine erste Niederschrift nach dreißig Jahren“, in: dies.: *Der wilde Forst, der tiefe Wald: Auskünfte in Prosa*, Göttingen 1995, S. 102–120.
- Grimm, Jacob: „Über das pedantische in der deutschen sprache“, in: ders.: *Kleinere Schriften von Jacob Grimm*, Bd. 1., Berlin <sup>2</sup>1879, S. 328–355.
- Hermlin, Stephan: „Übersetzte Lyrik“, in: ders.: *Lektüre 1960–1971*, Berlin und Weimar 1974, S. 156–162.
- Hool, Esther: „Die Textsubjekte in der Übersetzung: Elke Erb als Übersetzerin von Marina Zwetajewas Gedichten“, in: Claudia Hildebrandt, Sonja Klimek, Ralph Müller und Rüdiger Zymner (Hrsg.): *Grundfragen der Lyrikologie*, Bd. 1: *Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher?*, Berlin <sup>1</sup>2019, S. 323–339.

- Hool, Esther: *Den Klang übersetzen: Elke Erb als Dichterin und Marina Zwetajewas Übersetzerin*, Utrecht 2019.
- Jahangir, Bashirov: „Cvetaeva, Marina“, in: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Kindlers Literatur Lexikon* (KLL), Stuttgart 2020, [https://doi.org/10.1007/978-3-476-05728-0\\_303-1](https://doi.org/10.1007/978-3-476-05728-0_303-1) (zuletzt abgerufen am 24.03.2025).
- Karlinsky, Simon: *Marina Tsvetaeva: The Woman, her World and her Poetry*, Cambridge 1985.
- Király, Edit: „Die Donau ist die Form“: *Strom-Diskurse in Texten und Bildern des 19. Jahrhunderts*, Wien, Köln und Weimar 2017.
- Krause, Stephan: „Nachdichtung“, in: Michael Opitz und Michael Hofmann (Hrsg.): *Metzler Lexikon DDR-Literatur: Autoren – Institutionen – Debatten*, Stuttgart und Weimar 2009, S. 233–236.
- o. A.: „Partikel“, in: Helmut Glück und Michael Rödel (Hrsg.): *Metzler Lexikon Sprache*, 6., aktual. und überarb. Ausg., Stuttgart 2024, S. 476.
- o. A.: „Schwebstoffe“, in: *Umweltprobenbank des Bundes*, [https://www.umweltprobenbank.de/de/documents/profiles/specimen\\_types/14940](https://www.umweltprobenbank.de/de/documents/profiles/specimen_types/14940) (zuletzt abgerufen am 24.03.2025).
- Opitz, Michael und Michael Hofmann: „Vorwort“, in: dies. (Hrsg.): *Metzler Lexikon DDR-Literatur: Autoren – Institutionen – Debatten*, Stuttgart 2009, S. V–VII.
- Prammer, Theresia: „Zweierlei Steine: Zur Poetik der Interlinearübersetzung“, in: *Babelwerk* (05.05.2022), <https://babelwerk.de/essay/zweierlei-steine-zur-poetik-der-inter-linearuebersetzung/> (zuletzt abgerufen am 19.07.2025).
- RÖMPP Team: „Lösungen, RD-12-01485“, in: Frank Böckler, Georg Sprenger, Sandy Schmidt, Bernd Dill, Philipp Heretsch, Gerhard Eisenbrand, Reinhard Matissek, Burkhard Fugmann, Georg Pohnert, Franz Faupel, Thomas Gamse und Andreas Rühling (Hrsg.): *RÖMPP*, Stuttgart 2002, <https://roempp.thieme.de/lexicon/RD-12-01485> (zuletzt abgerufen am 26.07.2025).
- RÖMPP Team: „Suspensionen, RD-19-05060“, in: Frank Böckler, Georg Sprenger, Sandy Schmidt, Bernd Dill, Philipp Heretsch, Gerhard Eisenbrand, Reinhard Matissek, Burkhard Fugmann, Georg Pohnert, Franz Faupel, Thomas Gamse und Andreas

Rühling (Hrsg.): RÖMPP, Stuttgart 2002, <https://roempp.thieme.de/lexicon/RD-19-05060> (zuletzt abgerufen am 26.07.2025).

Rosenkranz, Jutta: „Nachbemerkung“, in: dies. (Hrsg.): *Wenn wir den Königen schreiben: Lyrikerinnen aus der DDR*, Darmstadt 1988, S. 133–135.

Schmid, Adolf: *Marina Zwetajewa, 1892–1941*, Freiburg i. Br. 1992.

Witte, Georg: „Die Flüssigkeit des Worts: Verführungen einer poetologischen Metapher“, in: *Paragrana* (Vol. 19, No. 1) 2010, S. 165–179.

Wolf, Christa: „Gespräch mit Elke Erb“, in: dies.: *Die Dimension des Autors: Essays und Aufsätze: Reden und Gespräche 1959–1985*, Darmstadt 1987, S. 175–195.

Zwetajewa, Marina: *Maßlos in einer Welt nach Maß: Gedichte*, Berlin 1980.



NELE FEURING (Flensburg)

### **Von Grenzen und Übergängen an der Drina und am Neckar – Ankommen in Saša Stanišićs *Herkunft***

„*Herkunft* zeichnet das Bild einer Gegenwart, die sich immer wieder neu erzählt. Ein Selbstporträt mit Ahnen wird so zum Roman eines Europas der Lebenswege“<sup>1</sup>, schreibt die Jury des Deutschen Buchpreises 2019 in ihrer Begründung für die Verleihung des Preises an den 1978 in Višegrad geborenen Schriftsteller Saša Stanišić, der die Auszeichnung für seinen dritten Roman *Herkunft* erhält. Die Lebenswege in Stanišićs *Herkunft* sind Fluchtwege durch Europa und erzählen darüber hinaus von den Herausforderungen, die sich bei dem Ankommen in einem fremden Land und dem Erlernen einer neuen Sprache ergeben. Die Familie des Ich-Erzählers flieht von der Drina im bosnisch-herzegowinischen Višegrad, der Ivo Andrić mit seinem historischen Roman *Die Brücke über die Drina* (1945) ein Denkmal gesetzt hat, an den Neckar in Heidelberg. Auf Andrić wird in *Herkunft* explizit verwiesen, und auch Heidelberg wird von der Erzählinstanz bereits beim ersten Eintreffen am Neckar mit Hölderlins Ode *Heidelberg* verknüpft, aus der zitiert wird. Damit werden in *Herkunft* zwei literarhistorische Orte miteinander verbunden, die auf unterschiedliche Weise für Erfahrungen von Inklusion und Exklusion im Leben des Ich-Erzählers stehen.

*Herkunft* verhandelt nicht linear, sondern mit vielen Brüchen die Geschichte der Herkunft des Ich-Erzählers Saša und seiner Familie. Der Erzähler schildert seine Kindheit und Jugend sowie die Vergangenheit seiner Familie am Fluss Drina in Višegrad durch Erzählungen von Familienfesten und -mythen. Diesem Versuch geht die beginnende Demenzerkrankung der Großmutter voraus. Die Erzählinstanz verhandelt im Roman vieles als ihre Herkunft, so auch die Erfahrungen der Familienmitglieder, persönliche Erlebnisse und Folgen des Jugoslawienkrieges und die Flucht der Familie von Višegrad nach Deutschland.<sup>2</sup> Auch wenn der Ich-Erzähler darum ringt, konkret zu benennen, was genau Herkunft

---

<sup>1</sup> Deutscher Buchpreis: „Begründung der Jury 2019“, in: *Deutscher Buchpreis*, <https://www.deutscher-buchpreis.de/archiv/jahr/2019> (zuletzt abgerufen am 14.03.2025).

<sup>2</sup> Vgl. Saša Stanišić: *Herkunft*, München 2019, S. 66–67.

ist, findet er auf diese Frage nur immer neue Antworten.<sup>3</sup> Auch das Schreiben selbst wird dabei, teilweise ironisch, thematisiert. So findet sich zu Beginn des Romans der folgende Merksatz über autobiografisches Schreiben: „Ich schrieb: Keine biografische Erzählung ohne Kindheitsfreizeitgestaltung.“<sup>4</sup> Der autodiegetische Erzähler trägt denselben Namen wie der Autor des Romans. *Herkunft* wird von der Kritik als autobiografisch rezipiert, auch Stanišić selbst merkt an, dass er mit dem „ich“ in *Herkunft* sich selbst meine.<sup>5</sup> In der jüngeren Forschung wird dies weiter diskutiert: Maha El Hissy spricht sich dafür aus, von einem autofiktionalen Text zu sprechen, da das Schreiben von Autor:innen mit Migrationserfahrung häufig nur auf seinen sozialen – autobiografischen – Gehalt reduziert würde.<sup>6</sup> Zu der Kategorisierung seines Schreibens als ‚Migrationsliteratur‘ und der damit einhergehenden Festschreibung als Autor, der allein über seine Migrationserfahrung schreibt, hat sich Stanišić bereits 2008 in einem Aufsatz kritisch geäußert.<sup>7</sup> In *Wie ihr uns seht: Über drei Mythen vom Schreiben der Migranten* bezeichnete er das Wort „Migrantenliteratur“ als zu „schlicht“, um die Vielfalt und Unterschiedlichkeit individueller Erfahrungen und Einflüsse auf einen Text zu greifen.<sup>8</sup> Stanišić schreibt, dass Literaturkritik das Ziel haben müsse, „über die Biographie des Autors hinauszugelangen und sich auf die Themen des Werkes zu konzentrieren.“<sup>9</sup> Auch wenn die Erfahrung und die Folgen von Flucht zentral in *Herkunft* sind und, wie der Autor darlegt, auf biografischen Tatsachen beruhen, literarisiert der Roman eine Vielzahl von Erfahrungen und bildet verschiedene Wirklichkeiten von Erfahrungen ab. Daher wird der Text hier als autofiktional verstanden. Der Einschätzung El Hissys ist das Argument zur Seite zu stellen, dass die Erzählinstanz im Roman selbst das ungenaue und nicht zu durchschauende Changieren zwischen Fiktionalisierung und faktischer Erzählung thematisiert.<sup>10</sup> Ganz deutlich wird das auf den letzten knapp 60

---

<sup>3</sup> Vgl. ebd., S. 65–66.

<sup>4</sup> Vgl. ebd., S. 8.

<sup>5</sup> Vgl. Saša Stanišić: „Manche Dinge würde ich lieber vergessen“, in: *Süddeutsche Zeitung* (14.06.2019), <https://www.sueddeutsche.de/leben/sasa-stanisic-interview-1.4484044?reduced=true> (zuletzt abgerufen am 30.05.2025).

<sup>6</sup> Vgl. Maha El Hissy: „Die Abschweifung ist Modus meines Schreibens‘: Narrative und politische Abenteuer in Saša Stanišićs *Herkunft* (2019)“, in: *ZfK: Zeitschrift für Kulturwissenschaften* (Vol. 2) 2020, S. 143–154, hier: S. 143–144.

<sup>7</sup> Vgl. Saša Stanišić: „Wie ihr uns seht: Über drei Mythen vom Schreiben der Migranten“, in: Uwe Pörksen und Bernd Busch (Hrsg.): *Eingezogen in die Sprache, angekommen in der Literatur*, Göttingen 2008, S. 104–110.

<sup>8</sup> Vgl. ebd., S. 105.

<sup>9</sup> Ebd.

<sup>10</sup> Vgl. Stanišić: *Herkunft*, S. 20, 36.

Seiten von *Herkunft*. Der Roman schließt mit einem *Choose-your-own-Adventure*-Teil. Die Leser:innen müssen nun selbst entscheiden, wie es für Saša und seine Familie weitergeht. An einer Stelle beschreibt der Ich-Erzähler das Suchen nach richtigen Worten und dem passenden Ausdruck für Erinnerungen: „Die Worte lauern über mir, sie verunsichern mich, machen mich froh, ich muss unter ihnen die richtigen finden für diese Geschichte.“<sup>11</sup> Eine dieser Geschichten handelt von der Ankunft am Fluchtort in Heidelberg, nach Višegrad an der Drina wieder einer Stadt an einem Fluss. In Heidelberg sieht sich Saša den vermeintlich homogenen Deutschen gegenüber. Im Folgenden wird dargelegt, wie das Ankommen für Saša in Deutschland möglich werden kann, wo sich Brücken zwischen ihm und den Deutschen ergeben. Paradigmatisch verdichtet sich dies in der Begegnung Sašas mit dem Zahnarzt Dr. Heimat. Das gleichnamige Kapitel im Roman bietet einen exemplarischen Einblick in die Aushandlung interkultureller Grenzziehungen und verdeutlicht, wie durch Ähnlichkeit Homogenitätsphantasmen unterlaufen und Identitätszuschreibungen fluid gestaltet werden können. Dieser Schlüsselmoment findet am Neckar statt und ist somit wieder eine Begegnung am Fluss, die auf die Erinnerungen und Erlebnisse an der Drina zurückweist.

### **Von der Drina zum Neckar**

Flüsse sind kulturgeschichtlich höchst ambivalente Orte und können je nach Perspektive Fruchtbarkeit oder Zerstörung, Trennung oder Verbindung, Leben oder Tod, symbolisch in sich vereinen.<sup>12</sup> Es sind gerade diese „polaren Gegensätzlichkeiten“,<sup>13</sup> die Quellen, Flüsse, Gewässer, Meere fassen können und zu existentiellen Orten in der Literatur machen. Als mythischer Ort steht schon der Fluss Styx in der Antike für die Grenze zwischen der Welt der Lebenden und dem Totenreich. Der Obolus, den man dem Fährmann Charon für die Überfahrt geben muss, steht hier auch für die rituelle Verabschiedung der Toten durch die Lebenden. Im Christentum steht der Jordan als Ort der Taufe von Jesus durch Johannes für Erneuerung und für den Beginn seines öffentlichen Wirkens. An

---

<sup>11</sup> Vgl. ebd., S. 29.

<sup>12</sup> Vgl. Dirk Suckow: „Das Ansehen des Flusses: Die Wolga als Metapher für Rückständigkeit, Fortschritt und verwirklichte Utopie“, in: Jürgen Heyde, Karsten Holste, Dietlind Hüchtker, Yvonne Kleinmann und Katrin Steffen (Hrsg.): *Dekonstruieren und doch erzählen: Polnische und andere Geschichten*, Göttingen 2015, S. 191–199, hier: S. 192–193.

<sup>13</sup> Vgl. Bernhard Blume: „Lebendiger Quell und Flut des Todes: Ein Beitrag zu einer Literaturgeschichte des Wassers“, in: *arcadia: Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft* (Vol. 1) 1966, S. 18–30, hier: S. 20.

Flüssen haben sich Menschen seit jeher angesiedelt, auf ihnen Handel betrieben und Brücken zur Überquerung gebaut. Die Geschichte des Nils zeigt exemplarisch, wie eng das Leben am Fluss mit Wissens- und Gewaltgeschichte und auch mit Umweltzerstörung verwoben ist. Vor der Kolonialisierung nutzten die Menschen die jährlichen Überschwemmungen des Nils für eine nachhaltige Landwirtschaft, gestützt auf überliefertes Wissen und angepasste Bewässerungstechniken.<sup>14</sup> Mit der britischen Kolonialherrschaft wurden ab dem späten 19. Jahrhundert durch Begradigungen und Stauwerke die natürlichen Zyklen massiv gestört.<sup>15</sup> Terje Tvedt erläutert, wie vermeintlich fortschrittliche Maßnahmen erst zu ökologischen Schäden und dann zu sozialen Verwerfungen führten.<sup>16</sup> Auch wenn die Kontrolle über den Nil somit zu einem Instrument kolonialer Herrschaft wurde und verdeutlicht, wie technische Eingriffe mit politischer Gewalt und Wissensverlust einhergehen können,<sup>17</sup> bleibt der Nil ein kultureller Wissensspeicher, dem diese Geschichte eingeschrieben ist.

Flüsse fungieren auch als natürliche Grenzen zwischen Gebieten und Staaten. Da, wo Grenzen nachträglich an Flüssen gezogen wurden, entstanden sogenannte Doppelstädte. In Europa gibt es heute mehr als 60 solch geteilter Städte,<sup>18</sup> die häufig auch eine Geschichte von Gewalt und Vertreibung repräsentieren. Die Drina in Višegrad war über Jahrhunderte hinweg vielfach Schauplatz von Gewalt und markiert bis heute verschiedene kulturelle Grenzen. Der jugoslawische Literaturnobelpreisträger Ivo Andrić hat mit seinem historischen Roman *Die Brücke über die Drina* (1945) die Drina und die Brücke von Višegrad zu einem literarischen *lieu de mémoire*<sup>19</sup> gemacht. Višegrad liegt zu beiden Seiten der Drina. Andrićs Roman erzählt die Geschichte der Brücke und der Menschen an der Drina über vier Jahrhunderte hinweg. In der Drina und ihrer Brücke spiegeln sich die Veränderungen politischer und gesellschaftlicher Ordnungen. Die Brücke – die Mehmed-Paša-Sokolović-Brücke, erbaut im 16. Jahrhundert – wird zum Symbol für das

---

<sup>14</sup> Vgl. Fekri Hassan: „Water History for our Times“, in: *International Hydrological Programme Essays on Water History* (Vol. 2) 2011, S. 14–35.

<sup>15</sup> Vgl. Timothy Mitchell: *Rule of Experts: Egypt, Techno-Politics, Modernity*, California 2002, S. 19.

<sup>16</sup> Vgl. Terje Tvedt: *Water and Society: Changing Perceptions of Societal and Historical Development*, London und New York 2021, S. 49–56.

<sup>17</sup> Vgl. Mitchell: *Rule of Experts*, S. 19–21.

<sup>18</sup> Vgl. Elżbieta Opiłowska: „Stadt – Fluss – Grenze: Geteilte Städte an der deutsch-polnischen Grenze“, in: *Eurostudia: Transatlantische Zeitschrift für Europäische Studien* (Vol. 7, No. 1–2) 2011, S. 153–166, hier: S. 154.

<sup>19</sup> Vgl. Etienne Francois: „Pierre Nora und die *Lieux de mémoire*“, in: Pierre Nora (Hrsg.): *Erinnerungsorte Frankreichs*, München 2005.

Nebeneinander, die gewaltvollen Konflikte der Kulturen, aber auch für das Werden einer multiethnischen und -religiösen Gesellschaft.<sup>20</sup> In Zeiten des Friedens repräsentiert die Brücke ein intaktes diverses Miteinander. Die Zeiten von Konflikt und Krieg, die sich ebenso in der Brücke spiegeln, werden in erster Linie durch äußere Einflüsse und Machtbestrebungen hervorgerufen und wirken sich fatal auf das Zusammenleben aus.<sup>21</sup> Die Erzählweise Andrićs stellt in dieser Chronik weniger individuelle Figuren ins Zentrum als die Brücke selbst. Sie ist Verbindung zwischen ‚Orient‘ und ‚Okzident‘ und Projektionsfläche für die kollektiven Erfahrungen und Traumata der Region. In der Drina und ihrer Brücke spiegeln sich die Veränderungen politischer und gesellschaftlicher Ordnungen. In dem Vielvölkerstaat Jugoslawien sieht Andrić das Ende der Gewaltgeschichte und eine Lösung für ein friedliches Miteinander. Jahre nach Andrićs Tod und dem Zerfall Jugoslawiens wird die Brücke zu einem Schauplatz des Genozids an der muslimisch-bosniakischen Bevölkerung, werden Menschen auf ihr ermordet und in den Fluss geworfen. Der Fluss Drina wird zu einem Massengrab. Die Brücke über die Drina ist heute ein Fixpunkt des kulturellen Gedächtnisses der Region.<sup>22</sup>

Die Familie des Ich-Erzählers Saša muss wenige Wochen nach Beginn des Jugoslawienkrieges aus Višegrad fliehen: Sašas Mutter und ihre Familie sind muslimisch, väterlicherseits ist die Familie serbisch-orthodox-christlich. Die Geschichte der Brücke, die Andrić beschreibt, ist die Geschichte davon, wie der muslimische Teil der Stadt mit dem orthodoxen Teil verbunden wird, wie die Višegrader:innen über vier Jahrhunderte hinweg ihr Leben auf und an dem Wasser zu beiden Ufern verbringen; zwei Teile einer Stadt, die 1992, im Jahr der Flucht von Sašas Familie, nach dem Zerfall Jugoslawiens, für die Gewalt, den Krieg und den Genozid an der muslimischen Bevölkerung stehen. Andrić und sein Roman werden nicht nur in *Herkunft*, sondern bereits in Stanišićs *Wie der Soldat das Grammofon repariert* (2006) thematisiert.<sup>23</sup> Der Debütroman Stanišićs erzählt die Kindheit des 14-jährigen Ich-Erzählers Aleksandar in Višegrad, der nach Deutschland geflohen ist. Ivana Pajić und Nikolina Zobenica arbeiten heraus, dass die erzählte Zeit in *Wie der Soldat das Grammofon repariert* mit einer externen Analepse genau dort einsetzt, wo der Roman

<sup>20</sup> Vgl. Ivo Andrić: *Die Brücke über die Drina*, München 2013 (1945), S. 9–12.

<sup>21</sup> Vgl. Ivana Pajić und Nikolina Zobenica: „Versteckter Dialog und Dialog-Replik in Saša Stanišićs Roman *Wie der Soldat das Grammofon repariert* (2006)“, in: *Neophilologus* (Vol. 105, No. 1) 2021, S. 91–107, hier: S. 93.

<sup>22</sup> Vgl. Maria Todorova: *Imagining the Balkans*, Oxford 1997, S. 162–178.

<sup>23</sup> Vgl. Saša Stanišić: *Wie der Soldat das Grammofon repariert*, München 2006, S. 189, 297.

Andrićs endet.<sup>24</sup> In *Grammofon* wird die symbolische Bedeutung der Brücke in Višegrad also aufgegriffen und weitergeschrieben.<sup>25</sup>

Auch der erwachsene Ich-Erzähler in *Herkunft* knüpft an Višegrad als literarischen Erinnerungsort an und verbindet ihn mit seiner persönlichen Familiengeschichte. So wird die Drina zum Kristallisationspunkt sowohl kollektiver als auch individueller Erinnerung. Schon zu Beginn von *Herkunft* stellt die Erzählinstanz Višegrad als ihren Herkunftsort heraus: „Am 7. März 1978 wurde ich in Višegrad an der Drina geboren.“<sup>26</sup> Die Geschichten seiner Vorfahren, etwa des Urgroßvaters, der als Flößer auf der Drina arbeitete, oder der Großeltern, die sich an der Drina kennenlernten, werden zu Erzählungen über das Leben am Fluss und zugleich zu Reflexionen über die Brüche und Kontinuitäten in der Geschichte des Balkans. Die Drina trotz aller Wandlungen, sie ist „immer da, unerschütterter selbstverständlich.“<sup>27</sup> Der Fluss ist Ort der Vorfahren, der familiären Herkunft und der kollektiven Erinnerung. Stanišić lässt an verschiedenen Stellen in *Herkunft* die Drina zum Schauplatz werden, in Rückblenden wird dabei an das gewaltlose Leben im multiethnischen und -religiösen Jugoslawien erinnert; eben jenem Staat, den Andrić als Möglichkeit dafür sah, die über Jahrhunderte tradierte Gewalt zu überwinden. Dominik Zink konstatiert, dass sich Stanišić in *Herkunft* sehr stark auf diese Utopie Andrićs beziehe.<sup>28</sup> In *Wie der Soldat das Grammofon repariert* und in *Herkunft* wird mehrfach beschrieben, wie die in Višegrad befindliche Statue Ivo Andrićs 1992 zerstört wird. Symbolisch wird damit auch die Utopie Andrićs zerstört, die er mit seinem Roman entworfen hatte. Dem Herkunftsort Sašas am Fluss ist Verbindendes und Trennendes ethnisch-religiöser Vielfalt eingeschrieben, die sich in der eigenen Familiengeschichte widerspiegelt. Die Drina ist dabei nicht nur Erinnerungsort und familiärer wie biografischer Schauplatz, sondern auch Metapher für das Erzählen von Geschichten selbst:

Eine gute Geschichte, sagt sie, ist wie früher unsere Drina war: nie stilles Rinnsal, sondern ungestüm und breit. Zuflüsse reichern sie an, sie brodeln und brausen, tritt über die Ufer. Eines können weder die Drina noch die Geschichten: Für beide gibt es kein Zurück.<sup>29</sup>

---

<sup>24</sup> Vgl. Pajić und Zobenica: „Versteckter Dialog und Dialog-Replik“, S. 95.

<sup>25</sup> Ebd.

<sup>26</sup> Stanišić: *Herkunft*, S. 13.

<sup>27</sup> Ebd., S. 167.

<sup>28</sup> Vgl. Dominik Zink: „Herkunft – Ähnlichkeit – Tod: Saša Stanišić' *Herkunft* und Sigmund Freuds *Signorelli-Geschichte*“, in: *Zeitschrift für Interkulturelle Germanistik* (Vol. 12, No. 1) 2021, S. 171–185, hier: S. 174.

<sup>29</sup> Stanišić: *Herkunft*, S. 330.

Hier spricht eine der Großmütter Sašas und verkündet eine für *Herkunft* zentrale Flusslehre: Angelehnt an Heraklits *panta rhei* – alles fließt – ist die Vergangenheit unwiederbringlich, die Geschichte immer im Werden, wobei sie sich aus vielfältigen Quellen speist. Auf individueller Ebene bedeutet das für den jungen Saša, dass auch Identität immer in Bewegung, im Fluss ist. Gesamtgesellschaftlich lässt sich die Implikation ableiten, dass Diversität und Komplexität als bereichernd und als inhärenter Teil der fließenden Entwicklung begriffen werden sollten. Wenn der Roman die Zerstörung der von Ivo Andrić beschriebenen Utopie, den Zerfall Jugoslawiens reflektiert, bleibt doch die Hoffnung auf ein Zusammenleben in Vielfalt. Auch der Versuch des Erzählers, seine Biografie, die Geschichte seiner Herkunft zu schreiben, ist dem Fakt unterworfen, dass er sich beim Erzählen oder Schreiben der Geschichte immer weiter vom Erlebten entfernt, es kein Zurück und keine Möglichkeit gibt, an der Vergangenheit etwas zu verändern. Der Fluss strömt immer auf seine Mündung zu. Markant ist, dass dieser Rat der verstorbenen Großmutter im *Choose-your-own-Adventure*-Teil des Romans übermittelt wird, mit dem der Erzähler versucht, den Erzähltod der Großmutter hinauszuzögern.<sup>30</sup> Es wird hier ein spielerischer, fantasievoller Umgang mit der Vergangenheit vollführt; die Lesenden können hypothetische Verläufe der Geschichte erproben. Letztlich kann die Erzählinstanz den Tod der Großmutter und das Ende der erzählten Geschichte nicht aufhalten. Die Auseinandersetzung mit dem Schreiben einer Geschichte ist fortwährendes Motiv in *Herkunft*. In den zitierten Sätzen verdichtet sich die Unhintergebarkeit der Geschichte (als Historie) wie auch die Kraft und Bedeutung von Geschichten (als Erzählungen). Wie emblematisch diese Gedanken für Stanišić sind, zeigt sich mit Blick auf sein Debüt *Wie der Soldat das Grammophon repariert*. In diesem ersten Roman über Erfahrungen des Jugoslawienkrieges finden sich fast die gleiche Flusslehre des Erzählers:

Eine gute Geschichte, hättest du gesagt, ist wie unsere Drina: nie stilles Rinnsal, sie sickert nicht, sie ist ungestüm und breit, Zuflüsse kommen hinzu, reichern sie an, sie tritt über die Ufer, brodeln und braust, wird hier und da seichter, dann sind das aber Stromschnellen, Overtüren zur Tiefe und kein Plätschern. Aber eines können weder die Drina noch die Geschichten: für beide gibt es kein Zurück.<sup>31</sup>

Hier imaginiert der Ich-Erzähler Worte, die der bereits verstorbene Großvater tröstend an ihn gerichtet hätte. Wie Franziska Müller herausarbeitet, zeigt diese Passage ganz am

<sup>30</sup> Vgl. Florian Gassner: „Frei-Zeit am Abgrund: *Herkunft* von Saša Stanišić“, in: Yvonne Nilges (Hrsg.): *Frei-Zeit in der Gegenwartsliteratur: Wissensordnungen im Wandel*, Göttingen 2021, S. 223–240, hier: S. 232.

<sup>31</sup> Stanišić: *Grammophon*, S. 313.

Ende des Romans an, dass der Ich-Erzähler gelernt hat, die Endlichkeit des Lebens und die Geschichte seiner Familie zu akzeptieren.<sup>32</sup> Auch hier drückt sich die Unumkehrbarkeit von Krieg und Flucht aus.<sup>33</sup> Die Drina bleibt zwar Ort der Kindheitserinnerungen, doch trägt sie nun auch die Erinnerungen an Gewalterfahrungen in sich.<sup>34</sup>

Der erwachsene Ich-Erzähler in *Herkunft* ist ein anderer als in *Grammofon* und kommt durch die Worte seiner Großmutter doch zur selben Flusslehre. Die Drina ist in *Herkunft* ein narrativer Ort, der mit Erfahrungen von Zugehörigkeit, Krieg und Flucht verbunden ist. Für den Ich-Erzähler bleibt er auch Jahre nach seiner Flucht nach Deutschland ein wichtiger Bezugspunkt. Saša und seine Mutter gelangen auf ihrer Flucht am 24. August 1992 nach Heidelberg. Der Ich-Erzähler berichtet, wie beide an dem für sie noch namenlosen Fluss – Neckar – entlang und durch die Heidelberger Altstadt gehen.<sup>35</sup> Der Ich-Erzähler präsentiert Heidelberg von der ersten Begegnung an als literarischen Erinnerungsort und zitiert aus Friedrich Hölderlins Ode *Heidelberg* (1800). Hölderlin, selbst in Lauffen am Neckar geboren, setzte dem Fluss und der Stadt mit *Heidelberg* ein literarisches Denkmal. Das Gedicht ist ein zentrales Beispiel für die poetische Überhöhung des Neckars als Erinnerungs- und Sehnsuchtsort. Der Dichter feiert den Neckar als Lebensader, als Vermittler zwischen Stadt und Natur, als Ort der Erinnerung und als Symbol für die harmonische Verbindung von Vergangenheit und Gegenwart. Mit der Ode knüpft Hölderlin an die „antike Tradition des Städtelobs“<sup>36</sup> an und erhebt den Fluss zum Inbegriff einer idealisierten Landschaft, die das Gefühl von Geborgenheit und Inspiration vermittelt.<sup>37</sup> In der einleitenden Strophe spricht das lyrische Ich davon, Heidelberg mit einem „Lied“ beschenken zu wollen.<sup>38</sup> In den folgenden Strophen werden dann die Stadt und der Fluss besungen.

---

<sup>32</sup> Vgl. Franziska Müller: *Water Writing and Fluid Borderscapes in Contemporary German-Language Literature*, Würzburg 2025, S. 107.

<sup>33</sup> Vgl. ebd.

<sup>34</sup> Vgl. ebd.

<sup>35</sup> Vgl. Stanišić: *Herkunft*, S. 119–121.

<sup>36</sup> Sabine Doering: „Ode“, in: Johann Kreuzer (Hrsg.): *Hölderlin-Handbuch: Leben – Werk – Wirken*, Berlin 2020, S. 329–332, hier: S. 329–330.

<sup>37</sup> Vgl. ebd., S. 330.

<sup>38</sup> Vgl. Friedrich Hölderlin: „Heidelberg“, in: ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. 2: *Gedichte nach 1800*, hrsg. von Friedrich Beißner und Adolf Beck, Stuttgart 1951, S. 14–15, V. 1–4.

Die zweite Strophe der Ode beschreibt die „Brücke“<sup>39</sup> über dem Neckar, diese „[s]chwingt sich über den Strom“<sup>40</sup>. Die Brücke wird als ein organisches, belebtes Gebilde in Bewegung beschrieben. Dabei steht die Beschreibung im Kontrast zur eigentlichen Funktion: nämlich der Unbeweglichkeit gegenüber Wassermassen.<sup>41</sup> Für Sabine Doering ist die Brücke in *Heidelberg* ein „zentraler Ort des dynamischen Übergangs“.<sup>42</sup> Die vierte Strophe widmet sich dem Neckar:

Und der Jüngling, der Strom, fort in die Ebne zog,  
Traurigfroh, wie das Herz, wenn es, sich selbst zu schön,  
Liebend unterzugehen,  
In die Fluthen der Zeit sich wirft.<sup>43</sup>

Die Strömung des Neckars wird hier als „Jüngling“ personifiziert, der in Richtung der Mündung loszieht. Diese Bewegung wird mit einem „Herz“ gleichgesetzt, das sich von den „Fluthen der Zeit“ mitreißen lassen will. Dass dies doppeldeutig ist, zeigt sich schon an dem Oxymoron „Traurigfroh“: Zum einen lässt sich die Sehnsucht nach dem Fortschreiten, dem Weitergehen des Lebensweges des lyrischen Ichs identifizieren, zum anderen stehen die „Fluthen der Zeit“ auch für die Unwiederbringlichkeit und Vergänglichkeit des Lebens, dem alles ausgesetzt ist. Die folgende Strophe beschreibt weiter die Vorzüge der Landschaft:

Quellen hattest du ihm, hattest dem Flüchtigen  
Kühle Schatten geschenkt, und die Gestade sahn  
All' ihm nach, und es bebte  
Aus den Wellen ihr lieblich Bild.<sup>44</sup>

Die Stadt Heidelberg wird hier mit dem Personalpronomen „du“ angesprochen, die dem Neckar als „Flüchtigen“ einen angenehmen, zugewandten Ort bietet. Mit der Weiterführung der Personifizierung des Flusses als dem „Flüchtigen“ verstärkt sich nochmals die Determiniertheit der Bewegung des Flusses in Richtung der Mündung, wie auch die Identifikation des lyrischen Ichs mit dem Fluss. Die folgenden zwei Strophen werden fast

---

<sup>39</sup> Ebd., V. 7.

<sup>40</sup> Ebd., V. 6.

<sup>41</sup> Vgl. Sabine Doering: „Hölderlins Ode ‚Heidelberg‘“, in: *Der Deutschunterricht* (Vol. 2) 2006, S. 7–16, hier: S. 10.

<sup>42</sup> Ebd.

<sup>43</sup> Vgl. Hölderlin: „Heidelberg“, V. 13–16.

<sup>44</sup> Ebd., V. 17–20.

vollständig vom Ich-Erzähler in *Herkunft* zitiert und gelten dem Heidelberger Schloss,<sup>45</sup> das bereits zu Hölderlins Zeit eine Ruine war:<sup>46</sup>

Schwer in das Tal hing die gigantische, / Schicksalskundige Burg nieder bis auf den Grund, / von  
den Wettern zerrissen, / Doch die Sonne goß / ihr verjüngendes Licht über das alternde / Riesen-  
bild, und umher grünte lebendiger / Efeu.<sup>47</sup>

Der „Burg“ sieht man ihr Alter an, sie mahnt hier die Vergänglichkeit an, wird aber durch die Strahlen der Sonne verjüngt. Da der historische Grund für den Zustand des Schlosses nicht genannt wird, erhält die Schlossruine nach Doering „mythischen Charakter“.<sup>48</sup> Der Eindruck von dem verfallenen Schloss wird durch den Schein der Sonne auf die Ruine abgewandelt. Das lyrische Ich empfindet bei diesem Anblick Erfüllung.<sup>49</sup> Die letzten Verse der Ode widmen sich nochmals der Landschaft und Innenstadt Heidelbergs.

Auch wenn Hölderlins Ode *Heidelberg* hier nur in kurzen Zügen vorgestellt werden kann, lässt die Analyse doch jene Motive zutage treten, die bereits als zentral für die Drina und Višegrad im Roman *Herkunft* identifiziert werden konnten. Auch der Neckar steht als Chiffre für die irreversible Zeitlichkeit und Vergangenheit. Die Eindrücke des lyrischen Ichs spiegeln die existenzielle Ambivalenz und die Doppeldeutigkeit der Flusslandschaft wider. Die zitierten Verse im Roman beschreiben die Erfüllung des lyrischen Ichs beim Blick in diese Landschaft, hier spiegeln sich die Erfahrungen des Ich-Erzählers als Teenager. Saša und seine Mutter fühlen sich bei ihrer Ankunft in Heidelberg zum ersten Mal seit ihrer Flucht aus Višegrad sicher, die Schlossruine spendet ihnen Zuversicht, dass auch sie hier werden bleiben können.<sup>50</sup> Heidelberg wird von der Erzählinstanz als literarischer Sehnsuchtsort beschrieben, der jedoch sogleich auch persönlicher Zufluchtsort wird. Das Vokabular der Ode ist dabei sehr nah an der Lebenswirklichkeit Sašas, wenn von dem Fluss als „Jüngling“ und „Flüchtigen“ geschrieben wird, mit dem sich das lyrische Ich der Ode identifiziert. Die Jugend- und Fluchterfahrungen Sašas von der Drina zum Neckar können sich damit verbinden. Zum Abschluss des Kapitels *Heidelberg* im Roman wird die

---

<sup>45</sup> Vgl. Stanišić: *Herkunft*, S. 120.

<sup>46</sup> Vgl. Doering: „Hölderlins Ode ‚Heidelberg‘“, S. 8.

<sup>47</sup> Stanišić: *Herkunft*, S. 120. Die Schreibweise in den Versen ist insgesamt geglättet und an die neue Rechtschreibung angepasst, zitiert wird hier keine der (historisch-)kritischen Hölderlin-Ausgaben. Im Anhang des Romans findet sich auch kein Beleg zu der zitierten Edition, wie es für andere Zitate im Roman der Fall ist. Dies lässt sich lesen als Hinweis darauf, dass die Erzählinstanz diese Verse aus dem Gedächtnis zitiert.

<sup>48</sup> Doering: „Hölderlins Ode ‚Heidelberg‘“, S. 13.

<sup>49</sup> Vgl. ebd.

<sup>50</sup> Vgl. Stanišić: *Herkunft*, S. 121.

Identifikation vom Ich-Erzähler mit dem Ort explizit: „Heidelberg ist ein Junge aus Bosnien, [...]. Der sich erst viel später des Zufalls bewusst werden wird, ausgerechnet ein Heidelberger Junge geworden zu sein. Der diesen Zufall Glück nennt und diese Stadt: mein Heidelberg.“<sup>51</sup>

Heidelberg und der Neckar sind eng mit der deutschen Romantik verknüpft: Die Heidelberger Romantik prägte das Bild der Stadt als literarischem Ort. Die Romantiker:innen suchten im Neckartal die Einheit von Natur, Geschichte und Poesie.<sup>52</sup> Wie Katja Holweck analysiert, wird in *Herkunft* der Mythos Heidelberg, den unter anderem Hölderlin mitgeprägt hat, weitergeführt und als literarischer Sehnsuchts- und Erinnerungsort neu interpretiert.<sup>53</sup> Der Ich-Erzähler setzt sich und seine schriftstellerische Produktivität in direkte Beziehung zur deutschen Romantik.<sup>54</sup> Die Auseinandersetzung mit Hölderlin und der deutschen Romantik hilft Saša, sich in der neuen Umgebung zu verorten und die eigene Identität zwischen den Kulturen zu reflektieren. Der Ich-Erzähler beschreibt, wie er in Heidelberg erstmals mit der deutschen Romantik in Berührung kam: Er findet hier seine erste Liebe sowie die Heidelberger Romantik, Hölderlin und Eichendorff, als wichtige Lektüre für sich.<sup>55</sup> Diese Entdeckung ist für ihn Teil des Ankommens und eröffnet ihm die Möglichkeit, an der neuen Gesellschaft und an der neuen Literaturtradition zu partizipieren. Hölderlin bedeutet für Saša die Möglichkeit, sich literarisch und kulturell in Deutschland zu verankern. Über die Bezugnahme auf Hölderlin und die romantische Topografie Heidelbergs gelingt es der Erzählinstanz, einen Dialog zwischen der eigenen Herkunft und der deutschen Literaturgeschichte herzustellen. Doch auch wenn diese Entwicklungen in *Herkunft* bereits vorweggenommen werden, ist die Lebensrealität des jungen Sašas in Heidelberg zunächst eine andere.

---

<sup>51</sup> Ebd., S. 127.

<sup>52</sup> Vgl. Torsten Lüttke: „Von der Heidelberger Romantik zur Romantik Heidelbergs: Eine Stadt zwischen Kunst, Kitsch und Korporationen“, in: ders., Constanze Carcenac-Lecomte, Katja Czarnowski, Sybille Frank und Stefanie Frey (Hrsg.): *Steinbruch: Deutsche Erinnerungsorte: Annäherungen an eine deutsche Gedächtnisgeschichte: Mit einem Vorwort von Hagen Schulze und Etienne Francois*, Frankfurt a. M. 2000, S. 187–200.

<sup>53</sup> Vgl. Katja Holweck: „Zur literarischen Topografie Heidelbergs in Saša Stanišićs *Herkunft*“, in: dies. und Amelie Meister (Hrsg.): *Saša Stanišić: Poetologie und Werkpolitik*, Berlin 2023, S. 167–191, hier: S. 175–176.

<sup>54</sup> Vgl. ebd.

<sup>55</sup> Vgl. Stanišić: *Herkunft*, S. 223–229.

## In Heidelberg

Der Flucht von Sašas Familie folgt eine schwierige sozioökonomische Situation in Deutschland. Die gebildeten Eltern bringen die Familie in prekären Arbeitsverhältnissen durch, und die Großeltern wirken niedergeschlagen und isoliert in der neuen Umgebung. Zugehörigkeit empfindet Saša insbesondere zu den anderen migrantischen Jugendlichen, die wie er in dem Heidelberger Stadtteil Emmertsgrund leben:

Die soziale Einrichtung, die sich für unsere Integration am stärksten einsetzte, war eine abgerockte ARAL-Tankstelle. Sie war Jugendzentrum, Getränkelieferant, Tanzfläche, Toilette. Kulturen vereint in Neonlicht und Benzingeruch. Auf dem Parkplatz lernten wir voneinander falsches Deutsch und wie man Autoradios wieder einbaut. Die einzige Regel: In der Nähe von Zapfsäulen – Rauchen verboten.<sup>56</sup>

Stanišić nutzt hier knappe Syntax, direkte Sprache und Ironie, um ein raues, aber auch poetisches Bild vom Zusammenleben unter Migrant:innen zu zeichnen. Der Text entfaltet humorvoll ein vielschichtiges Bild von der Gemeinschaft der diversen Jugendlichen und ironisch auch von Integration – nicht durch staatliche Programme, die hier nicht greifen, sondern durch gelebten Alltag. Die Tankstelle im Emmertsgrund erscheint als Mikrokosmos von Diversität, in dem kulturelle Unterschiede nebeneinander existieren, ohne zwanghaft harmonisiert zu werden. Nach Katja Holweck hebt der Text zwar hervor, dass die Jugendlichen keinen Platz in der touristisch geprägten Altstadt Heidelbergs am Neckar haben und nur an einer Tankstelle an der Peripherie Raum fänden, doch gleichzeitig konterkariert er Beschreibungen sogenannter Problemviertel.<sup>57</sup> Im öffentlichen Diskurs werden ‚Problemviertel‘ regelmäßig als Orte von sozialen, interethnischen Konflikten, Gewalt und Kriminalität dargestellt, deren Strukturen für die öffentliche Ordnung schwer zu durchschauen sind. Dabei verstärken rassifizierende Zuschreibungen und die Rede von ‚Parallelgesellschaften‘ oder ‚No-go-Areas‘ derartige Narrative über diese migrantisch geprägten Stadtteile.<sup>58</sup> Die Erzählinstanz bezeichnet den Emmertsgrund als ein „Besondersviel“,<sup>59</sup> wie es sie überall in Deutschland gäbe und entwirft dann einen Ort des

---

<sup>56</sup> Ebd., S. 122.

<sup>57</sup> Vgl. Holweck: „Zur literarischen Topografie Heidelbergs in Saša Stanišićs *Herkunft*“, S. 176–180.

<sup>58</sup> Vgl. Anthony Miro Born: „Sozialer Aufstieg aus einem ‚Problemviertel‘: die komplexen Erfahrungen von ehemaligen Bewohner:innen stigmatisierter Nachbarschaften“, in: *Blog des Sonderforschungsbereichs 1265 „Re-Figuration von Räumen“* (30.09.2022), <https://sfb1265.de/blog/sozialer-aufstieg-aus-einem-problemviertel-die-komplexen-erfahrungen-von-ehemaligen-bewohnerinnen-stigmatisierter-nachbarschaften/> (zuletzt abgerufen am 30.07.2025).

<sup>59</sup> Stanišić: *Herkunft*, S. 122.

harmonischen Zusammenlebens der Migrant:innen. Die Tankstelle wird ein Ort der Zugehörigkeit für den Ich-Erzähler, an dem seine Herkunft wenig thematisiert wird.<sup>60</sup>

Anders als Saša und seine Familie lebt Dr. Heimat nicht in der Hochhaussiedlung „Neue Heimat“, sondern in der wohlhabendsten Straße des Emmertsgrunds. Dr. Heimat wird in der Mitte des Romans in einem nach ihm betitelten Kapitel vorgestellt. Der Ich-Erzähler beschreibt Dr. Heimat als freundliche, ältere Person der gehobenen Mittelschicht. Saša lernt ihn zufällig auf seinem Nachhauseweg von der Schule kennen. Dr. Heimat nimmt freundlich Kontakt auf. Im Roman heißt es: „Fragt mich jemand, was Heimat für mich bedeutet, erzähle ich von Dr. Heimat, dem Vater meiner ersten Amalgam-Füllung.“<sup>61</sup> Ironisch nimmt der Ich-Erzähler hier die Frage auf, der sich der Roman ganz grundsätzlich und über verschiedene Handlungsstränge nähert: Was ist Heimat? Hier wird das Konzept Heimat personifiziert durch den Zahnarzt Dr. Heimat präsentiert. Der Begriff wird durch den Namensträger doppeldeutig: Dr. Heimat wird als „Vater meiner ersten Amalgam-Füllung“ zur Chiffre für Fürsorge, Nähe, Erinnerung, aber – wenn man beim Bild einer zahnärztlichen Behandlung bleiben will – eben auch für Schmerz. Auch hier wird ironisch mit den Erwartungen derjenigen gespielt, die von dem aus Višegrad stammenden Ich-Erzähler sicher keine Erzählung von einem Heidelberger Zahnarzt erwarten würden. Indem der aus Bosnien stammende Ich-Erzähler eine Episode über einen Heidelberger Zahnarzt erzählt, unterläuft die Erzählinstanz gezielt die stereotypisierenden Annahmen, die häufig an postmigrantische Literatur herangetragen werden.<sup>62</sup> Leser:innen, die bei der Frage nach der Heimat des Ich-Erzählers eine Erzählung über den aufgegebenen Herkunftsort, Flucht und Traumata erwarten, werden mit einem scheinbar banalen, alltäglichen Sujet konfrontiert, das sich der erwarteten eindeutigen ethnischen Codierung entzieht. Diese ironische Brechung lässt sich im Sinne der Rezeptionsästhetik als gezielte Irritation des Erwartungshorizonts verstehen. Der Text verweigert die Reproduktion eines ‚authentischen‘ Herkunftsnarrativs und entzieht sich damit einer exotisierenden Lektürehaltung, die an Autor:innen mit Migrationsbiografie häufig herangetragen wird.<sup>63</sup> Der Erzähler stellt

<sup>60</sup> Vgl. ebd., S. 124.

<sup>61</sup> Ebd., S. 171.

<sup>62</sup> Zur Genese des Begriffs postmigrantisch in Abgrenzung zum Begriff der ‚migrantischen‘ Literatur vgl. Wiebke Sievers: *Postmigrantische Literaturgeschichte: Von der Ausgrenzung bis zum Kampf um gesellschaftliche Veränderung*, Bielefeld 2024, S. 20–26.

<sup>63</sup> Von ähnlichen Erfahrungen berichten Autor:innen des von Fatma Aydemir und Hengameh Yaghoobifarah herausgegebenen Sammelbandes *Eure Heimat ist unser Alptraum* (2019).

so nicht nur die gängigen Repräsentationsmuster infrage, sondern verweist gleichzeitig selbstreflexiv auf die problematische Tendenz, migrantische Erzähler:innen auf bestimmte Themenfelder festzulegen. Die Ironie fungiert somit als literarische Strategie der Subversion normativer Leser:innenerwartungen und öffnet den Text für eine differenzierte Auseinandersetzung mit Fragen kultureller Zuschreibungen und narrativer Freiheit.

Weiter wird erzählt, dass sich Saša und Dr. Heimat noch kaum verständigen können, weshalb es bei einem freundlichen Grüßen zwischen beiden bleibt. Saša beschreibt, wie er Dr. Heimat sieht und wahrnimmt:

Dr. Heimat trug seinen Schnurrbart als Schnurrbart, also als einen Clark-Gable-Strich, diese heute leider fast ausgestorbene Gesichtshaarrasse. Mit fünfzehn fand ich den Schnurrbart Furcht und zugleich Vertrauen einflößend, er passte zu meinem Bild von Deutschland.<sup>64</sup>

Auf ambivalente Weise erscheint Dr. Heimat ihm als die Verkörperung dessen, was Saša als das Deutsche schlechthin imaginiert. So löst der Schnurrbart des Mannes gegensätzliche Gefühle bei ihm aus: Furcht und Vertrauen. Alles, was bis dahin über die Lebenssituation des Ich-Erzählers als Jugendlicher in Heidelberg erzählt wurde, unterscheidet ihn im Moment des Kennenlernens von diesem Mann: seine Muttersprache, sein Herkunftsland, die ökonomische Stellung – und doch baut er einen Kontakt zu Saša auf. Die Erzählinstanz beschreibt Dr. Heimat als einen wohlstuierten Menschen mit gutem Geschmack und Anstand. Weiter heißt es, dass Dr. Heimat Saša im nächsten Jahr auf dessen Zähne anspricht und ihm rät, möglichst zeitnah in dessen Praxis zu kommen:

Eine Krankenversicherung hatte ich nicht, Dr. Heimat war das egal. Er hat unser aller Karies behandelt: bosnischen Karies, somalischen Karies, deutschen Karies. Einer ideellen Heimat geht es um den Karies und nicht darum, welche Sprache der Mund wie gut spricht.<sup>65</sup>

Der Ich-Erzähler berichtet hier, dass der Zahnarzt kein Interesse an den Sprachen der Menschen zeige, deren Zähne er behandelt. Auch wenn Saša hier behauptet, es ginge Dr. Heimat nicht um die Herkünfte seiner Patienten, wird zugleich deutlich, dass sein Handeln nicht allein aus beruflicher Leidenschaft oder einem professionellen Ethos heraus geschieht. Vielmehr zeigt sich die Figur Dr. Heimat durch die kostenlosen Behandlungen solidarisch gegenüber jenen, die sich in Deutschland neu zurechtfinden müssen. Er wendet sich nicht nur durch Gesten über den Gartenzaun zu, sondern durch die konkrete Anwendung seiner beruflichen Kompetenz. Im folgenden Abschnitt wird geschildert, dass

---

<sup>64</sup> Stanišić: *Herkunft*, S. 171.

<sup>65</sup> Ebd., S. 172.

Saša nach mehreren Zahnarztbesuchen beginnt, Persönliches über sich und seine Familie zu erzählen – nicht, weil Dr. Heimat danach fragt, sondern weil dieser durch seine freundliche Art Vertrauen schafft. Schließlich erzählt ihm Saša von seinem Großvater Muhamed, von dem er glaubt, dass dieser am unglücklichsten in Deutschland sei. Dr. Heimat fragt Saša danach, was Muhamed gerne unternehme:<sup>66</sup>

Fragt mich jemand, was mir Heimat bedeutet, erzähle ich vom freundlichen Grüßen eines Nachbarn über die Straße hinweg. Ich erzähle, wie Dr. Heimat meinen Großvater und mich zum Angeln an den Neckar eingeladen hat. Wie er Angelscheine für uns besorgt hat. Wie er Brote geschmiert und sowohl Saft als auch Bier dabei hatte, weil man ja nie weiß. Wie wir Stunden nebeneinander am Neckar standen, ein Zahnarzt aus Schlesien, ein alter Bremser aus Jugoslawien und ein fünfzehnjähriger Schüler ohne Karies, und wie wir alle drei ein paar Stunden lang vor nichts auf der Welt Angst hatten.<sup>67</sup>

Der Ich-Erzähler berichtet, dass sein Großvater Muhamed in Deutschland vermutlich unglücklich sei, dies aber aus Höflichkeit nie zeige. Die für das Kapitel einleitende Frage wird hier wiederaufgegriffen und die Begegnung von Saša und Dr. Heimat wird noch einmal zusammengefasst. Heimat bedeutet für Saša, wie Dr. Heimat Kontakt zu ihm aufgebaut hat und es letztlich zu einem gemeinsamen Angelausflug am Neckar kommt, den der Zahnarzt für Saša und seinen Großvater vorbereitet hat. Der Ausflug ist ein friedlicher, sorgenfreier Moment zwischen den drei Männern. Die Leser:innen erfahren nun, dass Dr. Heimat ursprünglich aus Schlesien stammt. Zwei Fluchterfahrungen werden hier durch ein Erkennen der Ähnlichkeit verknüpft und schaffen die Grundlage für einen veränderten Blick auf das, was vom Ich-Erzähler als ‚deutsch‘ begriffen werden kann. Dr. Heimat, irrtümlich der vermeintlichen Homogenität der Dominanzgesellschaft zugeordnet, die sich durchaus im Gegensatz zur diversen Bevölkerung in der „Neuen Heimat“ formiert, war selbst einmal ein Ankommender, ein ‚Fremder‘. Sein Hintergrund als Schlesier und ebenfalls Geflüchteter sind ihm nicht mehr anzuhören. Deutsch ist seine Muttersprache und zugleich Sprache eines Landes, das es in diesen Grenzen nicht mehr gibt. Der Ausflug mit Dr. Heimat bringt Saša von der Heidelberger Peripherie an das Ufer des Neckars, der Zahnarzt schlägt am Neckar eine Brücke zwischen dem, was der Ich-Erzähler bis dato für sich als ‚deutsch‘ identifiziert hat, und dem, was er als sein Selbst reflektiert. Dieser Moment bedeutet Heimat für Saša. Er zeigt die Möglichkeit auf, Teil des Ortes zu sein, an

---

<sup>66</sup> Ebd.

<sup>67</sup> Ebd., S. 172–173.

dem er und seine Familie nun zufällig leben, an dem sie die ‚Fremdheit‘ überwinden können.

Auch der Großvater Muhamed wird Dr. Heimat nicht nur optisch als ähnlich beschrieben.<sup>68</sup> Beide Männer lieben es zu angeln, und so spiegeln sich in den Erinnerungen an das Leben an der Drina und dem gemeinsamen Nachmittag am Neckar auch die fließenden Übergänge der interkulturellen Begegnung. Das Bewusstsein für die zahlreichen Unterschiede zwischen Dr. Heimat und Saša und seiner Familie wird hierbei um die Erfahrung der Ähnlichkeit als mögliche Brücke erweitert. Dass es sich hierbei auch um einen angstfreien Moment handelt, muss wohl, neben dem Genozid im Herkunftsland, auch mit den Pogromen in Rostock-Lichtenhagen vom 22. bis 26. August 1992 zusammengedacht werden. Diese fallen zeitlich mit dem Ankommen von Saša und seiner Mutter in Heidelberg am 24. August 1992 zusammen. In dem kurzen Kapitel *Hängt Sie!* lässt Stanišić seinen Ich-Erzähler selbst eine Chronologie zeichnen: von Rostock-Lichtenhagen über Mölln, Solingen bis zu den zahlreichen Angriffen auf Geflüchtetenunterkünfte in Deutschland im Jahr 2017.<sup>69</sup>

### **Eine Brücke der Ähnlichkeit**

„Man ist zwar nicht ganz gleich, aber nicht ganz anders.“<sup>70</sup> Dieser Gedanke, der gleichermaßen auf Drina und Neckar wie auch auf Dr. Heimat und Saša zutrifft, bringt für Anil Bhatti und Dorothee Kimmich in nuce zum Ausdruck, was ein Denken in Ähnlichkeiten bedeutet. In *Ähnlichkeit: Ein kulturtheoretisches Paradigma* stellen Bhatti und Kimmich das Ähnlichkeitsdenken als ein Konzept vor, das auf eine Tradition seit der Antike zurückblicken könne und doch wiederzuentdecken sei.<sup>71</sup> In gegenwärtigen komplexer werdenden Gesellschaften sollten Ähnlichkeitsrelationen scharfe Grenzziehungen – Differenzen – als ideologisch entlarven, während Unterschiede dabei nicht negiert würden, der Blick jedoch auf die Ähnlichkeit gelenkt werde, die ein praktisches Zusammenleben erlaube.<sup>72</sup>

---

<sup>68</sup> Vgl. ebd., S. 11.

<sup>69</sup> Vgl. ebd., S. 136. In diesem zeitlichen Umfeld, in der 19. Legislatur des Deutschen Bundestages, findet auch die politische Einverleibung des Begriffs ‚Heimat‘ seitens der Bundesregierung ihren schärfsten Ausdruck in der Umbenennung des Bundesinnenministeriums in Bundesministerium des Innern, für Bau und Heimat. In der 21. Legislatur wandern Teile der Abteilung Heimat ins Landwirtschaftsministerium, das nun den Namen Bundesministeriums für Landwirtschaft, Ernährung und Heimat trägt.

<sup>70</sup> Anil Bhatti und Dorothee Kimmich: „Einleitung“, in: dies. (Hrsg.): *Ähnlichkeit: Ein kulturtheoretisches Paradigma*, Konstanz 2015, S. 7–34, hier: S. 26.

<sup>71</sup> Vgl. ebd., S. 8.

<sup>72</sup> Vgl. ebd., S. 15–17.

Ähnlichkeitsdenken sei dabei als „Unschärferelation“<sup>73</sup> zu verstehen, das fließende Übergänge in interkulturellen Kontexten ermögliche. Komplexen, notwendigen Evidenzbildungen sei Ähnlichkeitsdenken somit förderlich, da es auch das Fluide der interkulturellen Grenzverhandlungen mitzudenken ermögliche. Die Ähnlichkeit diene dabei als Werkzeug der Reflexion.<sup>74</sup> Während sich das Paradigma der Ähnlichkeit in den vergangenen Jahren neuer Aufmerksamkeit erfreut und weitere Theoretisierung erfahren hat,<sup>75</sup> wird deutlich, dass sich Ähnlichkeitsdenken in *Herkunft* als praktikabel für Begegnungen über Grenzen hinweg erweist. Dass sich das Kapitel und die Ähnlichkeitsrelation zwischen Dr. Heimat und Saša am Fluss abspielen, verstärkt den aushandelnden Charakter zwischen Selbst- und Fremdverortung, hat der Fluss im Leben von Saša doch bereits vielfältige Bedeutung, aber auch Wandel erlebt. Wie bereits einleitend dargelegt, steht der Fluss sowohl für den Übergang als auch für eine Grenze, wobei insbesondere die Drina ethnisch-religiöse Grenzen und Hierarchisierungen markiert. Der Neckar wird hingegen ein Ort der Sicherheit und markiert dennoch die Grenze zwischen den alteingesessenen Deutschen und den Neuankommenden.

Die Ähnlichkeitsrelation leistet im Kapitel *Dr. Heimat* einen zweifachen Beitrag: Sie wendet sich zum Ersten gegen das Oppositionspaar von Homogenität und Heterogenität, wie es der jugendliche Saša in Heidelberg für sich konzipiert, und zum Zweiten gegen die daran anknüpfenden Ideen von ‚Eigenem‘ und ‚Fremdem‘. Nach Bhatti kann die Ideologie der Homogenität ihre Wirkung dadurch entfalten, dass zufällige soziale Strukturen als natürlich dargestellt werden und der Nationalstaat als einheitliches, klar umrissenes Ideal verklärt wird.<sup>76</sup> Nationale Selbstbilder sind stetigen Aushandlungsprozessen unterworfen, die sich auf die dichotomen Alteritätskonstruktionen von ‚Eigenem‘ und ‚Fremden‘ stützen können. Der zusammengebrochene Vielvölkerstaat Jugoslawien wird in *Herkunft* anhand von Kindheitserfahrungen Sašas und Erlebnissen seiner Eltern und Familie erzählt. Die *imagined community*<sup>77</sup> der Deutschen wird in Sašas Wahrnehmung des Zahnarztes

<sup>73</sup> Ebd., S. 26.

<sup>74</sup> Vgl. Dorothee Kimmich: „Orte der Ähnlichkeit: Literarische Aushandlungen im bürgerlichen Realismus“, in: dies. und Bhatti: *Ähnlichkeit*, S. 187–202, hier: S. 199.

<sup>75</sup> Neben dem bereits erwähnten Sammelband seien die Publikationen in der Schriftenreihe *Ähnlichkeiten – Literatur Kultur Wissenschaft* (hrsg. von Iulia-Karin Patrut, Matthias Bauer und Reto Rössler) erwähnt.

<sup>76</sup> Vgl. Anil Bhatti: „Vielfalt und Homogenisierung“, in: Johannes Feichtinger, Ursula Prutsch und Moritz Csáky (Hrsg.): *Habsburg postcolonial: Machtstrukturen und kollektives Gedächtnis*, Innsbruck 2003, S. 55–68.

<sup>77</sup> Vgl. Benedict Anderson: *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London und New York 2006.

gespiegelt, wobei er diese Imagination durch die Begegnung am Fluss überwinden kann. Die ökonomische Ungleichheit zwischen Dr. Heimat und der Familie von Saša bleibt zwar bestehen, aber Saša erhält eine neue Vorstellung davon, welche Perspektiven der gesellschaftlichen Teilhabe an seinem Fluchtort Heidelberg für ihn möglich sein könnten.

Die Begegnung mit Dr. Heimat am Neckar ist ein Schlüsselmoment in Sašas Ankommen. Während die Drina in Višegrad als Erinnerungsort für die familiäre und kollektive Vergangenheit steht, wird der Neckar in Heidelberg zum Schauplatz neuer Erfahrungen und Beziehungen. Die Begegnung mit Dr. Heimat verdeutlicht, dass Zugehörigkeit im interkulturellen Kontext nicht durch die Aufgabe der eigenen Herkunft entsteht, sondern durch die Anerkennung von Ähnlichkeiten. Dr. Heimat, der als freundliche, integrierende Figur auftritt, steht exemplarisch für jene Begegnungen, in denen Migrationserfahrungen und gesellschaftliche Aufnahmebereitschaft aufeinandertreffen. Die Ironie, dass der Zahnarzt „Dr. Heimat“ heißt, erlaubt es, tradierte Vorstellungen von Heimat zu dekonstruieren. Heimat erscheint nicht als statischer Ort oder als homogene Gemeinschaft, sondern als Ergebnis von Beziehungen, Fürsorge und manchmal auch Schmerz.

Gerade im Vergleich zwischen der Drina und dem Neckar zeigt sich, wie Erinnerungsorte die Identitätsbildung prägen. Die Drina steht für die Herkunft, die von Gewalt und Verlust, aber auch von Gemeinschaft und Utopie gekennzeichnet ist. Der Neckar hingegen wird zum Symbol für die Möglichkeit eines Neuanfangs, des Ankommens. Beide Flüsse sind *lieux de mémoire*, die individuelle wie kollektive Erinnerungen tragen, in denen sich die Erfahrungen von Flucht und Ankommen spiegeln, und die im Roman – trotz ihrer unterschiedlichen Bedeutungen für Saša – gerade durch ihre Ähnlichkeiten für ihn verbunden werden. Abschließend lässt sich festhalten, dass in *Herkunft* mit der Figur des Dr. Heimat und der literarischen Inszenierung der Flüsse eine fluide, prozesshafte Vorstellung von Identität und Zugehörigkeit entworfen wird. Im Dialog zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Herkunft und Ankunft an Drina und Neckar entsteht ein Raum, in dem es Differenz gibt, die aber um Ähnlichkeitsbeziehungen ergänzt werden kann. Die Begegnung am Fluss wird so zur Metapher für die Möglichkeit, Grenzen zu überschreiten und Zugehörigkeit immer wieder neu zu verhandeln.

## Resümee

Flucht vor Krieg und Genozid, das Ankommen in der Fremde, im Asyl, ohne die Sprache des neuen Landes sprechen zu können, sind existenzielle Grenzerfahrungen. Stanišić erzählt in *Herkunft* die ambigen Momente der Selbst- und Fremdverortung von Gruppen und Individuen. Der Ich-Erzähler erlebt die Differenz zwischen sich, seiner Familie und deren Umfeld im deutschen Asyl. Doch es ergeben sich Übergänge in *Herkunft*, Begegnungen, die die Unterschiede und Differenzen der Identitäten zwar nicht negieren, die Fluidität zwischen den Markierungen als ‚fremd‘ und ‚nicht-fremd‘ aber immer wieder aufzeigen. Der Blick auf die beiden Flüsse Drina und Neckar kann dabei zeigen, welche sowohl individuellen als auch kollektiven Erinnerungsräume der Roman eröffnet. Während die Drina als Symbol für die komplexe und oft gewaltvolle Geschichte des Balkans steht, wie auch für die Unwiederbringlichkeit der Kindheit, wird der Neckar zum Ort des Ankommens und der Aushandlung neuer Identitäten in der deutschen Gegenwartsgesellschaft. Die Analyse zeigt, dass das Ankommen für Saša nicht durch die Aufgabe der eigenen Herkunft, sondern durch die Anerkennung von Differenz und die Entdeckung von Ähnlichkeiten möglich wird. Beide Flüsse sind Erinnerungsflüsse: Saša muss die Erinnerungen an die Drina und das Leben dort nicht vergessen, er kann sie mit Erfahrungen am Neckar verbinden und überführen. Die Begegnung mit Dr. Heimat am Neckar steht exemplarisch für die fluiden Prozesse der Selbst- und Fremdverortung, die in einem transkulturellen Kontext notwendig sind. Stanišić gelingt es, die literarische Tradition Heidelbergs mit den Migrationserfahrungen seines Ich-Erzählers zu verknüpfen und so einen Raum für neue Formen von Zugehörigkeit zu schaffen.

## LITERATURVERZEICHNIS

Andrić, Ivo: *Die Brücke über die Drina*, München 2013 (<sup>1</sup>1945).

Bhatti, Anil und Dorothee Kimmich: „Einleitung“, in: dies. (Hrsg.): *Ähnlichkeit: Ein kulturtheoretisches Paradigma*, Konstanz 2015, S. 7–34.

Bhatti, Anil: „Vielfalt und Homogenisierung“, in: Johannes Feichtinger, Ursula Prutsch und Moritz Csáky (Hrsg.): *Habsburg postcolonial: Machtstrukturen und kollektives Gedächtnis*, Innsbruck 2003, S. 55–68.

- Blume, Bernhard: „Lebendiger Quell und Flut des Todes: Ein Beitrag zu einer Literaturgeschichte des Wassers“, in: *arcadia: Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft* (Vol. 1) 1966, S. 18–30.
- Born, Anthony Miro: „Sozialer Aufstieg aus einem ‚Problemviertel‘: die komplexen Erfahrungen von ehemaligen Bewohner:innen stigmatisierter Nachbarschaften“, in: *Blog des Sonderforschungsbereichs 1265 „Re-Figuration von Räumen“* (30.09.2022), <https://sfb1265.de/blog/sozialer-aufstieg-aus-einem-problemviertel-die-komplexen-erfahrungen-von-ehemaligen-bewohnerinnen-stigmatisierter-nachbarschaften/> (zuletzt abgerufen am 30.07.2025).
- Deutscher Buchpreis: „Begründung der Jury 2019“, in: *Deutscher Buchpreis*, <https://www.deutscher-buchpreis.de/archiv/jahr/2019> (zuletzt abgerufen am 14.03.2025).
- Doering, Sabine: „Ode“, in: Johann Kreuzer (Hrsg.): *Hölderlin-Handbuch: Leben – Werk – Wirken*, Berlin 2020, S. 329–332.
- Doering, Sabine: „Hölderlins Ode ‚Heidelberg‘“, in: *Der Deutschunterricht* (Vol. 2) 2006, S. 7–16.
- El Hissy, Maha: „Die Abschweifung ist Modus meines Schreibens‘: Narrative und politische Abenteuer in Saša Stanišićs *Herkunft* (2019)“, in: *ZfK: Zeitschrift für Kulturwissenschaften* (Vol. 2) 2020, S. 143–154.
- Gassner, Florian: „Frei-Zeit am Abgrund: *Herkunft* von Saša Stanišić“, in: Yvonne Nilges (Hrsg.): *Frei-Zeit in der Gegenwartsliteratur: Wissensordnungen im Wandel*, Göttingen 2021, S. 223–240.
- Hassan: „Water History for our Times“, in: *International Hydrological Programme Essays on Water History* (Vol. 2) 2011, S. 14–35.
- Hölderlin, Friedrich: „Heidelberg“, in: ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. 2: *Gedichte nach 1800*, hrsg. von Friedrich Beißner und Adolf Beck, Stuttgart 1951, S. 14–15.
- Holweck, Katja: „Zur literarischen Topografie Heidelbergs in Saša Stanišićs *Herkunft*“, in: dies. und Amelie Meister (Hrsg.): *Saša Stanišić: Poetologie und Werkpolitik*, Berlin 2023, S. 167–191.

- Kimmich, Dorothee: „Orte der Ähnlichkeit: Literarische Aushandlungen im bürgerlichen Realismus“, in: dies. und Anil Bhatti (Hrsg.): *Ähnlichkeit: Ein kulturtheoretisches Paradigma*, Konstanz 2015, S. 187–202.
- Lüdtke, Torsten: „Von der Heidelberger Romantik zur Romantik Heidelbergs: Eine Stadt zwischen Kunst, Kitsch und Korporationen“, in: ders., Constanze Carcenac-Lecomte, Katja Czarnowski, Sybille Frank und Stefanie Frey (Hrsg.): *Steinbruch: Deutsche Erinnerungsorte: Annäherungen an eine deutsche Gedächtnisgeschichte: Mit einem Vorwort von Hagen Schulze und Etienne Francois*, Frankfurt a. M. 2000, S. 187–200.
- Mitchell, Timothy: *Rule of Experts: Egypt, Techno-Politics, Modernity*, California 2002.
- Müller, Franziska: *Water Writing and Fluid Borderscapes in Contemporary German-Language Literature*, Würzburg 2025.
- Opilowska, Elżbieta: „Stadt – Fluss – Grenze: Geteilte Städte an der deutsch-polnischen Grenze“, in: *Eurostudia: Transatlantische Zeitschrift für Europäische Studien* (Vol. 7, No. 1–2) 2011.
- Pajić, Ivane und Nikolina Zobenica: „Versteckter Dialog und Dialog-Replik in Saša Stanišićs Roman *Wie der Soldat das Grammophon repariert* (2006)“, in: *Neophilologus* (Vol. 105, No. 1) 2021, S. 91–107.
- Stanišić, Saša: „Manche Dinge würde ich lieber vergessen“, in: *Süddeutsche Zeitung* (14.06.2019), <https://www.sueddeutsche.de/leben/sasa-stanisic-interview-1.4484044?reduced=true> (zuletzt abgerufen am 30.05.2025).
- Stanišić, Saša: *Herkunft*, München 2019.
- Stanišić, Saša: „Wie ihr uns seht: Über drei Mythen vom Schreiben der Migranten“, in: Uwe Pörksen und Bernd Busch (Hrsg.): *Eingezogen in die Sprache, angekommen in der Literatur*, Göttingen 2008, S. 104–110.
- Stanišić, Saša: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, München 2006.
- Suckow, Dirk: „Das Ansehen des Flusses: Die Wolga als Metapher für Rückständigkeit, Fortschritt und verwirklichte Utopie“, in: Jürgen Heyde, Karsten Holste, Dietlind Hüchtker, Yvonne Kleinmann und Katrin Steffen (Hrsg.): *Dekonstruieren und doch erzählen: Polnische und andere Geschichten*, Göttingen 2015, S. 191–199.
- Todorova, Maria: *Imagining the Balkans*, Oxford 1997.

Tvedt, Terje: *Water and Society: Changing Perceptions of Societal and Historical Development*, London und New York 2021.

Zink, Dominik: „Herkunft – Ähnlichkeit – Tod: Saša Stanišić' *Herkunft* und Sigmund Freuds *Signorelli*-Geschichte“, in: *Zeitschrift für Interkulturelle Germanistik* (Vol. 12, No. 1), S. 171–185.

Benita Berthmann (MARBURG)

**„Die Geborgenheit einer Ordnung.“ Konkurrierende Diskurse zwischen Meeresbiologie und Anorexia Nervosa in Marie Gamillschegs *Aufruhr der Meerestiere***

In Marie Gamillschegs 2022 erschienenem zweiten Roman *Aufruhr der Meerestiere* spielen verschiedene Ordnungssysteme auf inhaltlicher und struktureller Ebene eine miteinander konkurrierende Rolle: Die Erkrankung Anorexia Nervosa, unter der die Protagonistin Luise leidet, und die Meeresbiologie, die ihr Berufsfeld darstellt, sollen in ihrer Organisation und Wirkweise näher beleuchtet werden. Der meeresbiologische Diskurs ist dabei eng verknüpft mit dem Krankheitsdiskurs. Luise beschäftigt sich beruflich insbesondere mit der Quallenart der Meerwalnuss als „invasive[r] Art“<sup>1</sup>. *Mnemiopsis leidyi* ist der wissenschaftliche Name der Quallenart, die sich nahezu ungehindert vermehren und ansiedeln kann. Die Meerwalnuss, 2006 zuerst in der Ostsee entdeckt, gehört zu der Familie der Rippenquallen. Sie kennt keine natürlichen Fressfeinde und kann sich in den Weltmeeren nahezu ungebremst ausbreiten, sobald die Wassertemperaturen circa 20 Grad Celsius erreichen. Bis zu 200 Liter Wasser kann ein Exemplar am Tag filtern; dass dabei 80 bis 90 Prozent der Mikroorganismen gefressen werden, sorgt wiederum für Probleme, da diese Organismen fehlen, wenn es darum geht, die Überwucherung der Meere mit sauerstoffverbrauchenden Algen zu stoppen. Die Art wird von Forschenden durchweg als Problem und als Profiteurin des Klimawandels sowie der damit einhergehenden Erwärmung der Meere gesehen.<sup>2</sup> Die Protagonistin Luise widersetzt sich jedoch den gängigen Diskursregeln der Wissenschaft beziehungsweise der Meeresbiologie, dieses Problem anzuerkennen und bringt der Meerwalnuss in erster Linie Bewunderung entgegen. Der Roman führt

---

<sup>1</sup> Marie Gamillscheg: *Aufruhr der Meerestiere*, München 2022, S. 14.

<sup>2</sup> Vgl. Ulrich Karlowski: „Die Meerwalnuss: Eine räuberische Rippenqualle erobert die Ostsee“, in: *Deutsche Stiftung Meeresschutz* (27.01.2016), <https://www.stiftung-meeresschutz.org/themen/klimawandel/meerwalnuss-erobert-die-ostsee/> (zuletzt abgerufen am 25.03.2025).

das Tier folgendermaßen ein und zeigt damit, wie Luise die Gefahr des Tieres unterschätzt:

Die Meerwalnuss, *Mnemiopsis leidyi*. Sie legt täglich bis zu 10 000 Eier und befruchtet diese auch selbst, sagte Frau Popeschka, außerdem filtert sie 250 Liter Wasser am Tag und frisst die darin lebenden Kleintiere. Dabei ist sie kaum fünf Zentimeter groß und sieht ja wirklich harmlos aus, wie sie da im Wasser schwebt – schweben, dachte Luise sich –, und man kann kaum glauben, sagte Frau Popeschka, dass diese Tiere in Japan und Schweden bereits Kernkraftwerke lahmgelegt haben, indem sie die Kühlwasserzuflüsse verstopften. Ein Millionenschaden.<sup>3</sup>

Die *S3-Leitlinie Diagnostik und Behandlung von Essstörungen*<sup>4</sup> nennt Anorexia Nervosa neben Bulimia Nervosa und Binge Eating als eine der drei Hauptformen von Essstörungen, die mit einer Zwölfmonats-Prävalenz von 0,4% vor allem Mädchen und Frauen im Alter zwischen 15 und 35 Jahren betrifft.<sup>5</sup> Charakteristische Symptome sind eine durch restriktive Ernährung hervorbrachte Verringerung des Körpergewichts unter den Normalbereich, der bei einem Body Mass Index von 18,5 beginnt, sowie die dauerhafte Beschäftigung mit dem eigenen Körper und der irrationalen Angst, zu dick zu sein.<sup>6</sup> Bei den Betroffenen „steht eine Kontrolle des Gewichts für ein Gelingen einer ausreichenden Selbstkontrolle“,<sup>7</sup> was auch für Luise von hoher Bedeutung ist. Dazu kommen für die Erkrankung typische Muster von Zwanghaftigkeit und Perfektionismus sowie ein hohes Kontroll- und Sicherheitsbedürfnis, das sich oftmals in ritualisierten Handlungen niederschlägt, die trotz ihrer zeitraubenden Gestaltung stetig wiederholt werden. Sozialkontakte werden dabei reduziert, um nicht an der Beschäftigung mit den kranken Gedanken und deren Ausleben gehindert zu werden.<sup>8</sup> Diese Rigidität informiert auch den Diskurs der Kranken, wie er sich in der kreisenden Struktur des Romans zeigt. Anorexia Nervosa weist dabei das höchste Sterblichkeitsrisiko aller psychischen Erkrankungen auf, ein Risiko, das die Betroffenen – wie auch Luise – selbst bei schon bestehenden körperlichen und psychosozialen Folgen häufig ausblenden.<sup>9</sup>

---

<sup>3</sup> Gamillscheg: *Aufruhr*, S. 55–56.

<sup>4</sup> Leitlinien werden kooperativ erstellt und dienen der Zusammenfassung und Aufbereitung medizinischen Wissens. Sie sichern zudem Wissen zur Behandlung der jeweiligen Erkrankungen, mit denen sie sich befassen. Die Einstufung S3 entspricht dabei den höchsten Qualitätsstandards und Anforderungen.

<sup>5</sup> Vgl. Stephan Herpertz, Manfred Fichter, Beate Herpertz-Dahlmann, Anja Hilbert, Brunna Tuschen-Caffier, Silja Vocks und Almut Zeeck: *S3-Leitlinie: Diagnostik und Behandlung der Essstörungen*, 2. überarb. Aufl., Bochum 2018, S. 7.

<sup>6</sup> Vgl. ebd., S. 63.

<sup>7</sup> Ebd., S. 64.

<sup>8</sup> Vgl. ebd.

<sup>9</sup> Vgl. ebd., S. 73.

Luises Erkrankung tritt mit der Art der Meerwalnuss in ein oszillierendes, dialektisches Verhältnis. Während die Meerwalnuss sich weiter ausbreitet, schrumpft Luises Körper in sich zusammen. Die ökologisch invasive Natur dieser Quallenart gleicht der Bedrohung, die Luises Essstörung für sie bedeutet, sie selbst jedoch empfindet das Essen und dessen Auswirkung auf ihren Körper als eigentliche Gefahr, anstatt die möglichen körperlichen Folgen des Nichtessens ernst zu nehmen. In der reduzierten, kreisenden Struktur der Erzählung wird dieses Verhältnis auf Ebene des *discours* gespiegelt und die jeweils unterschiedlich geregelten und strukturierten Diskurse kämpfen um ihre Vorherrschaft in der internen Fokalisierung der Erzählerin. Die Diskurse verhalten sich strukturanalog zu anorektischen Gedanken, die, ob gewollt oder nicht, immer wieder durch die Oberfläche brechen und für die Biologin sowohl den Anker darstellen, an dem sie sich festhält, als auch die Flut bilden, die sie zu verschlingen droht. So lassen sich zwischen meeresbiologisch-wissenschaftlichem und anorektisch-krankem Diskurs sowohl Dichotomien hinsichtlich ihres raumgreifenden beziehungsweise verzehrenden, ihres sich ausbreitenden beziehungsweise sukzessive verschwindenden Charakters als auch Analogien feststellen, die hier in ihrem Bezug aufeinander näher beleuchtet werden sollen. Der Aufsatz untersucht dabei auch die bildsprachlichen Strategien Gamillschegs, die die beiden Diskurse in Verbindung zu Symboliken und Metaphoriken des Fluiden, des Insularen, der Meereskunde und Meeresbiologie bringen. So versteht sich Luise, die sich gleichermaßen in ihre Essstörung wie in ihre Arbeit stürzt, immer wieder als Insel, als einsames und fragiles Ökosystem und beschreibt sich selbst mit dem gleichen Vokabular wie ihren Forschungsgegenstand. So wird gezeigt, dass die thematische wie sprachliche Engführung der Diskurse Teil der Erzählung der Krankheits- und Identitätsgeschichte ist.

### **Ord nende Diskurse**

Den theoretischen Rahmen für diesen Ansatz liefert Michel Foucault, der in seiner Antrittsvorlesung für seine Professur für die Geschichte der Denksysteme am Collège de France 1970 unter dem Titel *Die Ordnung des Diskurses* (frz.: *L'ordre du discours*) die erste Entwicklung seines Konzeptes des Diskurses vorlegt. Foucault bestimmt den Diskurs in einer später von ihm verfassten Kurzdefinition, mit der hier operiert werden soll, als „eine Menge von Aussagen, die einem gleichen Formationssystem zugehören“<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*, Frankfurt a. M. 1973, S. 156.

beziehungsweise „zur selben diskursiven Formation“<sup>11</sup> gehören. Foucault fragt nach den Bedingungen der Hervorbringung von Diskursen und setzt voraus,

dass in jeder Gesellschaft die Produktion des Diskurses zugleich kontrolliert, selektiert, organisiert und kanalisiert wird – und zwar durch gewisse Prozeduren, deren Aufgabe es ist, die Kräfte und die Gefahren des Diskurses zu bändigen, sein unberechenbar Ereignishaftes zu bannen, seine schwere und bedrohliche Materialität zu umgehen.<sup>12</sup>

Diskurse unterliegen somit Ausschlussprozessen; Grenzziehungen trennen Vernunft und Wahnsinn, das, was sein und gesagt werden darf, von dem, was nicht sein und gesagt werden darf. Die am Diskurs Teilhabenden reaktualisieren durch ihre Teilhabe fortlaufend die Regeln, unter denen der Diskurs operiert.<sup>13</sup> Von Bedeutung für die vorliegende Untersuchung ist zudem, dass Foucault den Begriff „Autor“ nicht rein für Verfasser:innen literarischer Texte verwendet, sondern in Bezug auf seine Theorie als „Prinzip der Gruppierung von Diskursen, als Einheit und Ursprung ihrer Bedeutungen, als Mittelpunkt ihres Zusammenhalts.“<sup>14</sup> Mit Blick auf *Aufruhr der Meerestiere* ließe sich Luise so zwar nicht als Schöpferin, aber als Gestalterin jener diskursiven Formationen verstehen, die um die Vorherrschaft in der Erzählung sowohl konkurrieren als auch kooperieren.

### **Die anorektische Unmöglichkeit der Kommunikation**

Dass Luise als Gestalterin der diskursiven Formationen operiert, wird schnell deutlich, wenn der meeresbiologische und der anorektische Diskurs trotz ihrer sehr unterschiedlichen Diskursregeln, Themen und Ausrichtungen zu Schnittpunkten gebracht werden. So wird die bereits eingeführte Qualle in dialektischer Manier als klein und harmlos aussehend und gleichzeitig höchst gefährlich beschrieben. Diese fast chamäleonartige Täuschung oder Irritation verbindet diese Spezies mit Luisers Erkrankung, die sich ebenfalls unscheinbar in ihr Leben und in den Text einschleicht, um dann eine alles verschlingende Rolle einzunehmen.

Hinweise auf Nahrungsaufnahme, die in den Text eingestreut werden, wirken zunächst unauffällig. So kauft sich Luise Schokolade an einem Snackautomaten, was bei der ersten Lektüre nicht weiter auffallen mag. Mit Kenntnis des Verlaufs der Diskurse erhalten die wie beiläufig eingestreuten Bemerkungen wie „später wollte sie auf keinen Fall mehr

---

<sup>11</sup> Ebd., S. 170.

<sup>12</sup> Michel Foucault: *Die Ordnung des Diskurses*, Frankfurt a. M. 1991, S. 11.

<sup>13</sup> Vgl. ebd., S. 16–17.

<sup>14</sup> Ebd., S. 20.

daran [dass sie Schokolade gegessen hat, B. B.] erinnert werden“<sup>15</sup> oder sie „aß die ganze Tafel“<sup>16</sup> eine weitere Bedeutungsebene. Sie hat ein hochkalorisches Lebensmittel gegessen, das ihr nicht mit ihrem Ziel der Gewichtsreduktion vereinbar und deswegen bedrohlich scheint. Dabei handelt es sich um eine Bedeutung, die sich erst entschlüsseln lässt, wenn die Präsenz dieser Anspielungen über den gesamten Text hinweg auffällig wird. Die Erkrankung schleicht sich so in den Text und auch in die Rezeption ein, denn in Unkenntnis von Luises Essstörung nimmt die Bedeutung der verzehrten Schokolade nur eine nebensächliche Rolle ein.

Hinter ihrem fortgesetzten Hungern steht das Bedürfnis, sich abzugrenzen und unabhängig zu sein; sie macht sich, um in der Bildsprache des Romans zu bleiben, dadurch selbst zur Insel. Sie unterwirft sich dem anorektischen Diskurs, um nicht an den gängigen Diskursen etwa um Familie oder Politik teilhaben zu müssen; das Schweben der Meerwalnuss gleicht dem Schweben Luises außerhalb dieser gängigen Konventionen. Der Beginn ihrer Essstörung wird bereits als diskursive Bewegung des Ausweichens und des Rückzuges geschildert:

In jenem Sommerurlaub hatte sie begonnen, nur noch die Dörrpflaumen vom Frühstücksbuffet zu essen. Danach gab es keine Zeit mehr, in der sie nicht gehungert oder zumindest in lieben Gedanken an den Hunger gedacht hatte. Niemand, der freiwillig hungerte, hungerte der Aufmerksamkeit oder der Bilder in den Zeitschriften wegen. Luise hungerte, um sich unabhängig zu machen.<sup>17</sup>

Sich in den Diskurs der Anorexie zurückzuziehen, ermöglicht Luise, sich zu distanzieren: von ihrer Familie, von zwischenmenschlichen Beziehungen und auch von den Ansprüchen, die das alltägliche Leben an sie stellt. Eine ähnliche Bewegung konstatiert Jörg Pottbeckers schon für die Texte Knut Hamsuns und Franz Kafkas, *Hunger* (1890) und *Ein Hungerkünstler* (1922): „Der Hunger zementiert also regelrecht den impliziten Anspruch, anders zu sein als die Allgemeinheit – schließlich isst buchstäblich jeder.“<sup>18</sup>

Diese zugleich distanzierte und sich in sich selbst auflösende Haltung spiegelt sich auch auf sprachlicher Ebene wider: Der größte Teil des Romans ist intern fokalisiert in der dritten Person erzählt, und zeigt so einerseits ein Beharren auf Grenzen, doch andererseits

---

<sup>15</sup> Gamillscheg: *Aufuhr*, S. 16.

<sup>16</sup> Ebd., S. 17.

<sup>17</sup> Ebd., S. 70.

<sup>18</sup> Jörg Pottbeckers: „Von der Kunst zur Krankheit, oder: ‚Wo sind denn all die Hungerkünstler hin?‘: Überlegungen zur Metamorphose des Hungermotivs in den Literaturen zweier Jahrhundertwenden“, in: *Germanica* (Vol. 28, No. 57) 2015, S. 11–30, hier: S. 20.

wird direkte Rede nicht mit Anführungszeichen angezeigt und drückt so eine Grenzüberschreitung oder Verwischung aus, etwa wenn Luise Gespräche mit Freunden rekapituliert und zwischen den verschiedenen Zuschreibungen, die von außen an sie herangetragen werden, oszilliert. „Du bist zweiunddreißig und promoviert, hatte Simon gesagt“,<sup>19</sup> ist eine dieser Zuschreibungen, die direkt durch die Frage ihres Freundes Ben „Was willst du denn noch“<sup>20</sup> ergänzt wird, ohne dass es zu einer typographischen Abgrenzung käme. Diese Collagierung mehrerer solcher Sätze legt nahe, dass sie nicht in einem abgeschlossenen Gesprächszusammenhang geäußert wurden, sondern zu verschiedenen Zeiten, nun aber in der Erinnerung Luises ineinanderfließen. In manchen Abschnitten ist zudem nicht eindeutig, gerade auch durch jene Abgrenzungsschwierigkeiten, ob ein Perspektivwechsel von der dritten in die erste Person stattfindet oder ob es sich um typographisch unmarkierte Rede- oder Monologeinschübe handelt. Es findet sich in einer Passage, in der Luise Sportübungen macht und über den Zooleiter Schilling nachdenkt, ein Absatz, aus dem nicht hervorgeht, wer folgenden Satz spricht und wer damit angesprochen wird: „Und außerdem, wenn Sie überlegen: Ist Ihr Glück wirklich von Ihrer Freiheit abhängig oder nicht vielmehr von der Geborgenheit einer Ordnung?“<sup>21</sup> Ob Luise hier zu sich selbst spricht, einen Dialog mit dem Zooleiter oder einer anderen Person imaginiert oder ob sie überhaupt beteiligt ist, wird nicht klar. So zeigt sich deutlich, dass diskursive Ordnung, Kontrolle und Zugehörigkeit für Luise und für den Text nur in einer Suchbewegung zu finden sind, die zwischen den Polen Abgrenzung und Auflösung oszilliert. Es tritt dabei keine von Luise unterscheidbare Erzählfigur auf, sodass sich auch hier die Spannung der Frage entfaltet, wer erzählt und spricht. Rezipient:innenseitig entsteht vermittels der internen Fokalisierung allerdings der Eindruck, dass es sich um Luise selbst handelt, da die Diskurse ihre Gedankenbewegungen aufgreifen.

Diese paradox-dialektische Suchbewegung spielt sich innerhalb und zwischen den Diskursen ab, so wird konstatiert: „Luise hungerte, um niemals satt zu werden.“<sup>22</sup> Die Essstörung kann damit als strukturhomolog zur Meerwalnuss begriffen werden: Luise schildert diese als „Aufruhr in den Ozeanen, von dem niemand wissen will.“<sup>23</sup> Die Essstörung soll

---

<sup>19</sup> Gamillscheg: *Aufruhr*, S. 22.

<sup>20</sup> Ebd.

<sup>21</sup> Ebd., S. 76.

<sup>22</sup> Ebd., S. 144.

<sup>23</sup> Ebd., S. 67.

sich im Verborgenen abspielen und dennoch ihre abgrenzende Wirkung nach außen entfalten, was allerdings nur geschehen kann, wenn sie aus dem Bereich des Verborgenen in das Sicht- und Sag- oder Wahrnehmbare hervortritt. Die körperlichen Folgen der Erkrankung lassen sich ebenso wenig ignorieren wie die ökologischen Veränderungen, die die Meerwalnuss verursacht und die geflissentlich ignoriert werden. Die Bedrohung, die in einem möglichen Selbstverlust besteht, soll durch den Rückgriff auf und die Unterordnung unter die Regeln der Diskurse von sich gewiesen werden. Die Gefahren, die der jeweilige „Aufruhr“<sup>24</sup> bedeutet, werden in beiden Fällen ignoriert. Die Bildsprache Gamillschegs konturiert hier darüber hinaus auch die Psyche ihrer Protagonistin, analog zum Ozean, als ein störanfälliges und in mancher Hinsicht fragiles Ökosystem.

Die Wiederholung einzelner Wörter und Sätze, die Luise vor sich hersagt, hat mantraartigen Charakter und deckt sich sowohl mit den intrusiven Gedanken, die mit einer Essstörung einhergehen, als auch mit der ‚Invasion‘ der Meerwalnuss, die sich durchsetzt, gleich welche Bedingungen sie vorfindet. Einer dieser Sätze ist der folgende: „Man wächst auf. Eine Mutter, ein Vater, zwei Kinder. Ein Bub, ein Mädchen“,<sup>25</sup> der in der regelmäßigen Wiederholung eine fast hypnotische Qualität aufweist. Auch das Begriffsfeld ‚Insel‘ geht sowohl mit der Erkrankung als auch mit dem Forschungsobjekt immer wieder neue Verbindungen ein und zeigt damit auch die kooperativen Verbindungen der beiden Diskurse, wie sie in der internen Fokalisierung mit Luise als Gestalterin zusammenkommen. So wird auch Luises Selbstverständnis als Insel noch näher konturiert:

Eine Insel: keinerlei Abhängigkeiten zur Küste, nur lose Blickbeziehungen zu den Stränden und zur Vegetation dahinter. Auch eine Insel: gegenüber Naturkatastrophen wie Vulkanausbrüchen oder Überschwemmungen robuster als das Festland, umso weniger bei anthropogenen Einflüssen. Jede kleinste Veränderung konnte das ganze Ökosystem kollabieren lassen.<sup>26</sup>

Luise beschreibt damit auch ihr Selbstverständnis als eine isolierte Person, die, in diesem Sinne inselanalogue, nicht fähig ist, stabile Beziehungen zu Menschen außerhalb ihres eigenen Ichs aufzubauen. Die Paarbeziehungen zu Männern sind dabei ebenso von Distanz und dem Gefühl der gegenseitigen Unerreichbarkeit geprägt wie die zu ihren Familienmitgliedern.<sup>27</sup> Die Angst, jemand könnte ihr zu nahe kommen und wie die „anthropogenen Einflüsse[]“ bei einer Insel zu ihrer Destabilisierung beizutragen, wird durch den

---

<sup>24</sup> Ebd.

<sup>25</sup> Ebd., S. 123.

<sup>26</sup> Ebd., S. 20.

<sup>27</sup> Vgl. ebd., S. 27.

Herzinfarkt ihres Vaters reaktualisiert. Sie fürchtet sich davor, was dessen körperliche Schwäche für ihr Selbstbild bedeutet. Sie „erinnerte sich schmerzlich, dass er ein Mensch war“<sup>28</sup> und ihr als Mensch und menschlicher Körper demnach näher ist, als sie möchte. Eine Destabilisierung dieser Art droht, Luises „Ökosystem“,<sup>29</sup> ihr Ich, zum Einsturz zu bringen.

Dass Luise sich nicht auf nur einen der beiden Diskurse bezieht, lässt sich ebenfalls als eine Art dialektisches Prinzip zum Selbsterhalt verstehen: Die völlige Hingabe an die Anorexie würde zunächst eine weitere Verengung ihrer Perspektive und schließlich, als ultimativen Endpunkt, den Tod bedeuten. Auch die Sprachebene bedarf der oszillierenden Bewegung zwischen den Diskursen, wenn wir Julia Kristeva folgen: Die mit fortschreitender Essstörung zunehmend schwindende Symbolisierungsfähigkeit würde in einer Psychose enden.<sup>30</sup> Die Psychose würde zu dem zählen, was Foucault als Wahnsinn versteht, der vom Diskurs ausgeschlossen ist. Das würde die Unfähigkeit zur poetischen Sprache und damit die Unmöglichkeit der Diegese bedeuten, die in der internen Fokalisierung die Gedanken in dem für die Protagonistin typischen Format und der typischen Sprache widerspiegelt, zumal die Erkrankung in Luises Fall auch der Sprachverweigerung dient. Je weniger sie isst und wiegt, desto besser kann sie sich den Beziehungen zu anderen Menschen entziehen: Die Anorexie ermöglicht ihr insulares, unabhängiges Dasein, auch die Sprache kann und soll keine Brücken mehr beispielsweise zu ihrem Vater schlagen, sie hat „sich der gemeinsamen Sprache irgendwann bewusst verweigert“.<sup>31</sup>

Eine völlige Unterordnung unter den Diskurs der Essstörung würde die Äußerungen aber verunmöglichen und somit auch ihren Bezug zur Meerwalnuss gefährden beziehungsweise auslöschen. Ihr dialektisches Verfahren zur Bildung eines als kohärent empfundenen Selbst benötigt neben der Anorexie noch die Meeresbiologie. Auch dieser Diskurs reichte alleine nicht zur Subjektkonstitution aus. Eine völlige Unterordnung unter diesen Diskurs würde die Dialektik unterlaufen und aus ihr keine eigenständige Person (oder: unabhängige Insel) machen, sondern sie als eine von vielen Diskursteilnehmer:innen integrieren und damit auflösen. Die oszillierende Abgrenzungsbewegung, die ihr so wichtig

---

<sup>28</sup> Ebd., S. 91.

<sup>29</sup> Ebd., S. 20.

<sup>30</sup> Vgl. Julia Kristeva: *Revolution in Poetic Language*, New York 1984, S. 151; dies.: *Powers of Horror*, New York 1982, S. 239.

<sup>31</sup> Vgl. Gamillscheg: *Aufruhr*, S. 48.

ist, könnte sie so weder thematisch noch sprachlich vollziehen. Jeweils für sich nehmen die Diskurse ordnende Funktionen ein, konkurrieren aber immer wieder miteinander um die Vorherrschaft – diese Konkurrenz ist konstitutiv für Luises Selbst und Selbstbild.

Luise braucht das Außen, um sich im Innen abgrenzen zu können – ohne sein Außen kommt auch kein Diskurs zustande –, eine Abgrenzung, die aber immer nur partiell funktioniert, weil sich die beiden Diskurse auch immer wieder aneinander abarbeiten. Jürgen Pottbeckers sieht in der Abgrenzung durch die Essstörung folgende Funktion:

Das Hungern forciert eine (eigentlich defizitäre) Außenseiterexistenz, die dann aber umkippt in Außergewöhnlichkeits- und Größenfantasien, schließlich in Narzissmus und Egozentrik münden kann, oder aber sie schlägt sich textuell in einer mit Ironie abgefederten Hybris nieder.<sup>32</sup>

Es ergeben sich Reibungen und Unklarheiten, denen die Fokalisierung der Protagonistin dann beispielsweise solche klar strukturierten, unkomplizierten Sätze wie die folgenden entgegenstellt, unter deren Oberfläche aber schon das „Chaos“ und der Abgrund lauern:

Je unruhiger die Welt draußen vor der Tür, desto größer die innere Beruhigung, dass man mit alldem nichts zu tun hatte. Draußen waren Verbrechen und Chaos und Tod. Man wollte niemals dieser Welt da draußen angehören. Manchmal küssten die Eltern sich nach den Nachrichten sogar zur guten Nacht.<sup>33</sup>

Die ordnende Funktion der klaren Satzstruktur, die sie sich erhofft, mantraartig auf ihr Leben zu übertragen, kann jedoch nicht auf die inhaltliche Ebene übertragen werden. Diese Figur des unbewusst Lauernden zeigt sich auch in der Art und Weise, wie die Biologin die Kommunikation über ihren Körper begreift: Sie versteht sich als ein „Kind, das wollte, dass die Mutter ihm etwas ansah, was es selbst nicht aussprechen konnte.“<sup>34</sup> Dieses Verständnis von sich selbst als einer Person, der die Sprache als Kommunikationsmittel fehlt, hält sie auch als Erwachsene aufrecht.<sup>35</sup> Die Dinge sollen oder können sogar nicht ausgesprochen werden und müssen über den Umweg einer nicht-sprachlichen Ordnung als Unterstrom wieder in den Diskurs gebracht werden. Der Text operiert hier zugleich mit einem antilinearen Zeitkonzept, es herrscht „ein Verständnis von Zeit als einer heterogenen Archipelandschaft vor, die auch vergangene oder gar zukünftige Epochen beherbergen kann, und innerhalb derer verschiedene Zeitinseln koexistieren und

---

<sup>32</sup> Pottbeckers: „Von der Kunst zur Krankheit“, S. 28.

<sup>33</sup> Gamillscheg: *Aufuhr*, S. 62.

<sup>34</sup> Ebd., S. 219.

<sup>35</sup> Vgl. ebd., S. 48–49, 219.

miteinander interagieren können.“<sup>36</sup> Diese Beobachtung, die Linda Hammarfelt für die Texte Yoko Tawadas aufgestellt hat, passt auch auf Marie Gamillschegs Roman. Die „Zeitinsel“ als Denkfigur markiert einen festen Punkt im fluiden Meer der Zeit und ermöglicht *island hopping* zwischen den verschiedenen Inseln, die die Erinnerungen aus der frühen Kindheit, der Jugend und dem Erzählzeitraum markieren. Gleichmaßen betont diese Metapher des Aquatischen auch die Fluidität und Beweglichkeit zwischen den Inseln. Die Insel zeigt sich hier als fester, ordnender Punkt in einem unsicheren, beweglichen Meer, das mit den Landmassen um Vorherrschaft konkurriert.

Zentral für die Betrachtung des Textes mit der Linse meiner These eines dialektischen Verständnisses der beiden Diskurse ist auch der Versuch eines Briefes an den Zoodirektor Schilling, mit dem Luise für ein Forschungsprojekt kooperieren soll: Sie ruminert endlos, wie in einer anorexietyptischen Gedankenschleife, bricht immer wieder ab und setzt neu an. Sie versucht in diesen vielfachen Briefentwürfen auch die eigene Positionierung sowohl zum Forschungsobjekt sowie zu sich selbst, zu dem quasi animalisch Instinkthaften in sich und an sich. Auch die eigene existenzielle Not, die sie in die Essstörung treibt, fasst sie in einem der Entwürfe zusammen:

Sehr geehrter Herr Schilling, ich komme nicht weiter. Ich bin vielleicht noch nie einen Schritt gegangen. Ich frage Sie: Wie kann ich Nähe zu einem Wesen herstellen, das sich mir stetig entzieht? Wie kann ich Verantwortung für dieses Wesen übernehmen, wenn es mir doch immer fremd bleiben wird?<sup>37</sup>

Nicht nur die Meerwalnuss bleibt ihr fremd, auch sie selbst ist sich ein Rätsel. Dieses Briefeschreiben kulminiert letztlich in einem Essanfall, weil der anorektische Diskurs für den Moment einbricht beziehungsweise nicht verfügbar ist. Auf sprachlicher Ebene machen die vielen Versuche und Ansätze für die Briefe deutlich, wie schwer es Luise fällt, eine Sprache für sich zu finden – so ist ein möglicher oder denkbarer sprachkünstlerischer Diskurs für sie nicht verfügbar, weil die dominante Ordnung zwischen Meerwalnuss und Essstörung dem immer zuvorkommt. Dies unterscheidet den Roman von jenen Texten, denen sich Pottbeckers widmet; seine ‚Hungerkünstler‘ nutzen ihr auffälliges Essverhalten zur Selbststilisierung als Künstlerfiguren und denken nicht vermittels des sprachlichen Ausdrucksvermögens über das Hungern selbst nach: „Der Hunger selbst forciert eine

---

<sup>36</sup> Linda Karlsson Hammarfelt: „Inseln des Denkens und des Schreibens bei Yoko Tawada“, in: *Moderna Språk* (Vol. 115, No. 2), 2021, S. 8–20, hier: S. 17.

<sup>37</sup> Gamillscheg, *Aufbruch*, S. 135.

Attitüde, regelrecht eine tradierte Pose, wie man sie gemeinhin als Künstlerstereotypie identifizieren würde.“<sup>38</sup>

Daran anschließend kann die Identitätsfindung und -geschichte Luises auch immer nur als im Werden und nicht als abgeschlossen begriffen werden, denn die Balance zwischen den Ansprüchen, die die jeweiligen diskursiven Regeln an sie stellen, ist nicht irgendwann abgeschlossen, sondern muss kontinuierlich neu ausgefochten werden. So konstatiert der Text: „Sie hatte noch nie ihr erstes Wort gesprochen. Luise war eine Insel.“<sup>39</sup> Diese Selbstentfremdung bedingt auch die Unmöglichkeit eines unreglementierten, ‚freien‘ Sprechens:

Es war ihr sofort unangenehm. Dieses Gefühl, die Worte doch nur geliehen zu haben, als wären es gar nicht ihre, und erst in dem Moment, in dem sie sie aussprach, der Schreck, dass es doch sie war, die hier im Hörsaal stand und zu den Studierenden sprach, dass die also nicht anders konnten, als die Worte auch diesem Körper vor ihnen zuzuordnen.<sup>40</sup>

Dieses Gefühl, von dem Luise spricht, vereint dann wiederum beide Diskurse, denn auch in ihrer Arbeit an der Universität füllt das Sprechen über ihren Forschungsgegenstand eine ‚Als ob‘-Position aus, die nicht kongruent zu einem etwaigen ‚wahren Selbst‘ Luises ist:

Der Mensch greift doch vielmehr in den Lebensraum der Tiere ein und nicht umgekehrt, sagte Luise, probierte es noch einmal vorsichtig mit den geliehenen Worten: Wir wollen also Lebewesen nicht als invasiv bezeichnen, wenn sie nachweislich nicht freiwillig in neue Ökosysteme ziehen, sondern vom Menschen eingeschleppt werden. Und wissen Sie, wenn wir hinter die Angst schauen, sagte sie, wenn wir die Meerwalnuss nicht als invasiv, auch nicht als räuberisch oder kriegerisch bezeichnen, dann könnten wir von ihr lernen, wie man sich selbst den schlimmsten Lebensbedingungen anpassen, in ihnen sogar nicht nur überleben, sondern gut leben kann.<sup>41</sup>

Darüber hinaus zeigt diese Passage erneut, wie Luise sich anpasst und sich einer außerhalb ihres Selbst stehenden Ordnung unterwirft und zugleich andere Teile davon verwirft, eine Konkurrenzsituation, die immer wieder ausgetragen wird und werden muss. Sie nimmt die Meerwalnuss eben gerade nicht als die Bedrohung wahr, als die ihre Fachkolleg:innen sie sehen, sie nimmt nicht die Herausforderung an, die das Tier ökologisch und ökonomisch bedeutet, sondern prüft die Bedingungen, unter denen es lebt, für sich selbst. Auffällig ist zudem, wie in beiden vorangegangenen Zitaten die Rede davon ist, sich die Worte geliehen zu haben: Die Wiederholung dessen betont zunächst, dass dieses Gefühl der nicht-eigenen, der fremden, der geliehenen Sprache für sie konstant ist und sich nicht mit fortschreitender Zeit auflösen lässt. Des Weiteren kann die Sprache als Fremdes

---

<sup>38</sup> Pottbeckers: „Von der Kunst zur Krankheit“, S. 12.

<sup>39</sup> Gamillscheg: *Aufbruch*, S. 262.

<sup>40</sup> Ebd., S. 14–15.

<sup>41</sup> Ebd., S. 15.

dementsprechend auch als etwas Aufoktroiertes verstanden werden, eine Fremdbestimmung, von der sich Luise ebenfalls zu emanzipieren sucht, was aber aufgrund der Unausweichlichkeit der sprachlichen Kommunikation nicht aufgeht. Mit dieser Akzentuierung ergibt sich auch die noch dringlichere Notwendigkeit, die Kontakte zur menschlichen Außenwelt auf ein Minimum zu reduzieren, um nur so wenig Worte wie unbedingt nötig leihen zu müssen.

Das Raumgreifende und Strukturgebende, das die Befolgung der diskursiven Regeln für Luise bedeutet, zeigt sich auch an den Einschüben, in denen Luise die Mechanismen der Verbreitung der Meerwalnuss erklärt und implizit damit auch die mit ihr (fast symbiotisch) verbundene Essstörung:

Obwohl die Meerwalnuss zu 99 Prozent aus Wasser bestand, hinterließ sie knapp hundertmal mehr genetische Spuren als ein Durchschnittsfisch in den Ozeanen. Ihr ein Prozent an Gallertmasse verteilte sie uneitel über die Meere. Sie verteilte sich, bis nichts mehr von ihr übrig war, bis sie überall und alles war und mit jeder Welle an alle Küsten der Erde schlug. Die Meerwalnuss machte die ganze Welt zu ihrem Körper.<sup>42</sup>

Die „ganze Welt als Körper“ ist analog zur Anorexie zu verstehen, die Luisens Leben und damit auch die Arbeit komplett einnimmt. Auch Luise verteilt sich auf die strukturgebenden Diskurse, die einerseits die Pfeiler ihrer Identität sind und die „Geborgenheit einer Ordnung“<sup>43</sup> anbieten, aber andererseits verunmöglichen, dass sie wirklich in ihrem Individuationsprozess voranschreiten und ankommen kann.

Ihre eigene Entwicklung wird darüber hinaus besonders durch die belastete Beziehung zu ihrem Vater gehindert; die Anorexie kann auch als Sprachverweigerung ihm gegenüber gedeutet werden.<sup>44</sup> Dass diese Beziehung auch eine geschlechtliche Komponente aufweist, verwickelt sie wiederum mit Essstörungen als prädominant von Frauen erlittene Krankheiten, aber auch mit Luisens Ablehnung ihrer Weiblichkeit: „Weiche Frauenkörper erzählten nichts und niemand nahm sie ernst.“<sup>45</sup> Das Körperliche an sich lehnt sie ab: „Sie ahnte zum ersten Mal, dass ihr Körper und das Werden einfach nicht zusammenspielen wollten.“<sup>46</sup> Auch die peripher vorkommende Figur von Juri, der als möglicher Partner der Protagonistin nur angedeutet, nicht aber explizit entfaltet wird, macht die intrikate

---

<sup>42</sup> Ebd., S. 168.

<sup>43</sup> Ebd., S. 76.

<sup>44</sup> Vgl. ebd., S. 48.

<sup>45</sup> Ebd., S. 70.

<sup>46</sup> Ebd., S. 165.

Verwicklung der verschiedenen Diskurse deutlich, denen sich Luise zugleich unterordnet als auch verweigert und deren Themen um die Vorherrschaft in der internen Fokalisierung konkurrieren. Er vernetzt ihre Beziehungsunfähigkeit, ihre Insularität, mit ihrem Forschungsobjekt: „Die Einzigen, mit denen du eine Beziehung führst, sind deine Quallen, sagte Juri.“<sup>47</sup> Die sozialen Hemmungen, die sie als Folge dessen erlebt, prägen sie erheblich: „Ein Herz aus Stein hatte Luise“,<sup>48</sup> es ist ihr einerseits schmerzlich bewusst, weil sie sich als allein erlebt, andererseits sehnt und führt sie diesen Zustand auch herbei. Die Wirkung auf ihr Umfeld dringt nur selten zu ihr durch: „Undankbar war sie, man hatte es ihr immer gesagt, sie hatte es nie bestritten.“<sup>49</sup>

Diese Abgrenzung geht teilweise mit einem Überlegenheitskomplex einher, etwa wenn sie das Essverhalten anderer, ihr fremder Menschen nach den Regeln des anorektischen Diskurses bewertet:

Ein Mann hielt ein ordentliches, quadratisches Brot in beiden Händen, von dem er in regelmäßigen Abständen abbiss. Während er langsam, sehr langsam, kaute, schaute er auf den Inhalt zwischen den beiden Brotscheiben, als gäbe es darin stets etwas Neues zu entdecken. Zum Glück hatte Luise nicht gefrühstückt, ihr Magen knurrte angenehm.<sup>50</sup>

Aufschlussreich ist zudem, dass sie ihre eigene Identität durch gerade jene Abgrenzungen zu konstruieren versucht: Nicht Verbindungen zu anderen Menschen sind dafür entscheidend, sondern klare Grenzen, das deutliche Bekenntnis zum Insularen. Dass dieses nur im Widerstreit mit der Fluidität des die Insel umgebenden Meeres (beziehungsweise der sozialen Umgebung einer menschlichen Existenz) zu haben ist, führt zu den Konfliktpunkten, an denen die diskursiven Ordnungen, denen sich Luise verschreiben will, aufeinanderprallen und Reibungen und Brüche erzeugen. Die Brüchigkeit der anorektischen Ordnung zeigt sich in jenen Momenten, in denen auf animalisch-triebhafter Weise der angestaute Hunger durchbricht und über die Diskursregeln siegt, die den Nahrungsverzehr verbieten:

Dann ging sie in die Küche, öffnete den Kühlschrank, riss die Packung Blockkäse auf, brach sich ein großes Stück ab und drückte Senf aus der Tube darauf, aß es. Der Käse war angenehm kühl. Ihr Gesicht wurde heiß, sie dachte an den Tierpark. Etwas hinter ihren Schläfen klopfte nach außen.<sup>51</sup>

---

<sup>47</sup> Ebd., S. 23.

<sup>48</sup> Ebd., S. 27.

<sup>49</sup> Ebd., S. 23.

<sup>50</sup> Ebd., S. 43.

<sup>51</sup> Ebd., S. 39–40.

In dieser Hinsicht hat denn auch keine Entwicklung stattgefunden, wie die Erinnerungen Luises an ihre Jugend zwischen ärztlichem Wiegen und mangelnder Sorge der Eltern zeigen.<sup>52</sup> Schon als Jugendliche kämpft sie mit der Unterordnung unter den anorektischen Diskurs, von dem sie sich auch im Erwachsenenalter nicht emanzipieren kann. Die Rückblenden in die Jugend, die thematisieren, dass Luise zwischenzeitlich in ärztlicher, vor allem das Körpergewicht kontrollierender Behandlung war, generieren und verstärken dabei rezipient:innenseitig die Wahrnehmung, dass das darüber ausgelebte Kontrollbedürfnis sich nicht befriedigen lässt und zudem regressiven und hemmenden Charakter hat, der die Transition in ein erfolgreiches Erwachsenenleben beziehungsweise in ein erwachsenes Subjekt behindert.

Letztlich dienen sowohl der essgestörte als auch der meeresbiologische Diskurs als Ziel einer Schutzsuche Luises vor den Anforderungen eines ‚normalen‘ Lebens, das heißt, vor der eigenen Durchschnittlichkeit, vor ihrer Körperlichkeit und Geschlechtlichkeit und vor ihrer Angst, reziproke Beziehungen einzugehen. Ihre Beziehungen sind einseitig: Sie gibt sich der Meerwalnuss und der Anorexie hin, erhält im Gegenzug aber nicht Liebe und Zuneigung, sondern nur vermeintlichen, in diesem Falle vor allem isolierenden Schutz durch die Unterordnung unter die Diskursordnungen. Das zeigt auch das für die interne Fokalisierung Luises verwendete Vokabular, das auffällig oft auf Motive des Insularen rekurriert, wie über die Arbeit an der Universität: „Es war ein Inselleben, hier am Institut. Man sah sich keiner Stadt und keinem Landstrich verpflichtet, nur der Arbeit und dem, was man, genau in diesem Augenblick, darzustellen versuchte.“<sup>53</sup> Die Paradoxien dieser Schutzsuche im Gefährlichen werden zwar konstatiert, nicht aber von ihr reflektiert: „Im Sprechen über ihre Arbeit hatte Luise sich in den letzten Jahren eine gebärmutterartige Höhle eingerichtet. Obwohl deren Inhalte, also die Ergebnisse ihrer Forschung, höchst bedrohliche Zukunftsprognosen stellten, wirkten sie auf Luise beruhigend und heilsam.“<sup>54</sup> Die Gebärmutter als schützender Raum bietet, analog zur Insel, die Möglichkeit der Abgeschotteheit gegenüber der Außenwelt, sie ist von außen undurchdringlich. Die normale menschliche Entwicklung muss aber ab dem Zeitpunkt der Geburt außerhalb der schützenden Höhle erfolgen. Das Bild der Gebärmutter als Höhle generiert eine weitere

---

<sup>52</sup> Vgl. ebd., S. 212.

<sup>53</sup> Ebd., S. 12.

<sup>54</sup> Ebd., S. 11.

Konkurrenzsituation: schützende Innerlichkeit ohne Möglichkeiten zur Weiterentwicklung versus gefährliche Außenwelt, die aber durch ihre Kontingenz neue Möglichkeitsräume erschließt. Luise steht zwischen beiden Sphären und lässt sich in ihrem Bedürfnis nach Ordnung und Sicherheit, das nie völlig erfüllt werden kann, dazwischen aufreiben. Die (anorektische) Unmöglichkeit der Kommunikation und der Teufelskreis, in dem sich die Protagonistin mit ihrem gestörten Essverhalten zwischen Hungern und Essanfällen bewegt, werden bis zum Ende des Romans nicht aufgelöst, was weiter nahelegt, Luise als unabgeschlossen zu verstehen. Diese Unabgeschlossenheit ist nicht zuletzt dadurch bedingt, dass es ihr nicht möglich ist, sich von der strukturgebenden Ordnung der beiden Diskurse Anorexia Nervosa und Meeresbiologie zu befreien.

### **Fazit**

Zusammenfassend zeigt sich also, dass Marie Gamillscheg sich in ihrem Roman der Bildsprache der Meerestiere und des Ozeans bedient, sowohl um die Arbeit ihrer Protagonistin als auch deren Krankheits- und Identitätsgeschichte auszuleuchten. Dabei greifen die Diskurse um Anorexie und Meerwalnuss immer wieder ineinander und ermöglichen gerade in diesem Zusammenwirken die Struktur des Romans. Dies geschieht vor allem dadurch, dass ihre Erkrankung und ihr Beruf sowohl gegeneinander ausgespielt als auch miteinander verwoben und in ein produktives, spannungs- und damit textgenerierendes Verhältnis zueinander gebracht werden, das die Identität Luisens bestimmt. Insbesondere ihre Unmöglichkeit, außerhalb der Diskursregeln, die sie sich auferlegt hat, zu kommunizieren, und die gleichzeitig stattfindende Bewegung, in dieser Absonderung Schutz und Halt, „die Geborgenheit einer Ordnung“<sup>55</sup> zu finden, zeigen die Verflochtenheit dieser Aspekte. Dass diese Ordnung allerdings eine brüchige ist, für die Luise einen hohen Preis zu zahlen hat, findet zwar als Unterströmung Eingang in den Roman, wird allerdings von ihr nicht reflektiert, um ebenjene Orientierung nicht destabilisieren zu müssen. Für die Forschung zu Marie Gamillschegs Roman kann dieser Aufsatz nur den Auftakt setzen. Interessante Erkenntnisse versprechen Vergleiche mit weiteren Romanen, die im Duktus des *Confessional Writing* über Essstörungen schreiben,<sup>56</sup> auch sprachübergreifend. Auch die

---

<sup>55</sup> Ebd., S. 76.

<sup>56</sup> Zu amerikanischen Texten der 1980er und 1990er Jahre liegt folgende instruktive Dissertation vor: Greta Olson: *Reading Eating Disorders*, Frankfurt a. M. 2003.

Familienkonstellation Luises ließe sich mit einer systemischen Herangehensweise gewinnbringend analysieren, ebenso bietet ihre Beschäftigungssituation an der Universität Anknüpfungspunkte an aktuelle Debatten um das akademische Prekariat<sup>57</sup>. Die um wenige Themen und Ankerpunkte kreisende Erzählung ermöglicht, den *discours* des Romans und der Identitätsfindung der Protagonistin als unabgeschlossen und im Werden begriffen zu verstehen. Luise und der Text oszillieren zwischen Schwimmen und Untergehen, zwischen Flut und Dürre, und zwischen Insularität und dem großen, allesverschlingenden Ozean.

### LITERATURVERZEICHNIS

Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*, Frankfurt a. M. 1973.

Foucault, Michel: *Die Ordnung des Diskurses*, Frankfurt a. M. 1991.

Gamillscheg, Marie: *Aufruhr der Meerestiere*, München 2022.

Hammarfelt, Linda Karlsson: „Inseln des Denkens und des Schreibens bei Yoko Tawada“, in: *Moderna Språk* (Vol. 115, No. 2), 2021, S. 8–20.

Herpertz, Stephan, Manfred Fichter, Beate Herpertz-Dahlmann, Anja Hilbert, Brunna Tuschen-Caffier, Silja Vocks und Almut Zeeck: *S3-Leitlinie: Diagnostik und Behandlung der Essstörungen*, 2. überarb. Aufl., Bochum 2018.

Karlowski, Ulrich: „Die Meerwalnuss: Eine räuberische Rippenqualle erobert die Ostsee“, in: *Deutsche Stiftung Meeresschutz* (27.01.2016), <https://www.stiftung-meeresschutz.org/themen/klimawandel/meerwalnuss-erobert-die-ostsee/> (zuletzt abgerufen am 25.03.2025).

Kristeva, Julia: *Powers of Horror*, New York 1982.

Kristeva, Julia: *Revolution in Poetic Language*, New York 1984.

Pottbeckers, Jörg: „Von der Kunst zur Krankheit, oder: ‚Wo sind denn all die Hungerkünstler hin?‘: Überlegungen zur Metamorphose des Hungermotivs in den Literaturen zweier Jahrhundertwenden“, in: *Germanica* (Vol. 28, No. 57) 2015, S. 11–30.

---

<sup>57</sup> Vgl. Amrei Bahr, Kristin Eichhorn und Sebastian Kubon: #IchBinHanna, in: *Ich bin Hanna*, <https://ichbin-hanna.wordpress.com/> (zuletzt abgerufen am 25.07.2025).



KARIN SCHLAGBAUER (Heidelberg)

## **Poetische Erfahrungen des Verlusts – Wasser und Schnee im Persephone-Mythos in Ovids *Metamorphosen* und Louise Glucks *Averno***

Verlust ist immer präsent – wo Werden ist, ist auch Vergehen. Durch gegenwärtige Diskurse hat das Thema des Verlusts zuletzt an Virulenz gewonnen, beispielsweise in Bezug auf ökologische Missstände wie das Artensterben oder den Verlust von Lebensräumen, aber auch im soziologisch-kulturwissenschaftlichen Diskurs ist der Verlust als Grundproblem der Moderne, an dem das Fortschrittsversprechen dieser scheitert, erst kürzlich prominent geworden.<sup>1</sup> Aus einer überzeitlichen Perspektive gehört der Verlust zum kontinuierlichen Wandel der Welt, wie er sich im Sprichwort „Alles fließt“ (πάντα ρεῖ) niederschlägt.<sup>2</sup> Bei diesem ist die Metapher des Fließens zentral, also die fluide Materialität, die eine Prozesshaftigkeit im Gegensatz zum Abgeschlossenen oder Statischen anzeigt. Denn es ist die sinnliche Wahrnehmung des Fließens, also dessen, dem man in seiner fluiden Qualität nicht habhaft werden kann, die die Übertragung des Flusses auf den kontinuierlichen Wandel erst ermöglicht.

Im antiken Mythos um den Raub der Proserpina spielt Verlust in mehrfacher Hinsicht eine zentrale Rolle. So verliert eine Mutter durch eine Entführung ihre Tochter, die Tochter ihre Jungfräulichkeit und damit ihre Kindlichkeit sowie schließlich ihr Leben. Proserpinas Perspektive ist in antiken Darstellungen aufgrund von Marginalisierungsprozessen weiblicher Perspektiven größtenteils untergeordnet, sodass man diese beinahe als verloren

---

<sup>1</sup> Vgl. Andreas Reckwitz: *Verlust: Ein Grundproblem der Moderne*, Berlin 2024.

<sup>2</sup> Der zentrale Sinnspruch der europäischen (Natur-)Philosophie πάντα ρεῖ wird Heraklit zugeordnet und hat auch Eingang in die Rede des Protagoras in Ovids *Metamorphosen* gefunden, vgl. P. Ovidius Naso: *Metamorphosen*, hrsg. von R. J. Tarrant, Oxford 2004, Buch XV, S. 453, V. 178. Im Folgenden unter der Angabe der Sigle „Ov. met.“ mitsamt der Buchnummer und der Versangabe zitiert. Bei der Übersetzung folge ich Publius Ovidius Naso: *Metamorphosen: Lateinisch/Deutsch*, hrsg. und übers. von Michael von Albrecht, Stuttgart 1994. Vgl. für Weiteres Cornelia Liesenfeld: „Panta rhei“, in: Peter Precht und Franz-Peter Burkard (Hrsg.): *Metzler Lexikon Philosophie*, Stuttgart und Weimar 2025, <https://www.spektrum.de/lexikon/philosophie/panta-rhei/1518> (zuletzt abgerufen am 24.03.2025) oder Johanna Seibt: „Process Philosophy“, in: Edward N. Zalta und Uri Nodelman (Hrsg.): *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Stanford 2002–heute, <https://plato.stanford.edu/entries/process-philosophy/> (zuletzt abgerufen am 24.03.2025).

bezeichnen könnte. Aus diesem Grund lädt der Mythos wie viele andere antike Mythen zu feministischen *rewritings* ein, die versuchen, das Verlorene kreativ zu imaginieren.<sup>3</sup> In diesem Beitrag soll es um eine antike und eine gegenwartsliterarische Bearbeitung des Mythos gehen, die beide den Verlust – den von Proserpina selbst, den ihrer Perspektive, aber auch den Verlust als solchen – durch literarische Strategien erfahrbar machen. Sowohl im Proserpina-Mythos in Ovids *Metamorphosen*<sup>4</sup> als auch in Gedichten aus Louise Glücks *Averno* (2006),<sup>5</sup> die den Mythos prominent behandeln, vollzieht sich die Gestaltung des Verlusts mittels der sinnlichen Qualitäten von Wasser in verschiedenen Aggregatzuständen. Die sinnliche Erfahrung der Stofflichkeiten von Wasser und Schnee wird dabei so eingesetzt, dass der Entzug oder auch das prozesshafte Verlieren – beides Formen des Verlusts – spürbar werden. Ferner finden sich an den betreffenden Stellen, an denen der

---

<sup>3</sup> Beispielsweise beschäftigte sich Margret Atwood, die viele solcher feministischer *rewritings* verfasst hat, in ihrem ersten Gedichtband *Double Persephone* (1961) auch mit Persephone. Vgl. dazu und im Speziellen zu feministischen *rewritings* beziehungsweise *retellings* Celina Plaß: „Feminist Retelling of a Greek Myth: Reclaiming the Voice of Penelope“, in: *In Progress: A Graduate Journal of North American Studies* (Vol. 1, No. 1) 2023, S. 47–59, hier: S. 48.

<sup>4</sup> Publius Ovidius Naso ist ein römischer Autor, der zur Zeit des Augustus, ungefähr 43 v. bis 17 n. Chr. lebte. Er ist vor allem wegen seines Epos, den 15 Bücher umfassenden *Metamorphosen*, bekannt. Diese wurden als Mythenschatz rezipiert und entwickelten in der europäischen Tradition eine Wirkmacht, die ihresgleichen sucht. So haben die *Metamorphosen* wegen ihrer künstlerischen Gestaltung als Buch der Wandlungen viele Nachfolger- und Verehrer:innen gefunden. Sie umspannen dabei die Entstehung der Welt und die kontinuierlichen Wandlungen allen Seins bis in Ovids eigene Zeit hinein, wie er selbst im *Prooem* definiert (vgl. Jost Eickmeyer: „Metamorphosen“, in: Melanie Möller (Hrsg.): *Ovid-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, Berlin 2021, S. 97–105). Dabei stellen die Wandlung und das Werden nicht nur das naturphilosophische Fundament dar, das in der Rede des Pythagoras am Ende der *Metamorphosen* sowie im Titel der dem Sammelband zugrundeliegenden studentischen Tagung im Herbst 2024 aufscheint (vgl. *cuncta fluunt*, Met. XV, V. 178; vgl. Eva Marie Noller: „Pythagoras und die Seelenwanderung“, in: ebd., S. 458–459, hier: S. 458), sondern auch ein Formprinzip (vgl. Eickmeyer: „Metamorphosen“, S. 97–105). Wo das Werden ist, ist auch das Vergehen und das meint beispielsweise konkret in vielen der behandelten Mythen, dass sie ein Schicksal beleuchten, bei dem ein Individuum seine Gestalt verliert, weil es z. B. gewalttätig bedroht wird, und an die Stelle der ehemaligen Gestalt eine neue tritt, die dann fortwährend die Welt bereichert (vgl. für eine differenzierte Darstellung von Kontinuität und Wandel in diesem Zusammenhang: Laura Aresi: „Metamorphose: Kontinuität und Wandel“, in: ebd., S. 223–227).

<sup>5</sup> Louise Glück, eine zeitgenössische amerikanische Lyrikerin und Nobelpreisträgerin für Literatur 2020, greift den Persephone-Mythos immer wieder fragmenthaft in ihrem 2006 erschienenen Gedichtband *Averno* auf. Am prominentesten ist dies in den Gedichten *A Myth of Innocence* und *A Myth of Devotion* sowie in den beiden gleich betitelten Gedichten *Persephone the Wanderer*. Besonders hervorzuheben ist für diesen Gedichtband, der wie alle anderen Gedichtbände Glücks ein Gesamtkunstwerk darstellt (vgl. Daniel Morris: *The Poetry of Louise Glück: A Thematic Introduction*, Columbia 2020, S. 1 oder Elizabeth Dodd: *The Veiled Mirror and the Woman Poet: H. D., Louise Bogan, Elizabeth Bishop, and Louise Glück*, Columbia und London 1992, S. 174–176), dass das Gedicht *October* zuvor als Reminiszenz an 9/11 im *New Yorker* 2002 erschienen ist (vgl. Morris: *The Poetry of Louise Glück*, S. 11). Damit eröffnet sich das Themenfeld der Erinnerung an ein sowohl gesamtgesellschaftliches als auch persönlich-individuelles Trauma. Glück greift immer wieder antike Mythen auf und beschäftigt sich in der Auseinandersetzung mit ihnen zugleich mit Persönlichem. Dabei geht es darum, über den Mythos das Universelle des Persönlichen zu fassen und dabei auch das Persönlich-Private zu verschleiern, weshalb Glück weder klar der feministischen *retelling*- noch der autobiographischen *confessional poetry*-Tradition gänzlich zugeordnet werden kann (vgl. Dodd: *The Veiled Mirror*, S. 149–160).

Verlust literarisch bearbeitet wird, poetologisch aufzufassende Adressierungen, die zu einer durch die Rezeptionsästhetik informierten Interpretation einladen.

In beiden Bearbeitungen des Mythos stehen Wasser respektive Schnee im poetischen Verfahren in Verbindung mit dem Verlust einer weiblichen Perspektive beziehungsweise einer weiblichen Figur. Dabei wird das Fluide, das in der feministisch-queeren Theoriebildung mit einem weiblichen Schreiben<sup>6</sup> oder einer queeren-weiblichen Perspektive assoziiert wird,<sup>7</sup> in diesen Texten als Möglichkeit eingesetzt, den Verlust sinnlich erfahrbar zu machen. Im Fokus steht dabei das nur indirekt Vermittelte. Die in diesem Beitrag zu behandelnde Art der Referenz entgleitet förmlich und um eine solche Erfahrung des Entgleitens, des Verlusts geht es. Ziel des vorliegenden Aufsatzes ist es, den gleitenden Entzug der Referenz in seiner Wirkung offenzulegen und dabei die poetologische Rolle der konkreten sinnlichen Erfahrung von Wasser beziehungsweise Schnee in deren fluiden, reflektierenden und bedeckenden Qualitäten aufzuzeigen.<sup>8</sup>

### **Die poetologische Relevanz von Wasser für Ovid und Glück**

Um die poetologische Qualität von Wasser in seinen Aggregatzuständen anfangs kurz für den Persephone-Mythos in den ovidischen *Metamorphosen* und für Glücks Gedichtband zu begründen, sei nicht nur an die lange Tradition des Zusammenhangs von Wasser und Dichtung erinnert, die bis in die Antike zurückreicht,<sup>9</sup> sondern die Aufmerksamkeit soll darüber hinaus auf die räumliche respektive paratextuelle Rahmung gelenkt werden.

---

<sup>6</sup> Hélène Cixous verbindet das weibliche Schreiben mit einem Überfluss, der über die Grenzen der phallogozentristischen Ordnung hinausgeht (vgl. Hélène Cixous: „Das Lachen der Medusa“ (1975), in: Esther Hutfless, Gertrude Postl, Elisabeth Schäfer und Claudia Simma (Hrsg.): *Hélène Cixous: Das Lachen der Medusa zusammen mit aktuellen Beiträgen*, Wien 2017, S. 39–62).

<sup>7</sup> Vgl. Emilio Amideo: *Queer Tidalectics: Linguistic and Sexual Fluidity in Contemporary Black Diasporic Literature*, Evanston (Illinois) 2021, S. 1–16.

<sup>8</sup> Dabei verschmilzt das abstrakte Phänomen Verlust mit literarischen Stimmgebungsverfahren, die dieses mittels konkreter, sinnlicher Erfahrung von Wasser in seinen verschiedenen Aggregatzuständen erfahrbar machen. Wenn auch keine eigenen Erfahrungen mit Wasser in die Interpretation einbezogen werden oder die Verbindung von theoretischem Denken und der eigenen Erfahrung, die zugleich einen gewissen universellen Anspruch hat, angestrebt wird, lässt dies doch an Steve Mentz' Leitforderungen für die Blue Humanities denken („Always allegorize“ und „Experience is always better than knowledge“, vgl. Steve Mentz: *An Introduction to the Blue Humanities*, New York und London 2024, S. 140–141). In diesen Bereichen sich das abstrakte Denken über das menschliche Verhältnis zu Wasser und die (persönliche) Erfahrung mit Wasser. In dem vorliegenden Beitrag lassen sich ähnliche Synergien zwischen dem Abstrakten des Verlusts in seinen verschiedenen Formen und den poetischen Stimmgebungsverfahren, die Verlust mittels sinnlicher Erfahrung der Stofflichkeiten von Wasser erfahrbar machen, erahnen.

<sup>9</sup> Vgl. Walter Pape: „Vorwort“, in: ders. (Hrsg.): *Romantische Metaphorik des Fließens: Körper, Seele, Poesie*, Tübingen 2007, S. VII–X, hier: S. VII.

In Ovids *Metamorphosen* ist die Erzählung des Proserpina-Mythos am Helikon, der Musenquelle (vgl. *Ov. met.* V, V. 250–268), situiert, wobei der Mythos im Kontext einer Erzählung über den Gesangswettstreit zwischen den Musen und Pieriden um eben diese Quelle eingebettet ist (vgl. V. 294–340). So besucht Minerva die Musen kurz nach der Entstehung der Musenquelle, um diese zu besichtigen (vgl. V. 250–268), und dabei wird berichtet, dass die Muse Calliope den Mythos zur Verteidigung der Quelle gesanglich vortrug (vgl. V. 294–340). Dem Mythos kann daher ein gewisses poetologisches Gewicht zugeordnet werden, da eine der Musen selbst ihre Kunst mit der gesanglichen Präsentation eben dieses Mythos in einem Gesangswettstreit<sup>10</sup> unter Beweis stellt. Dass hier im Speziellen die Verbindung von Wasser und Dichtung zentral ist, zeigt sich einerseits im Aufgriff des Mythos an diesem prominenten und durch ein Gewässer maßgeblich geprägten Ort. Andererseits kommt Wasser wiederholt an entscheidenden Stellen im Mythos vor, die mit dem Verlust als dem zentralen Thema des Mythos um die Entführung der Proserpina in enger Verbindung stehen, was beispielhaft zu zeigen sein wird.

Auch Glück ruft den Konnex von Dichtung und Wasser auf. Dies wird beispielsweise durch den Namen ihrer Gedichtsammlung, *Averno*, ersichtlich. Denn es handelt sich bei dem Titel der Gedichtsammlung um den Namen des Sees, der laut der vergilischen *Aeneis* den Eingang zur Unterwelt darstellt.<sup>11</sup> Man kann den See in dieser Funktion als einen Transitraum verstehen, an dem die Ordnungen der Ober- und Unterwelt aufeinandertreffen. Zugleich bleibt die Unterwelt am oberweltlichen See unsichtbar, wie auch die Oberwelt der Unterwelt verborgen ist.<sup>12</sup> Der Name des vulkanischen Kratersees in Kampanien verweist selbst auf den Verlust des Lebens, da er (volks-)etymologisch auf die Abwesenheit von

<sup>10</sup> Auch der Gesangswettstreit, der in der Antike eine lange Tradition hat (vgl. Klaus Näumann: „Wettstreite und formalisierte Wettbewerbe in der Musik: Wesen, Interakteure, Funktionen, Potenziale und Gefahren“, in: ders., Thomas Nußbaumer und Gisela Probst-Effah (Hrsg.): *Musikalische Wettstreite und Wettbewerbe*, München 2018, S. 11–54, hier: S. 14), trägt dazu bei, dass der Textstelle ein gewisses poetologisches Gewicht zugesprochen werden kann.

<sup>11</sup> Vgl. P. Vergilius Maro: „Aeneidos“, in: ders.: *Opera*, hrsg. von R. A. B. Mynors, Oxford 1969, Buch VI, S. 103–422, hier: S. 231, V. 124–126. Im Folgenden unter der Angabe der Sigle „Verg. *Aen.*“ mitsamt der Buchnummer und der Versangabe zitiert.

<sup>12</sup> Dies scheint zumindest weitestgehend der Fall zu sein. Jedoch sei ergänzend erwähnt, dass gerade der Gang in die Unterwelt exklusive Einblicke in die Geschehnisse der Oberwelt gewährt (vgl. beispielsweise Aeneas Unterweltsfahrt (*Katabasis*) in Verg. *Aen.* VI). Bei einer solchen Unterweltsfahrt müssen spezielle Bedingungen erfüllt sein, sodass man nicht von einer Durchlässigkeit sprechen kann. Als konkretes Beispiel für die Wichtigkeit der physischen Trennung und Abgeschlossenheit für die Unterwelt kann die Beschreibung des Typhoeus am Beginn von Calliopes Gesang dienen (*Ov. met.* V, V. 346–361).

Vögeln referiert.<sup>13</sup> So wurde dem See in der Antike nachgesagt, dass Vögel durch die dort tatsächlich vorherrschenden schwefeligen Dämpfe stürben.<sup>14</sup> Der Name bezieht sich somit auf die angenommene außerliterarische Wirklichkeit dieses Ortes und bezeichnet zugleich eine Abwesenheit, die auf die Anwesenheit des Todes beziehungsweise der unsichtbaren Unterwelt referiert. Dadurch werden das Gewässer und der Verlust des Lebens in eine enge Verbindung gebracht, die der Name der Gedichtsammlung evoziert.<sup>15</sup>

### **Ovids Proserpina in den *Metamorphosen* – eine entgleitende Poetik des Verlusts: Fluide Verweisungsstrukturen**

Viele der entscheidenden Teile des Mythos in den ovidischen *Metamorphosen* sind durch Wasser geprägt. Dazu gehört der Ort von Proserpinas Entführung: Am See Pergus sammelt Proserpina mit ihren ebenfalls jungfräulichen Gefährtinnen Blumen, als Dis kommt und sie in die Unterwelt entführt. Die idyllische Szenerie des *locus amoenus* ist symbolisch aufgeladen und eröffnet über Verschiebungsleistungen verschiedene Bedeutungshorizonte von Proserpinas Schicksal, die nicht direkt benannt werden. Wenngleich Proserpinas Entführung im Zentrum des Mythos steht, bleibt ihr persönliches Schicksal in den sie betreffenden Dimensionen durch diese Verschiebungsleistungen lediglich als Subtext angedeutet.<sup>16</sup>

<sup>385</sup> Haud procul Hennaëis lacus est a moenibus altae,  
*nomine Pergus, aquae; non illo plura Caystros*  
*carmina cynorum labentibus audit in undis.*  
 silua coronat aquas cingens latus omne suisque  
 frondibus ut uelo Phoebeos summouet ictus.  
<sup>390</sup> frigora dant rami, uarios humus umida flores;  
 perpetuum uer est. quo dum Proserpina luco

<sup>13</sup> Vgl. *Avernus* wurde in der Antike mit dem griechischen Wort ἄορνος verbunden (vgl. „Avernus, -ī m.“, in: *Thesaurus Linguae Latinae Online* (Band 2, 0), Berlin und New York 1903–heute, S. 1314–1315, [https://tll.degruyter.com/article/2\\_0\\_6\\_Avernus\\_2.0.1314.54\\_1\\_1\\_v2007](https://tll.degruyter.com/article/2_0_6_Avernus_2.0.1314.54_1_1_v2007) (zuletzt abgerufen am 07.03.2025)), was „without birds“ bedeutet und sich aus einem verneinenden Präfix und ὄρνις („Vogel“) zusammensetzt (vgl. „ἄορνος“, in: Maria C. Pantelia (Hrsg.): *Thesaurus Linguae Graecae Digital Library*, Irvine 2000–heute, S. 173, <http://www.tlg.uci.edu> (zuletzt abgerufen am 07.03.2025)). Diese Etymologie hat sich inzwischen als Volksetymologie herausgestellt, wenn auch diese dennoch sehr wirksam war (vgl. Salvatore Cerasuolo: „Il nome del lago Averno nell'antichità“, in: ders.: *Eros epicureo e altri saggi di filologia classica*, Neapel 2016, S. 89–90).

<sup>14</sup> Vgl. T. Lucretius Carus: *De rerum natura*, hrsg. von Markus Deufert, Berlin und Boston 2019, Buch VI, S. 273–277, V. 738–748 und 818–839.

<sup>15</sup> Allein der Titel, wie zuvor gezeigt, erhebt den Tod und das Sterben zum Thema und steht damit in der Tradition des *memento mori* (Sei dir deines Todes bewusst, vgl. Uta Gosmann: „Psychoanalyzing Persephone: Louise Glück's Averno“, in: *Modern Psychoanalysis* (Vol. 35, No. 2) 2010, S. 219–220).

<sup>16</sup> D. h. die Entführung wird zwar erzählt, aber nicht, wie es Proserpina damit ergeht, was für sie daraus folgt oder was ihr in der Unterwelt widerfährt, außer dass sie Königin der Unterwelt wird (V. 489–508). Der Schwerpunkt liegt stattdessen auf Ceres' Suche nach ihrer Tochter in der Oberwelt.

ludit et aut uiolas aut candida lilia carpit,  
dumque puellari studio calathosque sinumque  
implet et aequales certat superare legendo,  
<sup>395</sup> paene simul uisa est dilectaque raptaque Diti;  
usque adeo est properatus amor. dea territa maesto  
et matrem et comites, sed matrem saepius, ore  
clamat, et ut summa uestem laniarat ab ora,  
collecti flores tunicis cecidere remissis.  
<sup>400</sup> tantaque simplicitas puerilibus adfuit annis,  
haec quoque uirgineum mouit iactura dolorem. (V. 385–401, Herv. K. S.)

[385] Unweit von Hennas Mauern gibt es einen See mit tiefem Wasser; er heißt Pergus. Mehr Schwäne hört auch der Caystros in seinen gleitenden Wellen nicht singen als dieser See. Wald umkränzt das Gewässer rings von allen Seiten und hält mit seinem Laub wie mit einem Sonnensegel die Strahlen des Phoebus fern. [390] Kühle spenden die Zweige, der feuchte Boden purpurrote Blumen; ewiger Frühling herrscht. Während Proserpina in diesem Hain spielte, Veilchen oder weiße Lilien pflückte, mit mädchenhaftem Eifer Körbchen und Kleid damit anfüllte und die gleichaltrigen Gespielinnen im Sammeln zu übertreffen suchte, [395] sah, beehrte und raubte sie Pluto – alles fast gleichzeitig. So schnell wurde die Liebe zur Tat. Erschrocken ruft die Göttin mit trauriger Stimme die Mutter und die Begleiterinnen, doch öfter die Mutter. Da sie ihr Gewand vom obersten Saum an zerrissen hatte, fielen die gepflückten Blumen aus dem losgelassenen Kleid, das hinabglitt. [400] Und so groß war die Einfalt ihres kindlichen Gemütes: Selbst dieser Verlust schmerzte das Mädchenherz. (V. 385–401, Herv. K. S.)

Die symbolisch aufgeladene Ausgestaltung der Szene zeigt an, dass mit Proserpinas Entführung Verschiedenes zusammenfällt: Ihre Mutter und ihre Freundinnen verlieren die Tochter respektive Gefährtin, Proserpina verliert ihr Leben in der Oberwelt sowie ihre Jungfräulichkeit durch eine Vergewaltigung, wie es die Unfreiwilligkeit und Gewaltsamkeit der Entführung nahelegt. Darüber hinaus wird sie gezwungenermaßen zur Ehefrau und zur Göttin der Unterwelt. Diese impliziten Bedeutungsdimensionen deuten sich verschiedentlich an.<sup>17</sup> Beispielhaft möchte ich auf die Beschreibung des Pergus (vgl. V. 386–

---

<sup>17</sup> So lässt sich eine ähnliche Verschiebungsstruktur, wie sie im Folgenden aufzuzeigen sein wird, bezüglich Proserpinas Defloration erkennen (vgl. Alessandro Barchiesi: *Metamorfosi* (Bd. 3), Rom und Mailand 2009, S. 203–204). Sie pflückt Blumen („legendo“, „carpit“, V. 392–394) und füllt den Bausch ihres Gewandes („sinumque / implet“, ebd.), worin ihre Entführung und Defloration durch Dis im Sprachmaterial angelegt ist (vgl. „dilectaque“, V. 395, was mit „legendo“ verwandt ist und die Doppeldeutigkeit von „sinumque implere“, was ‚den Bausch‘, aber auch wörtlich ‚den Schoß füllen‘ bzw. ‚schwängern‘ meinen kann). Die Gewaltsamkeit der Entführung wird im Zerreißen ihres Gewandes und ihrer Entblößung deutlich, weil „laniarat“ (V. 398) wörtlich zerfleischen meint. Dabei deutet sich auch ihr Tod an, weil es sich beim Zerreißen der Kleidung um eine klassische Trauergebärde handelt, die hier zugleich mit dem konkreten Verlust der Blumen enggeführt wird (vgl. V. 399–401).

387) eingehen, an dem sich Proserpinas Tod andeutet und zugleich ein poetologischer Horizont öffnet. Dabei soll gezeigt werden, dass die Art der Referenz vermittelt über die symbolische Aufladung des Gewässers und anhand seiner fluiden Materialität manifest wird. Das Gewässer steht durch die Ausgestaltung des Vergleichs mit dem Fluss Caystros im Horizont des Todes und der Dichtung. Die vergleichende Litotes, dass der Caystros nicht mehr Schwäne singen hört als der Pergus, verweist im Überbietungsgestus auf beides zugleich. So singen nach antiker Vorstellung einerseits Schwäne vor dem Tod besonders schön, andererseits wird Schwanengesang mit dem poetischen Schaffen von Dichtern in Verbindung gebracht.<sup>18</sup> Damit wird die idyllische Szenerie symbolisch aufgeladen und sowohl mit dem Sterben als auch mit der Dichtung verbunden.

Neben der doppelten Referenz sticht auch die Art des Bezugs ins Auge und legt den Fokus auf das nur indirekt Vermittelte. Es handelt sich nämlich um eine zweifache Verschiebung – zum einen über das Motiv des Schwanengesangs, zum anderen über den Vergleich der beiden Gewässer. Dabei ist bemerkenswert, dass die Bildhaftigkeit der Beschreibung verstellt ist. So wird die Emphase nicht auf die Darstellung des Pergus mit seinem stillen Gewässer (vgl. die Reduktion auf den Ablativ des Vergleichs „illo“, V. 386), sondern auf den Caystros mit seinen „labentibus [...] undis“ (V. 387) gelegt.<sup>19</sup> Auf diese Weise gerät das stille Gewässer in der Illustration der Szene ins Hintertreffen und es mutet durch die stärker ausgestaltete Assoziation mit dem Caystros beinahe bewegt an. Auch die Schwäne werden nicht als solche in ihrer Anwesenheit direkt evoziert, sondern in erster Linie ihr Gesang.<sup>20</sup> Sind auch beide Gewässer zur Identifizierung einladend durch das Hören anthropomorphisiert, verbleibt der Gesang, der die Idylle als Tertium des Vergleichs erfüllt, nur durch den Vergleich vermittelt. So wird die Imagination des eigentlichen Ortes der Entführung unzugänglicher, indem sich die Referenz wie auch die Bildlichkeit desselben durch die Verschiebungen entzieht.

Ferner wird dadurch der Fokus auf das indirekt Vermittelte gelenkt. Im Zentrum steht das Evozieren des Nicht-Anwesenden (vgl. das fließende Wasser des Caystros) oder nur vermittelt Anwesenden (vgl. die Schwäne und ihr Gesang) durch poetische

<sup>18</sup> Vgl. Gertrud Maria Rösch: „Schwan“, in: Günter Butzer und Joachim Jacob (Hrsg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, Stuttgart und Weimar 2012, S. 385–386.

<sup>19</sup> Vgl. Stephan Hinds: *The Metamorphosis of Persephone: Ovid and the Self-Conscious Muse*, Cambridge 1987, S. 27.

<sup>20</sup> Vgl. ebd.

Verschiebungsleistungen, die diese Art der indirekten Sprachgebung erst ermöglichen. So entzieht sich diese Art der Referenz dem direkten Zugriff und zeichnet sich stattdessen durch eine schillernde Qualität des indirekten und nicht gänzlich eindeutigen Bezugs aus (vgl. *Horizonte Tod und Dichtung ko-präsent*). Man kann von einer Art Fluidität des Bezugs sprechen, die sich in der Dynamik des fließenden Gewässers widerspiegelt (vgl. die Prozesshaftigkeit des Partizips Präsens Aktiv „labentibus [...] undis“, V. 387). So ist es doch gerade das fließende, abwesende Gewässer, das zur auditiven Wahrnehmung des poetologisch zu verstehenden Gesangs in der Verschiebung fähig ist (vgl. „audit“, ebd., das sich auf den Caystros bezieht). Aufgrund des schillernd-indirekten, poetologischen Verweises wird eine Emphase auf die Rezeption des nur vermittelt Wahrnehmbaren und des schillernd Uneindeutigen gelegt. Die Wahrnehmung fluider Referenzialität wird betont. Die sich entziehende, fluide Referenz bezieht sich auf Abwesendes (vgl. Caystros) oder auf noch nicht Vollzogenes (vgl. zum Beispiel Proserpinas Tod). Dabei wird im Verlust des direkten Bezugs sowie im konkreten, sich vollziehenden Verlust der Proserpina in der Erzählung bereits der abgeschlossene Verlust symbolisch aufgerufen (vgl. die Einführung des sprachlichen Entzugs und der symbolisch vorausgedeutete Tod). Auf diese Weise wird der Verlust selbst mittels dieser besonderen Art der Referenzialität gestaltet und erfahrbar. Die poetologische Aufladung der Beschreibung weist zugleich darauf hin, dass dieser Form des indirekten, fluiden Bezugs sowie dem damit assoziierten Wasser im Proserpina-Mythos in den ovidischen *Metamorphosen* besonderes Gewicht zukommt.

### **Stellvertreterinnen – Zerfließende Verweisungsfiguren**

Neben der symbolisch aufgeladenen Ausgestaltung der Szenerie dienen auch zwei Wasserfiguren als vermittelnde Stellvertreterinnen, die textimmanent Auskunft über Proserpinas Schicksal geben<sup>21</sup> oder als Vergleichsfiguren fungieren.<sup>22</sup> Dabei handelt es sich um die Nymphen Arethusa und Cyane, deren Schicksale dem der Proserpina ähneln und die sich beide im Nachgang an oder kurz vor ihrer Vergewaltigung verflüssigen. Diese Figuren ermöglichen eine indirekte Erzählung von Proserpinas Schicksal über eine vergleichende Verschiebungsstruktur, die in einem engen Konnex mit Wasser steht. Dies soll die

<sup>21</sup> So weist Cyane mittels Proserpinas Gürtel auf den Raub hin, nachdem sie verstummt ist (vgl. V. 462–470). Auch Arethusa gibt Ceres Auskunft über Proserpinas Verbleib (V. 487–508).

<sup>22</sup> Vgl. Christian David Haß: „Zwischen Ober- und Unterwelt: Ceres und Proserpina; Orpheus und Eurydice“, in: Möller: *Ovid-Handbuch*, S. 381–382.

exemplarische Auseinandersetzung mit Cyane verdeutlichen, die sich Dis bei Proserpinas Entführung in den Weg stellt:

,nec longius ibitis!' inquit  
<sup>415</sup> ,non potes inuitae Cereris gener esse; roganda,  
 non rapienda fuit. *quod si componere magnis  
 parua mihi fas est*, et me dilexit Anapis;  
 exorata tamen, nec, ut haec, exterrita nupsi.'  
 dixit et in partes diuersas bracchia tendens  
<sup>420</sup> obstitit. haud ultra tenuit Saturnius iram  
 terribilesque hortatus equos in gurgitis ima  
 contortum ualido sceptrum regale lacerto  
 condidit; icta uiam tellus in Tartara fecit  
 et pronos currus medio cratere recepit.  
<sup>425</sup> at Cyane, raptamque deam contemptaque fontis  
 iura sui maerens, *inconsolabile uulnus*  
 mente gerit tacita lacrimisque absumitur omnis  
 et, quarum fuerat magnum modo numen, in illas  
 extenuatur aquas. *molliri membra uideres*,  
<sup>430</sup> ossa pati flexus, ungues posuisse rigorem;  
 primaque de tota tenuissima quaeque liquescunt,  
 caerulei crines digitique et crura pedesque  
 (nam breuis in gelidas membris exilibus undas  
 transitus est); post haec umeri terqusque latusque  
<sup>435</sup> pectoraque in tenues abeunt euanida riuos;  
 denique pro uiuo uitiatas sanguine uenas  
 lympa subit, *restatque nihil quod prendere possis*. (V. 414–437, Herv. K. S.)

,Keinen Schritt weiter!' sprach sie [sic Cyane]. [415]  
 ,Du kannst nicht gegen Ceres' Willen ihr  
 Schwiegersohn werden; du hättest um Proserpina  
 werben, nicht sie rauben sollen. *Darf ich Kleines mit  
 Großem vergleichen?* So hat Anapis mich geliebt.  
 Doch durch Bitten wurde ich seine Frau, nicht durch  
 Einschüchterung wie diese hier.' Sprach's, breitete  
 die Arme nach beiden Seiten aus [420] und stellte  
 sich ihm in den Weg. Da konnte der Sohn Saturns  
 seinen Zorn nicht länger beherrschen, ermunterte  
 seine schreckenerregenden Rosse und schleuderte  
 mit starkem Arm das Königszepter in die tiefe Flut.  
 Auf diesen Stoß hin gab die Erde den Weg in die  
 Unterwelt frei und nahm den steil abwärts fahrenden  
 Wagen mitten in einem Krater auf. [425] Doch  
 Cyane grämt sich über die Entführung der Göttin  
 und über die Mißachtung der Rechte ihrer Quelle,  
 trägt still im Herzen *eine unheilbare Wunde*,  
 verzehrt sich ganz in Tränen und verflüchtigt sich zu  
 dem Wasser, dessen große Gottheit sie eben noch  
 gewesen war. *Man hätte sehen können*, wie ihre  
 Glieder weich werden, [430] Knochen sich biegen  
 lassen, Nägel die Härte verloren haben. Zuerst löst  
 sich von der ganzen Gestalt jeweils das Feinste auf:  
 das bläuliche Haar, die Finger, die Beine, die Füße –  
 denn schlanke Glieder können leicht in kühle Wellen  
 übergehen – ; danach zerschmelzen die Schultern,  
 der Rücken, die Hüfte [435] und die Brust zu  
 feinen Rinnsalen; schließlich dringt in die

durchlässig gewordenen Adern Wasser statt des lebendigen Blutes, *und nichts Greifbares ist mehr übrig*. (V. 414–437, Herv. K. S.)

In Cyanes Rede werden ihre Stellvertreterrolle und die Verweisstruktur des Vergleichs durch „quod si componere magnis parva mihi fas est“ („Darf ich Kleines mit Großem vergleichen?“, V. 416–417) explizit. Damit warnt sie nicht nur Dis, indem sie ihm ihr vergangenes vergleichbares Schicksal als Negativbeispiel darlegt (vgl. V. 417–418), sondern sie weist zugleich auf Proserpinas Schicksal voraus. Der von Cyane selbst angeführte Vergleich legt es daher auch für die Lesenden nahe, Proserpina und die Nymphe bezüglich ihrer Schicksale wie auch in der Konkretion der Szene engzuführen.

Indem Dis sein Szepter gewaltvoll gegen Cyane erhebt und in ihre Quelle wie auch implizit in ihren Körper stößt (vgl. V. 420–424), wird sie ein zweites Mal zum Opfer. Die dadurch angedeutete Vergewaltigung und konkrete Gewalt verweisen zugleich auf Proserpinas Schicksal, wird sie doch durch Dis entführt und gegen ihren Willen zur Ehefrau gemacht, wenngleich ihre damit verbundene (gewaltvolle) Entjungferung nicht explizit erwähnt wird. Stattdessen wird ihre Vergewaltigung in der Verschiebung an Cyane konkret. Das zeigt sich daran, dass im Zuge von Cyanes Misshandlung die Erdoberfläche durchstoßen wird, Dis sich den Weg in die Unterwelt bahnt (ebd.) und sich damit Proserpinas unfreiwilliger Übertritt in die Unterwelt ereignet (vgl. V. 420–425). Mit dem Übertritt in die Unterwelt und der Vergewaltigung wird sie von der „rapienda“ (‘die zu Entführende‘, V. 416) zur „rapta[...] dea[.]“ (‘die entführte Göttin‘, V. 425).<sup>23</sup>

Auch bei der auf Cyane verschobenen Konkretion von Proserpinas Vergewaltigung spielt die Fluidität des Wassers eine zentrale Rolle. Wie bei der fluiden Referenz am Entführungsort zeigt sich Proserpinas Schicksal in einer vergleichenden Verschiebung (zuerst Caystros statt Pergus, nun Cyane statt Proserpina). Dabei wird die sinnlich-erfahrbare Materialität von Wasser mit dem Verlust verbunden. Die untröstliche Verwundung („inconsolabile uulnus“, V. 426), die Cyane von ihrer Misshandlung davonträgt, bleibt, weil sie

---

<sup>23</sup> Andrew Zissos sieht in der Verschiebung des Höhepunkts von Proserpinas Entführung und Vergewaltigung auf Cyane eine Überzeugungsstrategie der singenden Muse, um im Wettstreit zu siegen. Für ihn liegt daher der Fokus auf weiblichen Perspektiven im Mythos, was durch die innerliterarische Zuhörerschaft, die überzeugt werden soll, begründet ist. Durch diese Betrachtungsweise geraten jedoch die vielfältigen Verschiebungsleistungen, die Eindringlichkeit sowie die sinnlich-emotionale Dimension der Darstellung des Verlusts, der mit dem Entzug der Haupthandlung engzuführen ist, ins Hintertreffen (vgl. Andrew Zissos: „The Rape of Proserpina in Ovid ‚Met.‘ 5.341–661: Internal Audience and Narrative Distortion“, in: *Phoenix* (Vol. 53, No. 1/2) 1999, S. 97–113, hier: S. 98–101).

den Geist betrifft („mente gerit“, V. 427), abstrakt. Im Gegensatz dazu ist die Expression ihrer Untröstlichkeit, das ständige Fließen ihrer Tränen konkret: Sie verzehrt sich in Tränen und nimmt in ihrer soliden Körperlichkeit ab, bis sie ganz verflüssigt ist (vgl. V. 429–437). Dieser Übergang von einer Materialität in eine andere wird kunstvoll im Prozess wie auch als ein totaler Verlust dargestellt: Die Körperteile verlieren nach und nach ihre solide Körperlichkeit und damit zugleich auch ihre Funktionalität. So verstummt Cyane infolge ihrer Verflüssigung, weil ihr Mund und ihre Zunge ihr nicht mehr gehorchen („*ea ni mutata fuisset, / omnia narrasset; sed et os et lingua uolenti / dicere non aderant, nec qua loqueretur habebat*“, „Wäre diese nicht verwandelt gewesen, hätte sie alles erzählt; doch als sie sprechen wollte, standen ihr Mund und Zunge nicht zu Gebote, und sie hatte keine Möglichkeit zu reden“, V. 465–467). Das Plusquamperfekt „*fuerat*“ (V. 428), das in Bezug auf ihre Macht verwendet wird, verweist im Gegensatz zur prozesshaft dargestellten Verflüssigung auf einen bereits abgeschlossenen Verlust: Ihre ehemals anwesende Macht gilt bereits als abwesend. Eine besondere Eindringlichkeit erhalten der abstrakte Verlust wie die geistige Versehrung jedoch in erster Linie durch die detailreiche Bildlichkeit und den Hinweis auf die konkret sinnlich-erfahrbare Materialität der Verflüssigung – den prozesshaften Verlust.

Für den poetischen Ausdruck des prozesshaften Verlusts ist der Übergang in eine fluide Materialität zentral. So wird nicht nur das Weich- und Flüssigwerden von Cyanes Gliedern Stück für Stück beschrieben und dabei an die Vorstellungskraft der Lesenden appelliert („*molliri membra uideres*“, „Man hätte sehen können, wie ihre Glieder weich werden“, V. 429), sondern das Verlieren als ein Nichtzufassenbekommen ihres ehemals soliden Körpers steht am Ende der Beschreibung. Die zweite Adressierung der Lesenden, „*[r]estatque nihil quod prendere possis*“ (wörtlich: ‚es blieb nichts, was du hättest fassen können‘, V. 437), verdeutlicht dabei zweierlei: Zum einen ist der Verlust total, zum anderen wird dieser am Nichtfassenkönnen ihres Körpers, also an seiner fluiden Materialität manifest. Cyanes Verflüssigung wird dabei durch die zweifache Adressierung der Lesenden poetologisches Gewicht verliehen, wobei je an die sinnliche Qualität in der Wahrnehmung ihrer Verflüssigung appelliert wird (vgl. Sehen, „*uideres*“, V. 429, und Berühren, „*prendere*“, V. 437). Damit rückt die sinnliche Konkretheit der Materialität im Nachgang ihrer Misshandlung in den Fokus. Zugleich wird der totale Verlust mit dem Ausdruck von Cyanes Gefühlen verbunden, wodurch ihm eine sinnlich-emotionale Qualität eigen ist. Das konkrete

Entgleiten des Zugriffs, das durch die fluide Materialität bedingt ist, und die sinnliche Erfahrung des Fluiden werden engstens mit Cyanes Schicksal, seiner emotionalen und den Verstand betreffenden Dimension verquickt.

Die Direktheit der Adressierungen („uideres“, V. 429, und „prendere possis“, V. 437) und die Eindringlichkeit des Bildes stehen im Kontrast zur Indirektheit der Verschiebungsstruktur von Proserpinas Schicksal auf ihre Stellvertreterin Cyane. Denn einerseits bleibt bei der Verschiebung ein unverfügbarer Rest, den nur die unvermittelte, direkte Erzählung von Proserpinas Schicksal gewähren könnte. Andererseits entpuppt sich die Vermittlung selbst als unverfügbar. Denn auch Cyanes Verflüssigung wird als bereits abgeschlossen dargestellt. Die dichterische Nachahmung kann die Unverfügbarkeit der direkten Erfahrung von Cyanes Verflüssigung, die sich im Text im Sehen und Fühlen niederschlägt, nicht einholen. Dies zeigen die Adressierungen im Konjunktiv an (vgl. das narrative Tempus Perfekt, das den gesamten Mythos prägt sowie „molliri membra uideres“, „Man hätte sehen können, wie ihre Glieder weich werden“, V. 429 und „[r]estatque nihil quod prendere possis“, wörtlich: ‚es blieb nichts, was du hättest fassen können‘, V. 437). So bewegt sich auch Cyanes Verlust im Spannungsfeld der Erfahrbarmachung des Verlusts und der Unverfügbarkeit des bereits Verlorenen.

Ebenso wird Proserpinas Schicksal nur ein Stück weit erahnbar, wobei an diesem der Verlust selbst zugleich gestaltet wird: einerseits im Verweis auf die nicht mehr direkt mögliche Erfahrung von Cyanes Verlust trotz der hohen Kunst der eindringlichen Beschreibung, andererseits in der angedeuteten Referenz auf die unerzählt bleibende Vergewaltigung und den Verlust Proserpinas. Die Erzählung von Proserpinas Verlust vollzieht sich im Entzug nur vermittelt. Der Subtext, also das, was andere Mittel der Sprachgebung als die direkte Kommunikation benötigt, kann dagegen nicht an der Oberfläche erfahren werden.<sup>24</sup> Stattdessen wird der Fokus auf das Nicht-Vorhandene und den Entzug gelegt. Es kommt zu einer Gestaltung des Verlusts selbst. Ein Sinnbild dafür ist Cyanes Verstummen im Nachgang ihrer Verflüssigung. Die hohe Kunst der Beschreibung von Cyanes Verflüssigung vermittelt in ihrer Konkretheit das nur Erahnbare, nämlich den Verlust selbst. Die

---

<sup>24</sup> Das spiegelt sich in Ceres' Suche nach ihrer Tochter wider, da diese nur in der Oberwelt, also an der Oberfläche, nicht aber im Verborgenen der Unterwelt nach ihrer Tochter sucht („Quas dea per terras et quas errauerit undas / dicere longa mora est; quaerenti defuit orbis.“, „Es würde zu weit führen, zu berichten, welche Länder und welche Meere die Göttin durchirrt hat. Für ihre Suche war die Welt zu klein“, V. 462–463).

sinnlich-emotionale Qualität des prozesshaften Verlusts sowie die Unverfügbarkeit des eigentlich bereits Verlorenen machen den Verlust in seinen verschiedenen Dimensionen erfahrbar. Schließlich entgleitet Proserpinas Verlust, wie der totale Verlust in Cyanes Verflüssigung, gerade in seiner Vermittlung dem Zugriff.

### **Glücks Persephone in *Averno* – Über das, was verborgen bleibt**

In den Gedichten des Glückschen Gedichtbandes *Averno* eröffnet nicht eine fluide Referenzialität den Blick auf etwas Verlorenes oder den Verlust selbst, sondern das Verborgene – das, was sich nur andeutet, aber sich nicht ganz fassen lässt – kommt durch textuelle Lücken (markiert durch Gedankenstriche und unerwartete Enjambement) und logische Brüche (beispielsweise im Wechsel von narrativen Elementen zur kritischen Reflexion über die Wortwahl) ins Blickfeld:

As is well known, the return of the beloved  
does not correct  
the loss of the beloved: *Persephone*

*returns home*  
stained with red juice like  
*a character in Hawthorne* —

*I am not certain I will keep this word: is earth  
„home“ to Persephone?*<sup>25</sup>

Dadurch kommt es immer wieder zu Momenten des Orientierungsverlusts. Die damit verknüpften Leerstellen stehen mit der spiegelglatten Oberfläche eines stillen Gewässers respektive mit der bedeckenden Qualität und der weißen Farbe des Schnees in Verbindung. Neben den Leerstellen, logischen wie auch textuellen Lücken und Brüchen, die den ganzen Gedichtband kennzeichnen, teilen vier Gedichte einen besonders starken Bezug auf den Persephone-Mythos.<sup>26</sup> Dadurch sind diese durch einen narrativen Charakter geprägt, der immer wieder reflektierend und sich selbst unterbrechend abreißt. Dabei verändern sich auch das lyrische Ich und die Adressierungen oft, ohne dass ein solcher Wandel explizit kommentiert würde. Drei von diesen Gedichten sollen in der Folge analysiert werden.

---

<sup>25</sup> Louise Glück: „Persephone the Wanderer“, in: dies.: *Averno*, S. 16–19, hier: S. 16–17. Herv. K. S. Im Folgenden unter Angabe der Sigle „PW1“ zitiert.

<sup>26</sup> Es finden sich auch in anderen Gedichten von *Averno* Versatzstücke und Anspielungen auf den Mythos, jedoch sind diese Referenzen vereinzelter und weisen keine so starken narrative Elemente des Mythos im Gegensatz zu den vorliegenden Gedichten auf.

## Die Suche nach dem Inneren an der spiegelglatten Oberfläche

In *A Myth of Innocence*<sup>27</sup> wird durch logische Brüche ein tieferes Verständnis verhindert. Um den vergeblichen Versuch des Verständnisses geht es zugleich auch thematisch, wofür Persephone wiederholt einen Teich aufsucht.<sup>28</sup> Statt ein tieferes Verständnis durch die Interaktion mit dem Teich zu erhalten, entpuppt sich dieser als bloßer Echo- und Reflexionsraum. Die spiegelnde Oberfläche scheint wortwörtlich nicht durchbrochen werden zu können. Dadurch ergibt sich eine Parallele der durch Brüche frustrierten Lektüre und Persephones Verständnisversuchen am Teich.

Thematisch rückt das Gedicht Persephones Perspektive auf ihre Entführung und auf sich selbst in den Fokus. Dabei wird kein innerer Monolog eingesetzt, sondern Persephone besucht immer wieder einen Teich, der der Ort ihrer Entführung zu sein scheint (vgl. MI, V. 23), um sich an das ihr Widerfahrene zu erinnern und ein tieferes Verständnis davon zu gewinnen.<sup>29</sup> Im Zentrum steht dabei die Erinnerung an ihr Selbst vor ihrer Frauwerdung (und implizit ihrer Entführung) sowie die Frage, ob sie sich ihre Entführung gewünscht hat. Dabei dient der Teich wortwörtlich als Reflexions- und Echoraum, mit dessen Hilfe sie versucht, ein tieferes Verständnis über ihr Inneres sowie über das ihr Widerfahrene zu gewinnen. Das zeigt sich im Betrachten ihres eigenen Spiegelbilds im Teich oder beim lauten Aussprechen verschiedener Interpretationen ihrer Entführung am Teich. Dabei sucht sie eine Übereinstimmung mit ihrer inneren Haltung („it sounds / wrong to her, *nothing like what she felt*“, MI, V. 28–29, Herv. K. S.) oder eine äußerliche Veränderung, die darauf hindeutet, dass ihr Inneres und ihr Äußeres in Einklang gebracht worden sind („she often / looks at herself, to see / if she detects any changes. She sees / the same person, the horrible mantle“, MI, V. 2–5). Während ihr Reflexionsprozess auf Basis der auditiven und visuellen Spiegelung angedeutet wird (vgl. zum Beispiel „Everything sounds so simple, so conventional. / I must have been, she thinks, a simple girl“, MI, V. 38–39),

<sup>27</sup> Louise Glück: „A Myth of Innocence“, in: dies.: *Averno*, New York 2007, S. 50–51. Im Folgenden unter Angabe der Sigle „MI“ zitiert.

<sup>28</sup> Das Gedicht scheint Persephones Erleben und Agieren vor und nach ihrer Entführung und Frauwerdung narrativ zu imaginieren. Im Zentrum steht dabei ihr Verarbeitungsprozess, der mit dem gewohnheitsmäßigen Aufsuchen eines Teiches vor und nach der Entführung verbunden wird. Im Gedicht ist kein lyrisches Ich direkt zu erkennen. Vielmehr mutet das Gedicht wie eine heterodiegetische Erzählung an, die in Teilen Persephone intern fokalisiert. Besonders die Verse 32–34 stechen heraus, da an dieser Stelle ein verallgemeinernder Kommentar die Narration unterbricht und sich ein lyrisches Ich andeutet.

<sup>29</sup> Dazu spricht sie beispielsweise laut verschiedene Interpretationen ihrer Entführung aus und spürt in sich hinein, ob das Ausgesprochene zu ihrem Gefühl passt. Zeitweise mutet es auch so an, als würde sie mit dem Teich selbst sprechen, der zuletzt als mögliche verlässliche Quelle für das Ereignis aufgerufen wird.

reißen ihre Erinnerung oder ihr Reflexionsprozess immer wieder ab (vgl. MI, V. 22–23 oder V. 32–35). Dadurch ergibt sich kein vollständiges Bild ihrer Perspektive oder ein sich nach und nach formendes Verständnis. Des Weiteren bleibt auch ihre Hoffnung auf eine Erklärung durch den Teich unbeantwortet (vgl. MI, V. 40–44), sodass sich das Gewässer als bloßer Reflexions- und Echoraum entpuppt. Persephone scheint stattdessen auf sich zurückgeworfen zu sein und die bloße Wiederholung des Sinnstiftungsprozesses rückt in den Vordergrund.

Da Persephones Suche nach Antworten das zentrale Thema des Gedichts ist, wird die Lesendenerwartung dadurch enttäuscht, dass kaum klare Einsichten oder eine kohärente Perspektive während Persephones Reflexions- und Erinnerungsprozessen entstehen. Außerdem stehen die Wiederholung von Persephones Orientierungsversuchen am Teich und die antizipierte Verlässlichkeit desselben (vgl. *will future* in MI, V. 41: „she keeps thinking the pool will remember“) im Kontrast zur Vergeblichkeit ihres Unterfangens. Zugleich dient der Teich aufgrund der damit verbundenen Reflexionsprozesse auch in der Lektüre als Orientierungspunkt. Dabei stehen die einzelnen Besuche am Teich unverbunden nacheinander und eine zeitliche oder logische Einordnung fällt schwer. Dies verschärft sich weiter dadurch, dass bis auf einen erinnernden Einsatz zur Entführung im *past tense* (vgl. MI, V. 15–22) und zwei Versen im *will future* (vgl. MI, V. 24, 41) das gesamte Gedicht im Präsens gehalten ist. Dies ist gerade in den Strophen 1 bis 4 für das Verständnis besonders prekär, weil sich dort die Erwartung des Ereignisses und der Rückblick auf dieses vermengen:

*I am never alone, she thinks,  
turning the thought into a prayer.  
Then death appears, like the answer to a prayer.*

No one understands anymore  
how beautiful he was. But Persephone remembers (MI, V. 10–14, Herv. i. O.).

Die Zeitebenen folgen ohne eine klare Einordnung direkt aufeinander und werden beide im Präsens wiedergegeben. Dadurch fällt die Orientierung bei der Sinngenerierung deutlich schwerer. Hinzukommt, dass Aussagen über die Entführung getroffen werden, die sich scheinbar widersprechen. So wird es im Gedicht verschleiert, ob Persephone gegen ihren Willen entführt worden ist oder ob sie sich die Entführung nicht eigentlich gewünscht habe (vgl. MI, V. 13–22 und 26–32). Dies mag Persephones unsicheren Versuch, ein Verständnis über das ihr Widerfahrene zu gewinnen, widerspiegeln. Zugleich finden

sich nur wenige Einordnungen aus ihrer Perspektive (vgl. „horrible mantle“, MI, V. 5 oder „it sounds / wrong to her, nothing like what she felt“, MI, V. 27–28). Dadurch verbleibt das Gedicht trotz der internen Fokalisierung nur an Persephones Oberfläche, während ihre Innenwelt fragmenthaft aufblitzt. Verstärkt wird der frustrierte Versuch, Kohärenz herzustellen, durch die zuvor angeführten Abbrüche und das ununterschieden eingesetzte Präsens.

Aufgrund der diskutierten Schwierigkeiten, die wiederholten Besuche am Teich chronologisch einzuordnen, gelangen Lesende an Grenzen einer Interpretation. Lesende des Gedichts scheinen dadurch in einer ähnlichen Situation wie Persephone am Teich zu sein: Zum Verständnis kann – wie zum Teich – immer wieder zum Text zurückgekehrt werden, aber Einsicht oder ein tieferer Sinn – die Möglichkeit, unter die Oberfläche zu tauchen – bleiben verwehrt.<sup>30</sup> Stattdessen steht die Erfahrung des Verlusts an Kohärenz und die der Unmöglichkeit, Sinn zu generieren, im Zentrum. Diese teilen Persephone und die Lesenden.

### **Schnee als unzuverlässige Vermittlungsinstanz – alles weiß?**

In *Persephone the Wanderer*<sup>31</sup> sind Schnee und Eis (also Formen des soliden Aggregatzustands von Wasser) in die Sinngenerierung involviert und tragen zum Verlust von Kohärenz bei. Anders als in *A Myth of Innocence* werden diese nicht im Zusammenhang eines Reflexions- und Echoraums evoziert, sondern sie dienen als Anzeichen für etwas Verborgenes, was an die Diskussion des ovidischen Texts zuvor erinnert. Dabei rücken die bedeckende Qualität des Schnees sowie seine Farbe in den Fokus. Schnee und Weiß werden im Gedicht als sinnstiftende Zeichen evoziert und als solche gedeutet. Dieser sinnstiftende Gestus wird jedoch durch scheinbar willkürliche Umdeutungen und Umkehrungen unterlaufen. Das führt dazu, dass Schnee und die Farbe Weiß zunächst als orientierungstiftende Zeichen aufgeladen werden und sich sodann als unzuverlässig herausstellen.

---

<sup>30</sup> Vgl. im Kontrast das Pendant der Oberfläche, die Tiefe, die herkömmlicher Weise mit einem tieferen Verständnis oder der Einsicht in die Dinge assoziiert wird (vgl. Vera Bachmann: *Stille Wasser – tiefe Texte?: Zur Ästhetik der Oberfläche in der Literatur des 19. Jahrhunderts*, Bielefeld 2013, S. 7–21).

<sup>31</sup> Neben PW1 gibt es ein zweites gleichnamiges Gedicht (Louise Glück: „Persephone the Wanderer“, in: dies.: *Averno*, S. 73–76), das im Folgenden unter Angabe der Sigle „PW2“ zitiert wird. Dabei handelt es sich um zwei gleichnamige Gedichte, die sich in *Averno* an dritter sowie an letzter Stelle finden. Sie präsentieren je eine Version des Persephone-Mythos, die von verschiedenen Prämissen ausgehen: In der ersten Version wurde Persephone nur entführt, in der zweiten ist sie tot. Beide Gedichte sind durch starke narrative Versatzteile sowie durch einen reflektierenden und interpretierenden Gestus gekennzeichnet.

Dadurch werden Desorientierung sowie der Verlust von Kohärenz und Sinn am Text erfahrbar.

Die beiden gleichnamigen Gedichte sind durch einen hermeneutischen Gestus geprägt,<sup>32</sup> bei dem der Schnee und die Farbe des Schnees als Zeichen ausgewiesen werden, die ein tieferes Verständnis des Persephone-Mythos gewähren. Der Gestus, dass in den Gedichten der Persephone-Mythos gedeutet wird, zeigt sich darin, dass zunächst zwei verschiedene Versionen differenziert werden, die von verschiedenen Interpretationsprämissen ausgehen (einmal lebt Persephone, einmal ist sie tot). Nach der Differenzierung wird die Handlung kurz zusammengefasst und durch die Verwendung der ersten Person Plural eine Interpretationsgemeinschaft von lyrischem Ich und Lesenden antizipiert:

In the first version, Persephone  
is taken from her mother  
and the goddess of the earth  
punishes the earth – this is  
consistent with what we know of human behavior (PW1, V. 1–5).

In dieser ersten Version wird darüber hinaus in den Versen 4 und 5 eine gemeinsame Deutung des Mythos hinsichtlich der geteilten Lebenswelt suggeriert, wie es für Mythen in ihrer Funktion als sinnstiftende Erzählungen geläufig ist. Dabei tritt das lyrische Ich als Deutungsinstanz auf und es wird eine analytische Distanz zum Mythos kreiert.

Vor dem Hintergrund erhalten folgende Verse eine besondere Bedeutung und weisen den Schnee und seine Farbe als sinnstiftende Orientierungspunkte aus:

You must ask yourself:  
where is it snowing?

White of forgetfulness,  
of desecration –

It is snowing on earth; the cold wind says

Persephone is having sex in hell.  
Unlike the rest of us, she doesn't know  
what winter is, only that  
she is what causes it (PW1, V. 42–50).

---

<sup>32</sup> In beiden Gedichten bleibt unklar, wer spricht. Zuweilen scheint es ein lyrisches Ich zu geben, das den Mythos interpretierend erzählt und die eigene Nacherzählung in der Wortwahl kritisch reflektiert. Teils finden sich allgemeingültige Kommentare, die lose auf den Mythos bezogen sind, aber einen universellen Anspruch verfolgen. Teils scheint Persephone selbst zu sprechen oder vom lyrischen Ich angesprochen zu werden. Aus diesem Grund verbleibt die Sprechsituation ständig unklar und ambig.

Die direkte Adressierung erscheint wie eine Leseanleitung durch die Deutungsinstanz des lyrischen Ichs, die den Schnee und die Farbe Weiß als bedeutsame Zeichen darstellt. Dabei ist es auffällig, dass die Farbe Weiß entgegen ihrer traditionellen Symbolik umgewertet wird und der Schneefall entgegen seiner bedeckenden Qualität etwas Verborgenes offenbart. So wird deutlich, dass der Schneefall in der Oberwelt, der ein meteorologisches Phänomen des Winters ist, Persephones sexuelle Aktivitäten während ihres Aufenthalts in der Unterwelt offenlegt. Auch die Farbe des Schnees, die konventioneller Weise mit Unschuld und Reinheit verknüpft wird, wird hier stattdessen mit ‚unreinen‘ Handlungen verbunden. Dies wird besonders in der Deutung von Weiß als Zeichen der Schändung deutlich (vgl. PW1, V. 45). Außerdem offenbart der Schnee in der Oberwelt das für die Oberwelt verborgene und konventionell intime, private Sexualleben von Persephone in der Unterwelt. Dadurch wird die bedeckende Qualität des Schnees umgekehrt und offenbart das Verborgene, statt selbst zu verbergen. Die Umkehrung der bedeckenden Qualität des Schnees und die Umwertung der Farbe Weiß laufen somit ihrer traditionellen Assoziation zuwider. Dabei dienen sie als Orientierungspunkte folgender Definition: Der Winter zeigt Persephones ‚unsittliches‘ Verhalten an und sie gilt als eine gefallene Frau, die für den Winter verantwortlich ist.

Diese Lesart wird jedoch durch weitere entgegengesetzte Deutungen des Schnees und seiner Farbe unterlaufen und es kommt zu einer Verunsicherung der Referenz und damit der Sinngenerierung. So wird die Farbe Weiß zweimal refrainartig mit Vergesslichkeit in Verbindung gebracht, wobei auf die identische Wiederholung eine Modifikation folgt:

White of forgetfulness,  
of desecration –

[...]

You drift between earth and death  
which seem, finally,  
strangely alike. Scholars tell us

that there is no point in knowing what you want  
when the forces contending over you  
could kill you.

White of forgetfulness,  
white of safety – (PW1, V. 44–76)

Die Deutungen der Farbe Weiß als Zeichen der Schändung und als Zeichen der Sicherheit erscheinen willkürlich und stehen im Kontext von Sicherheit und Unversehrtheit diametral

zueinander. Da sich keine Erklärung für die verschiedenen Deutungen findet und auf beide Begriffe ein Gedankenstrich folgt, der textuell einen Bruch anzeigt, kommt es zu einer Verunsicherung: Je nach Deutung des Schnees scheint ein Gefahrenpotenzial vorzuliegen, das ebenso willkürlich negiert wird. Dadurch erscheinen die angedeutete Sicherheit sowie die durch die klaren Zuordnungen suggerierte Stabilität der Kohärenz unzuverlässig. So verwischen die Kategorien von ‚gefährlich‘ oder ‚ungefährlich‘. Dies spiegelt sich auch darin wider, dass sich die Ober- und Unterwelt hinsichtlich ihres wahrgenommenen Gefahrenpotenzials annähern und als ähnlich lebensbedrohlich gekennzeichnet werden. Klare Zuordnungen erhalten vor dem Hintergrund eine existenzielle Dringlichkeit und werden zugleich als unzuverlässig entlarvt.

Die Annäherung von Ober- und Unterwelt wird ferner mit einer Unklarheit der Adressierung verknüpft, wodurch die anfängliche analytische Distanz zum Mythos und den mythologischen Figuren aufgelöst wird. So wird in den Versen 69 bis 74 eine zweite Person Singular oder Plural angesprochen, die sich zwischen Ober- und Unterwelt bewegt und für die sich beide Sphären immer weiter angleichen. Dabei liegt die Anrede Persephones nahe, da sie laut dem Mythos zwischen Ober- und Unterwelt wandelt. Zugleich wird durch den Einbezug von Wissenschaftler:innen, die die Situation für die erste Person Plural einschätzen, eine lebensweltliche Interpretationsinstanz hinzugezogen. Dadurch gelten die folgenden Adressierungen scheinbar den Lesenden. Die Direktheit der Anrede und der fließende Übergang von der scheinbar eindeutigen Adressierung Persephones (vgl. PW1, V. 69–70) zur Adressierung der Interpretationsgemeinschaft durch die Wissenschaftler:innen (vgl. PW1, V. 70–74) nähern Persephone und die Lesenden einander an. Es wird auf diese Weise die analytische Distanz aufgehoben und die Lesenden scheinen durch die Einschätzung der Wissenschaftler:innen ebenso lebensbedrohlich gefährdet zu sein (vgl. PW1, V. 74). Aus diesem Grund wird die Zuverlässigkeit der ausgewiesenen Zeichen und ihrer Deutung weiter in Zweifel gezogen und die Desorientierung – ausgelöst durch die Umwertungen der Zeichen und die Annäherung der Sphären – erscheint bedrohlich.

Bezieht man das zweite *Persephone the Wanderer*-Gedicht ein, hängen Persephones Vergesslichkeit und die Annäherung der Ober- und Unterwelt mit ihrem Wandeln zwischen den beiden Sphären zusammen:

I think I can remember  
being dead. Many times, in winter,

I approached Zeus. Tell me, I would ask him,  
how can I endure the earth?

And he would say,  
in a short time you will be here again.  
And in the time between

you will forget everything:  
those fields of ice will be  
the meadows of Elysium. (PW2, V. 91–100)

Am Ende des Gedichts scheint sie als lyrisches Ich mit Zeus zu sprechen, der ihre Vergesslichkeit mit dem Wechsel zwischen Ober- und Unterwelt verknüpft.<sup>33</sup> Schließlich gipfelt ihr erneutes Vergessen darin, dass die eisigen Felder des Winters mit den frühlingshaften Wiesen des Elysiums gleichgesetzt werden. Die Wahrnehmung der Naturphänomene der winterlichen Oberwelt und der frühlingshaften Unterwelt wird bis zur Ununterscheidbarkeit getrieben. Das Vergessen und die meteorologischen Phänomene des Winters werden also enggeführt. Dadurch, dass sich außerdem Persephone und die Lesenden annähern, erscheinen die textuellen Lücken und die Unzuverlässigkeit der Zeichen – erinnern sie doch an das Zusammenfallen der Unter- und Oberwelt – mit Persephones Desorientierung in Verbindung zu stehen. Bezeichnend ist es vor diesem Hintergrund, dass in PW1 die winterlichen Phänomene selbst in den Geist und somit auch in den Text eindringen. So wird das Weiß des Schnees als Zeichen von Vergesslichkeit ausgewiesen (vgl. PW1, V. 44, 75), worauf eine textuelle Lücke folgt (vgl. Gedankenstriche, PW1, V. 45, 76), die eine weitere Deutung oder eine logische Verbindung unterbricht. Auch das Bedeckende des Schnees merzt die bloße Idee des Verstandes selbst im Kontext von Persephones Anwesenheit in der Unterwelt aus:

She is lying in the bed of Hades.  
What is in her mind?  
Is she afraid? *Has something*  
*blotted out the idea*  
*of mind?* (PW1, V. 51–55, Herv. K. S.)

Dabei ist auch auffällig, dass zunächst Persephones Verstand betroffen zu sein scheint (vgl. dritte Person Singular in PW1, V. 51–53), aber die Ausmerzung selbst in ihrem Bezug offen bleibt. Vor diesem Hintergrund erscheinen die textuellen Lücken, Abbrüche und

---

<sup>33</sup> Dabei sei auch an den Unterweltfluss Lethe erinnert, den laut antiker Vorstellung Tote auf dem Weg ins Elysium überqueren mussten und durch dessen Wasser man vergisst.

willkürlich erscheinenden Umdeutungen als Folgen eines durch Übertünchungen gestörten Geistes, die direkt mit dem Schnee des Winters in Verbindung stehen.

Durch die durch das Gedicht dargestellte und zugleich erzeugte Desorientierung und die Unzuverlässigkeit der Zeichen entwickelt sich im Gedicht der darin aufgegriffene antike und traditionell sinnstiftende Mythos zu einem Hinweis auf die Unmöglichkeit, einen stabilen, kohärenzstiftenden Sinn herzustellen. Dabei spielen das Weiß des Schnees und des Eises, das mit dem Vergessen (manifest in textuellen, logischen Lücken) assoziiert wird, eine zentrale Rolle. Nicht nur werden sie als Anzeichen unzuverlässig, sondern die Leerstellen selbst werden aufgrund ihrer bedeckenden Qualität als Mittel zur Desorientierung ausgewiesen und damit zugleich stattdessen zu Anzeichen dafür, dass etwas Entscheidendes fehlt oder verdeckt ist. Gerade durch den anfänglich aufgezeigten hermeneutischen Gestus wird die Erfahrung der fehlenden Kohärenz prekärer, stattdessen rücken Leerstellen – Abbrüche und scheinbar unmotivierte Umwertungen – und vergebliche Versuche der Orientierung als Leseerfahrung in den Fokus. Die thematisierte Orientierungslosigkeit wird so zur Leseerfahrung selbst.

## **Schluss**

Verlust und Verlieren werden in den Bearbeitungen des Proserpina-Mythos in Ovids *Metamorphosen* und Glücks *Averno* vermittelt über die Stofflichkeiten von Wasser in verschiedenen Aggregatzuständen gestaltet. Während eine fluide Referenzialität die behandelten ovidischen Textstellen prägt, die das nur indirekt Vermittelte und den Verlust als entgleitendes Verlieren sowie als bereits abgeschlossenen und unzugänglichen Verlust gestaltet, verweigern die Gedichte Glücks vermittelt über die spiegelnde Oberfläche eines Teichs und die bedeckende Qualität des Schnees und seiner Farbe eine sinnstiftende Kohärenz, wodurch die Erfahrung des Kohärenzverlusts die Lektüre prägt. Die sinnlich-konkrete Erfahrung der Stofflichkeiten von Wasser und Schnee reichert dabei die Gestaltung des Verlusts in einer Weise an, die das Abwesende, das Nichtfassbare sowie das abstrakte Konzept ‚Verlust‘ am Text erfahrbar macht.

## **LITERATURVERZEICHNIS**

Amideo, Emilio: *Queer Tidalectics: Linguistic and Sexual Fluidity in Contemporary Black Diasporic Literature*, Evanston (Illinois) 2021.

- Aresi, Laura: „Metamorphose: Kontinuität und Wandel“, in: Melanie Möller (Hrsg.): *Ovid-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, Berlin 2021, S. 223–227.
- Bachmann, Vera: *Stille Wasser – tiefe Texte?: Zur Ästhetik der Oberfläche in der Literatur des 19. Jahrhunderts*, Bielefeld 2013.
- Barchiesi, Alessandro: *Metamorfosi* (Bd. 3), Rom und Mailand 2009.
- Cerasuolo, Salvatore: „Il nome del lago Averno nell’antichità“, in: ders.: *Eros epicureo e altri saggi di filologia classica*, Neapel 2016, S. 89–90.
- Cixous, Hélène: „Das Lachen der Medusa“, in: Esther Hutfless, Gertrude Postl, Elisabeth Schäfer und Claudia Simma (Hrsg.): *Hélène Cixous: Das Lachen der Medusa zusammen mit aktuellen Beiträgen*, Wien 2017, S. 39–62.
- Dodd, Elizabeth: *The Veiled Mirror and the Woman Poet: H.D., Louise Bogan, Elizabeth Bishop, and Louise Glück*, Columbia und London 1992.
- Eickmeyer, Jost: „Metamorphosen“, in: Melanie Möller (Hrsg.): *Ovid-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, Berlin 2021, S. 97–105.
- Glück, Louise: *Averno*, New York 2007.
- Gosmann, Uta: „Psychoanalyzing Persephone: Louise Glück’s Averno“, in: *Modern Psychoanalysis* (Vol. 35, No. 2) 2010, S. 219–239.
- Haß, Christian David: „Zwischen Ober- und Unterwelt: Ceres und Proserpina; Orpheus und Eurydice“, in: Melanie Möller (Hrsg.): *Ovid-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, Berlin 2021, S. 381–385.
- Hinds, Stephan: *The Metamorphosis of Persephone: Ovid and the Self-Conscious Muse*, Cambridge 1987.
- Lucretius Carus, Titus: *De rerum natura*, hrsg. von Markus Deufert, Berlin und Boston 2019.
- Mentz, Steve: *An Introduction to the Blue Humanities*, New York und London 2024.
- Morris, Daniel: *The Poetry of Louise Glück: A Thematic Introduction*, Columbia 2020.
- Noller, Eva Marie: „Pythagoras und die Seelenwanderung“, in: Melanie Möller (Hrsg.): *Ovid-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, Berlin 2021, S. 458–459.

- Näumann, Klaus: „Wettstreite und formalisierte Wettbewerbe in der Musik: Wesen, Interakteure, Funktionen, Potenziale und Gefahren“, in: ders., Thomas Nußbaumer und Gisela Probst-Effah (Hrsg.): *Musikalische Wettstreite und Wettbewerbe*, München 2018, S. 11–54.
- Ovidius Naso, Publius: *Metamorphoses*, hrsg. von R. J. Tarrant, Oxford 2004.
- Ovidius Naso, Publius: *Metamorphosen: Lateinisch/Deutsch*, hrsg. und übers. von Michael von Albrecht, Stuttgart 1994.
- Pantelia, Maria C. (Hrsg.): *Thesaurus Linguae Graecae Digital Library*, Irvine 2000–heute, <http://www.tlg.uci.edu/> (zuletzt abgerufen am 07.03.2025).
- Pape, Walter: „Vorwort“, in: ders. (Hrsg.): *Romantische Metaphorik des Fließens: Körper, Seele, Poesie*, Tübingen 2007, S. VII–VIII.
- Pläß, Celina: „Feminist Retelling of a Greek Myth: Reclaiming the Voice of Penelope“, in: *In Progress: A Graduate Journal of North American Studies* (Vol. 1, No. 1) 2023, S. 47–59.
- Reckwitz, Andreas: *Verlust: Ein Grundproblem der Moderne*, Berlin 2024.
- Rösch, Gertrud Maria: „Schwan“, in: Günter Butzer und Joachim Jacob (Hrsg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, Stuttgart und Weimar 2012, S. 385–386.
- Thesaurus Linguae Latinae Online*, vol. 2, 0, Berlin und New York 1903–heute, <https://tlg.degruyter.com/article/206Avernus2.0.1314.5411%20v2007> (zuletzt abgerufen am 07.03.2025).
- Zissos, Andrew: „The Rape of Proserpina in Ovid ‚Met.‘ 5.341–661: Internal Audience and Narrative Distortion“, in: *Phoenix* (Vol. 53, No. 1/2) 1999, S. 97–113.

ANNA MARIA SPENER (Paderborn)

## **Nasses Land: *Wetlands* als relationale Räume gegenhegemonialer Wissensproduktion in der künstlerischen Forschung**

Zwei Personen stehen in einer Rasthütte, sie stehen an einem Kanal, und sie stehen inmitten von hochgewachsenem Schilfrohr. Sie lesen währenddessen augenscheinlich einer vor ihnen stehenden Gruppe aus einem kleinen, orangefarbenen Buch vor. Dabei tragen sie ebenfalls orangefarbene, jeweils unterschiedlich geformte Brillen, die an die Augen von Fliegen und Libellen erinnern. Die Fotografien dieser zwei Personen finden sich auf einer Website der University of Derby, auf der das Projekt *Myths for a Wetlands Imaginary* (2019) des Künstler:innenduos a place of their own (Paula McCloskey und Sam Vardy) vorgestellt wird.<sup>1</sup>

*Wetlands*<sup>2</sup> sind, so die deutschsprachige Fassung der Definition der Ramsa-Konvention<sup>3</sup>, „Feuchtwiesen, Moor- und Sumpfgebiete oder Gewässer, die natürlich oder künstlich, dauernd oder zeitweilig, stehend oder fließend, Süß-, Brack- oder Salzwasser sind, einschliesslich solcher Meeresgebiete, die eine Tiefe von sechs Metern bei Niedrigwasser

---

<sup>1</sup> Vgl. Paula McCloskey: „Myths for a wetlands imaginary“, in: *University of Derby Repository* (2019), <https://repository.derby.ac.uk/item/92vq4/myths-for-a-wetlands-imaginary> (zuletzt abgerufen am 19.09.2025).

<sup>2</sup> Im Deutschen ist üblicherweise von „Feuchtgebieten“ die Rede. Nicht nur, um Konnotationen zu Charlotte Roches skandalträchtigem Roman *Feuchtgebiete* (2008) zu vermeiden, sondern vielmehr, da sich in den letzten Jahren in den anglophonen Kultur-, Literatur- und Medienwissenschaften eine Forschungstradition zu entwickeln beginnt, die sich mit *Wetlands* befasst, wird der englische Begriff im Anschluss an diese Forschung hier ebenfalls verwendet. Insgesamt wird der englische Begriff zudem breiter gefasst als der deutsche, der sich eher auf binnenländische Süßwasser-Ökosysteme wie Moore bezieht, dabei aber etwa Salzwiesen und das Wattenmeer ausspart. Mitzudenken ist auch die territoriale Konnotation des Begriffbestandteils der „-gebiete“, der zudem eine Eingrenzbarkeit suggeriert, wohingegen *Wetlands* sich „beyond sovereign borders“ (Mary Gearey, Andrew Church und Neil Ravenscroft: *English Wetlands: Spaces of nature, culture, imagination*, Cham 2020, S. 2) erstrecken. Dazu tritt die im Englischen nachzeichnbare Begriffsgeschichte von Ab- zu Aufwertung – *wet land* zu *wetland(s)* –, die für die gegenwärtige Auseinandersetzung mit diesen Ökosystemen höchst relevant ist. Vgl. dazu auch ausführlicher Committee on Characterization of Wetlands, Water Science and Technology Board, Board on Environmental Studies and Toxicology, Commission on Geosciences, Environment, and Resources und National Research Council (Hrsg.): *Wetlands: Characteristics and Boundaries*, Washington, D.C. 1995, insb. S. 43–64.

<sup>3</sup> Ein 1971 in der iranischen Stadt Ramsar geschlossener internationaler völkerrechtlicher Vertrag zum Schutz von *Wetlands*.

nicht übersteigen“.<sup>4</sup> Moore, Auen, Feuchtwiesen, Mangroven, Bruchwälder, Sümpfe, Wattflächen, Marschen und Salzwiesen haben in den letzten Jahren angesichts des anthropogenen Klimawandels und seiner zunehmend spürbaren Folgen im Schnittfeld gesellschaftlicher und ökologischer Diskurse an Kontur gewonnen.<sup>5</sup> So heißt es im *A Solid Fluids Lexicon* aus der imaginierten Perspektive eines *Wetlands* über diese:

I am often slightly wet, but I can also be pretty dry. I have had so many names, such as marsh, swamp, bog and quagmire, and I am as old as life on Earth when it comes to myths and tales. I have hosted monsters and beasts as much as outlaws, hermits, and scientists. Indeed, the study of life itself began amongst my quiet brims, where Aristotle would come to explore the enigma of living things. Despite this long-lasting history, I have been told that I am a worthless misfit, beyond the edges of solid land yet before the waters' opening. For this reason, I have been sacrificed to make room for cities and fields [...]. But the winds now appear to have changed, and I am no longer blamed for wasting land. Water scarcity and pollution, as much as flooding and global warming, threaten metropolises and farmlands. Humans have made their decisions and have reinvented me as a ‚wetland‘. No more hunters or rainbow snakes, neither gripped by the chase nor shrouded in mystery, I am now a provider of ecosystem services for accountants and bureaucrats! They don't know that I am the birds who come and nest amongst reeds and rush, they don't get that I am the fisherman who harvests mullets, eels, and clams. They take measurements and make projections: how to make the wetland solid for the future to come. I have become an asset, a park, a sanctuary, a reservoir. My fluid totality has been replaced by a solid identity.<sup>6</sup>

Zahllose (essayistische) Sachbücher, Reise- und Natur- beziehungsweise Landschaftsführer, Bildbände, Fotoprojekte, Romane, Filme – Dokumentar- und klassische Kinofilme, letztere oft als Adaptionen literarischer Vorlagen –, Ausstellungen, Installationen, und Performances wie das oben erwähnte Projekt von a place of their own widmen sich in den letzten Jahren ebenfalls der Darstellung von und Auseinandersetzung mit *Wetlands* als „hybrid spaces where nature, culture and the human imagination intersect“.<sup>7</sup> In diesen gegenwärtigen Texten und Medien im weitesten Sinne zeichnen sich grob zwei, dabei aber nicht zwangsläufig disparate Darstellungsformen dieser Ökosysteme ab. Einerseits findet sich die literatur- und kulturgeschichtlich lang etablierte Inszenierung dieser Räume

<sup>4</sup> o. A.: „Übereinkommen über Feuchtgebiete, insbesondere als Lebensraum für Wasser- und Watvögel, von internationaler Bedeutung“, in: *Ramsar*, [https://www.ramsar.org/sites/default/files/documents/library/current\\_convention\\_text\\_g.pdf](https://www.ramsar.org/sites/default/files/documents/library/current_convention_text_g.pdf) (zuletzt abgerufen am 19.09.2025).

<sup>5</sup> Jahrzehntlang bestimmte das Waldsterben die Diskussionen um einerseits die Folgen, andererseits als – wenn aufzuhaltender – potenzieller Konter des anthropogenen Klimawandels. Demgegenüber zeugt beispielsweise Annie Proulx' *Fen, Bog & Swamp: A Short History of Peatland Destruction and Its Role in the Climate Crisis* (2022) für den englisch- und Franziska Tannenbergers *Das Moor: Über eine faszinierende Welt zwischen Wasser und Land – und warum sie für unser Klima so wichtig ist* (2023) für den deutschsprachigen Raum von einer sich in ihrer Umcodierung befindenden Reputation von *Wetlands*. Marina Weisshaupt titelte in *National Geographic* dementsprechend auch 2022: „Warum Moore die besseren Wälder sind“.

<sup>6</sup> Nigel Clark, Sasha Engelmann, Paolo Gruppuso, Tim Ingold, Franz Krause, Gavin Lucas, Germain Meulemans, Cristián Simonetti, Bronislaw Szerszynski und Laura Watts: „A Solid Fluids Lexicon“, in: *Theory, Culture & Society* (Vol. 39, No. 2, Sonderheft: *Solid Fluids*, hrsg. von Tim Ingold und Cristián Simonetti) 2022, S. 197–210, hier: S. 210. Der Absatz zu *Wetlands* wurde von Paolo Gruppuso verfasst.

<sup>7</sup> Gearey, Church und Ravenscroft: *English Wetlands*, S. 3.

als romantisiert-mythisiert, liminal bis hin zu gefährlich, pathologisch, antagonistisch, angstbesetzt („O schaurig ist's über's Moor zu gehen“<sup>8</sup>), und nicht zuletzt landwirtschaftlich, ergo für den Menschen nutzlos. Andererseits zeichnet sich eine zunehmend ökologisch bewusste Disposition ab. Mal liegt der Fokus dieser ökokritischen oder mindestens ökologisch informierten Texte und Medien dann auf ihrem aufklärerischen Charakter, oft auch gepaart mit dem Versuch, zuerst touristisches Interesse und darüber dann ökologisches Bewusstsein zu wecken (so vor allem in Reise- und Naturführern). Andere Texte zeichnet ein auf die anhaltende Gefährdung dieser Ökosysteme gerichteter zukunftsarchivarischer Gestus aus (so beispielsweise in Bildbänden oder auch in der von den Schallanskyschen *Naturkunden* offensichtlich inspirierten Reihe der *European Essays on Nature and Landscape*). Insbesondere kennzeichnet diese gegenwärtigen ästhetischen Ansätze, dass *Wetlands* in ihnen zunehmend *agency*<sup>9</sup> zugesprochen wird.

### Die Agentialisierung nassen Landes

Zwei im gegenwärtigen wissenschaftlichen und davon angeleitet gesellschaftlichen Diskurs hauptsächlich vertretene Positionen des Umgangs mit *Wetlands* sind, wie im Eintrag des *Solid Fluids Lexicon* bereits deutlich wird, die der Konservierung und die der Funktionalisierung. Im Vorwort zum *The Wetlands Handbook* (2009) werden diese Positionen umrissen: Die häufig anzutreffende Konservierung unterteilt in schützenswerte und nicht-schützenswerte Ökosysteme, wobei eine Differenzierung nach dem Grad der Besonderheit und/oder Gefährdung getroffen wird. Natur soll dabei in ihrem aktuellen Zustand bewahrt oder in einen als ursprünglich(er) empfundenen Zustand zurücküberführt werden.<sup>10</sup> Doch auch hier ist es der Mensch, der die Entscheidung zunächst der (Nicht-)Konservierung und dann die der Art der Konservierung, die immer auch einen Eingriff darstellt, trifft.<sup>11</sup> Dieser gegenüber stellt das Vorwort die Position der Funktionalisierung, die

---

<sup>8</sup> Annette von Droste-Hülshoff: „Der Knabe im Moor“ (1842), in: dies.: *Historisch-kritische Ausgabe: Werke, Briefwechsel*, Abt. I: Werke, Bd. 1: *Gedichte zu Lebzeiten, Text*, hrsg. von Winfried Woesler, bearbeitet von Winfried Theiss, Tübingen 1985, S. 67, V. 1. Vgl. zu einem Blick auf „Literarische Moorgänge“ auch Joana van de Löcht und Niels Penke: „Zur Kulturpoetik des Moores: Eine Einleitung“, in: dies. (Hrsg.): *Kulturpoetik des Moores: Ressource, Phobotop, Reservoir*, Berlin und Boston 2023, S. 1–15 sowie die weiteren Beiträge des Bandes.

<sup>9</sup> Vgl. dazu auch Edwin Sayes: „Actor-Network Theory and methodology: Just what does it mean to say that nonhumans have agency?“, in: *Social Studies of Science* (Vol. 44, No. 1) 2014, S. 134–149.

<sup>10</sup> Vgl. Edward Maltby und Tom Barker: „Preface“, in: dies. (Hrsg.): *The Wetlands Handbook*, Oxford 2009, S. ix–x, hier: S. ix.

<sup>11</sup> „Ecological restoration is trying to do in a matter of years what takes decades or centuries under natural conditions. Expecting complete restoration on human time scales is unreasonable, even where full

Ökosysteme hinsichtlich ihres Nutzens für den Menschen als immer auch sozioökonomische Landschaften betrachtet, wobei in dieser Kosten-Nutzen-Rechnung die genaue Beschaffenheit des jeweiligen Ökosystems im Vergleich zu ihrem Nutzwert sogar von äußerst geringer Bedeutung sein kann.<sup>12</sup> Grundsätzlich geht es in beiden Fällen in einer Perspektive der Ökosystem(dienst-)leistung um die Frage nach dem am menschlichen Nutzen bemessenen Wert dieser Ökosysteme. Sowohl Konservierung als auch Funktionalisierung sind also anthropozentrisch motiviert.

Eine andere Richtung schlägt das 2021 von verschiedenen Wissenschaftler:innen aus dem erweiterten Bereich der Umweltwissenschaften propositionierte *Reframing the human-wetlands relationship through a Universal Declaration of the Rights of Wetlands* ein. Dabei geht es nicht etwa allein um eine symbolische Aufwertung, sondern um ein tatsächlich juristisches Zugeständnis von „rights that are analogous to the rights of people or organisations, with these being equally defensible in law“.<sup>13</sup> Ziel dabei ist ein grundsätzlicher Paradigmenwechsel in Mensch-Natur-Beziehungen, spezifischer in den „human-wetlands relationships“.<sup>14</sup> Ein grundlegendes Argument für die Neukonfiguration des Verhältnisses findet sich darin,

that peoples around the world of many cultures and faiths have recognised for millennia that Nature, or elements of Nature, are sentient living beings with inherent value and rights independent of their value to humans, and that Indigenous peoples, local communities and non-governmental organisations have been contributing to a global movement to recognise the rights of Nature [...].<sup>15</sup>

Im Kontext einer solchen Recodierung der Mensch-*Wetland*-Beziehung, die im Rückgriff unter anderem auf indigene Wissensbestände auf die Eigenständigkeit von *Wetlands* als mehr-als-menschliche<sup>16</sup> Akteur:innen zielt, was sich nicht zuletzt an der Großschreibung des Begriffs „Nature“ zeigt, die die rhetorische und juristische Personenschaft von Natur

---

recovery may eventually occur. Nonetheless, many of our underlying beliefs tacitly assume that systems will return to a ‚natural‘ state in fairly short order if they are just nudged in the right direction through adjustments to physical attributes or by regulating species composition. Additional problems arise in defining what is ‚natural‘ and in our inability to accept that systems are dynamic and may have multiple trajectories leading to numerous possible outcomes.“ Robert H. Hildebrand, Adam C. Watts und April M. Randle: „The Myths of Restoration Ecology“, in: *Ecology and Society* (Vol. 10, No. 1) 2005, o. S.

<sup>12</sup> Vgl. Maltby und Barker: „Preface“.

<sup>13</sup> C. M. Finlayson, G. T. Davies, D. E. Pritchard, N. C. Davidson, M. S. Fennessy, M. Simpson und W. R. Moomaw: „Reframing the human-wetlands relationship through a Universal Declaration of the Rights of Wetlands“, in: *Marine and Freshwater Research* (Vol. 73) 2022, S. 1278–1282, hier: S. 1278.

<sup>14</sup> Ebd., S. 1281.

<sup>15</sup> Ebd., S. 1280.

<sup>16</sup> Vgl. dazu auch Catherine Price und Sophie Chao: „Multispecies, More-Than-Human, Non-Human, Other-Than-Human: Reimagining idioms of animacy in an age of planetary unmaking“, in: *Exchanges: The Interdisciplinary Research Journal* (Vol. 10, No. 2) 2023, S. 177–193.

betont, sind auch verschiedene Projekte der gegenwärtigen künstlerischen Forschung einzuordnen. Darunter fallen das oben bereits angesprochene, 2019 durchgeführte Projekt des Künstler:innenduos *a place of their own* (bestehend aus Paula McCloskey und Sam Vardy) sowie das vorrangig von Brady Marks und Mark Timmings verantwortete *Wetland Project* (2013 bzw. 2016<sup>17</sup>–heute), die hier beide vergleichend diskutiert werden. McCloskeys und Vardys *Myths for a Wetlands Imaginary* ist zwischen Performance, räumlicher Intervention und audiovisueller Kunst situiert. Beim *Wetland Project* handelt es sich um eine mehrteilige, multidisziplinäre und -sensorische Exploration einer „environmental soundscape“<sup>18</sup>. Im Folgenden wird dabei das 2022 von Marks und Timmings herausgegebene Buch *Wetland Project: Explorations in Sound, Ecology and Post-Geographical Art* als Ergebnis der Arbeit verschiedener kollaborierender Künstler:innen des *Wetland Project* sowie als Ergebnis der Konstellierung verschiedener ästhetisch-medialer Praktiken im Fokus stehen. Künstlerische Forschung meint einen Ansatz, bei dem künstlerische Praktiken und Ausdrucksformen selbst Methoden der Wissensproduktion, -reflexion und -kommunikation darstellen. Kunst wird dabei als praxis- und/oder materialbasierter, prozessorientierter, experimenteller, reflexiver, interdisziplinärer und oft nicht-linearer Erkenntnismodus verstanden und als solcher produktiv gemacht.<sup>19</sup> Elaine Gan spricht von künstlerischer Forschung als einer Art des „multispecies worlding“, womit sie sich auf Donna Haraway bezieht, und meint damit die Weise „of theorizing and storytelling that is rooted in the historical materialities of meetings between human and other-than-human kin.“<sup>20</sup> Künstlerische Forschung ist also nicht nur Forschung *über* einen Gegenstand, sondern Forschung immer auch *mit* dem Gegenstand, der sich dadurch vom Gegenstand zum Aktanten verschiebt.

---

<sup>17</sup> In der Vorstellung der „Artists“ im *Wetland Project* macht Marks die Angabe 2016, Timmings die Angabe 2013 und zählt Stephen Morris zu den Gründungsmitgliedern hinzu. Vgl. Brady Marks und Mark Timmings: „Artists“, in: dies.: *Wetland Project: Explorations in Sound, Ecology and Post-Geographical Art*, Vancouver, Berkeley und London 2022, 22:10–22:15, hier: 22:10. Anstelle von Seitenzahlen finden sich im Buch die Stunden- und Minutenangaben der zugrundeliegenden *Soundscape*.

<sup>18</sup> o. A.: „Intro“, in: *Wetland Project*, <https://wetlandproject.com/intro.php> (zuletzt abgerufen am 16.10.2025).

<sup>19</sup> Vgl. dazu z. B. Julian Klein: „Was ist künstlerische Forschung?“, in: *Kunsttexte* (No. 2, *Auditive Perspektiven*) 2011, S. 1–5, <https://doi.org/10.48633/ksttx.2011.2.88012> und ders.: „The Mode is the Method Or How Research Can Become Artistic“, in: Daniela Jobertová (Hrsg.): *Artistic Research: Is There Some Method?*, Prag 2018, S. 78–83.

<sup>20</sup> Elaine Gan: „Doing Difference Differently As Wetlands Disappear (A California Story)“, in: T. J. Demos, Emily Eliza Scott und Subhankar Banerjee (Hrsg.): *The Routledge Companion to Contemporary Art, Visual Culture, and Climate Change*, New York 2021, S. 301–310, hier: S. 303.

## Netze und Verstrickungen

Die epistemische Poetik der hier diskutierten künstlerischen Forschungen operiert in einem dekolonial informierten Gestus, der westliche Epistemologien zu unterlaufen sucht, um gegenhegemoniales, po(i)etisches Wissen hervorzubringen und kritisch in den oben umrissenen gegenwärtigen gesellschaftlich-ökologischen Diskurs zu intervenieren. Die Einbettung von *Myths For A Wetland Imaginary* in einen solchen dekolonialen Diskurs beispielsweise stiftet McCloskey selbst: „This project situated wetland loss as part of global colonialism“, schreibt sie, denn *Wetlands* „globally are intimately related to settler colonial practices, particularly through urbanisation“.<sup>21</sup> Wie die Herausgeber:innen von *Stehende Gewässer: Medien der Stagnation* (2007) darlegen, konstituiere sich „[m]odernes Wissen“ seit dem 18. Jahrhundert „vor allem als ein Wissen um die kontinuierliche Produktion, Kanalisation und Steuerung von Strömen aller Art.“<sup>22</sup> Das (kontrolliert) Fließende als Symbol für Fortschritt und Modernität führt zu linearen, teleologischen Denkweisen und einer Entwertung des Langsameren oder Stagnierenden. Natur, insbesondere das Wasser, wird in diesem modernen Weltbild zur steuerbaren Ressource, die einer infrastrukturellen Logik unterliegt. Das lässt sich kulturgeschichtlich mit der Moorkolonisation, die auf dem Gebiet des heutigen Deutschlands mit dem Urbarmachungsedikt Friedrich des Großen vom 22. Juli 1765 großen Zuwachs erfuhr, aber auch mit der Einhegung bis hin zur Trockenlegung verschiedenster anderer *Wetlands* zusammendenken. Die infrastrukturelle Kontrolle von *Wetlands*, etwa durch Kanalisation, ist dabei häufig mit (kolonialer) Gewalt und dem Verlust lokaler und/oder indigener Wissenspraktiken verbunden.<sup>23</sup> Moniek Driesse beschreibt ihre – ebenfalls im Bereich der künstlerischen Forschung angesiedelte – Dissertation als „an invitation to leave dry land and reconsider land-based perceptions of stability and fixation“,<sup>24</sup> was sich auf die hier untersuchten Beispiele übertragen lässt. In den Projekten der künstlerischen Forschung findet sich eine festgefügte

<sup>21</sup> McCloskey: „Myths for a wetlands imaginary“.

<sup>22</sup> Jan Behnstedt, Christina Hünsche, Alexander Klose und Helga Lutz: „Einleitung“, in: Butis Butis (Hrsg.): *Stehende Gewässer: Medien der Stagnation*, Zürich und Berlin 2007, S. 7–25, hier: S. 12.

<sup>23</sup> Vgl. zum Verlust lokaler Kultur- und Wissensbestände sowie zur zunehmenden sozialen und ökonomischen Prekarisierung der dort lebenden Bevölkerung im Zuge der Trockenlegung einer dänisch-deutschen Marschlandschaft auch Anne Marie Overgaard: „Living with water in the Tøndermarsk and Gotteskoog“, in: Linde Egberts und Meindert Schroor (Hrsg.): *Waddenland Outstanding: History, Landscape and Cultural Heritage of the Wadden Sea Region*, Amsterdam 2018, S. 137–149.

<sup>24</sup> Moniek Driesse: *Leaving dry land: Water, heritage and imaginary agency*, Doctoral dissertation in Conservation, Gothenburg 2023, S. 29.

anthropozentrisch und kolonial geprägte Ordnungssysteme hinterfragende Einladung, die kulturelle – ideologische wie auch materiell herbeigeführte – Dichotomie von *wet* (als unbeherrschbar, gefährlich und nutzlos markiert) und *land* (als beherrsch-, überschaubar und gewinnbringend markiert)<sup>25</sup> hinter sich zu lassen und sich in das (nicht nur) epistemologisch produktiv-disruptiv unsichere Terrain der Zwischen-Räume zu bewegen.<sup>26</sup> Tim Ingold und Cristián Simonetti argumentieren entsprechend, dass das Anthropozän es notwendig mache, die „inseparability“ von fest und flüssig – wie sie in *Wetlands* als relationalen Räumen gegenhegemonialer Wissensproduktion grundlegend ist – ins Zentrum aller Diskussionen zu stellen.<sup>27</sup> Dabei liegt das Potenzial von *Wetlands* als nicht ganz feste, nicht ganz flüssige („neither [...] nor“<sup>28</sup>) Zwischen-Räume in der in ihrer Materialität genuin angelegten Unumreißbarkeit, das heißt darin, *keine* ganz feste Kontur zu haben: fluid, dabei aber eben nicht ausschließlich flüssig zu sein. Bernhard J. Dotzler und Henning Schmidgen konstatieren entsprechend, dass Zwischen-Räume epistemologisch „jene Schnittstellen, Intervalle und Abstände“ seien, „in denen sich elementare Prozesse der Wissensproduktion ansiedeln“.<sup>29</sup> Diese Zwischen-Räume seien sowohl inhaltlich wie methodisch von „Vielheit“, „Uneindeutigkeit“ und „Heterogenität“<sup>30</sup> geprägt. Relevant sei dabei nicht zuletzt eine „Hinwendung zur Materialität, zur Instrumentalität und zur Technizität des Wissens“,<sup>31</sup> wie sie deutlich auch in den *Wetland*-Explorationen der gegenwärtigen künstlerischen Forschung zu beobachten ist. Der Zwischen-Raum sei dabei „die Nische, die es braucht, um das Netz zu spinnen, in dem sich die Phänomene ebenso verhaken wie die

---

<sup>25</sup> Dass diese Dichotomie in Nähe zur Natur-Kultur-Dichotomie steht, die wiederum auch geschlechterpolitische Auswirkungen beispielsweise hinsichtlich des binären und hierarchischen Zweigeschlechtermodells zeitigt (vgl. dazu z. B. Lisa Krall: „Das Paradigma der Natur: Zum Umgang mit Naturalisierung und Dualismen in der Geschlechterforschung“, in: *IFFOnZeit: Onlinezeitschrift des Interdisziplinären Zentrums für Frauen- und Geschlechterforschung* (Vol. 4, No. 3) 2014, S. 18–31), wird in anderen aktuellen künstlerischen und literarischen Auseinandersetzungen mit *Wetlands* immer wieder offenbar. Die beiden hier diskutierten Projekte allerdings haben keinen Gender-Fokus.

<sup>26</sup> Vgl. dazu auch Tim Ingold und Cristián Simonetti: „Introducing Solid Fluids“, in: *Theory, Culture & Society*, S. 3–29, insb. S. 13 zum Schlamm als kulturgeschichtlichem „anathema“ der Moderne.

<sup>27</sup> Ebd., S. 20.

<sup>28</sup> *Wetlands* sind „neither strictly land nor water. Rather, they are both land and water.“ Rodney James Giblett: *Postmodern Wetlands: Culture, History, Ecology*, Edinburgh 1996, S. 3.

<sup>29</sup> Bernhard J. Dotzler und Henning Schmidgen: „Einleitung: Zu einer Epistemologie der Zwischenräume“, in: dies. (Hrsg.): *Parasiten und Sirenen: Materielle Kulturen der Produktion von Wissen*, Bielefeld 2008, S. 7–18, hier: S. 7.

<sup>30</sup> Ebd., S. 8.

<sup>31</sup> Ebd., S. 11.

Subjekte, die sich auf ihre Spur begeben, verstricken.“<sup>32</sup> Zentral sind hier die beiden Aspekte des Netz-Spinnens und des Verstrickens.

Denn *Wetlands*, so McCloskey, bieten das Potenzial „to open up new imaginaries through their unique ecologies, biological processes, entanglements of human/nonhuman, their local and global relevance, and in enabling different knowledges.“<sup>33</sup> Die Verfahren des Netz-Spinnens und Verstrickens als gegenhegemoniale Praktiken der Wissensproduktion sind dabei nicht allein metaphorisch zu verstehen im Sinne von *Wetlands* als Räumen, in denen „person and landscape become connected at ankle, knee, groin; sinking down“,<sup>34</sup> sondern finden ihren Niederschlag darüber hinaus sowohl methodisch wie im jeweiligen ‚Ergebnis‘ der beiden hier diskutierten Beispiele. Die *Wetland*-Explorationen der künstlerischen Forschungen entheben die *Wetlands* also ihrer oben diskutierten, im gegenwärtigen gesellschaftlich-ökologischen Diskurs im Sinne von Einhegung und Solidifikation gewonnenen Kontur („My fluid totality has been replaced by a solid identity“). Dies geschieht, indem *Wetlands* in beiden Projekten über die Fluidität der multimedialen, kollaborativen und immersiven Ansätze wiederum in ihrer genuin fluiden Eigenheit (re-)situiert und (re-)perspektiviert werden. So entsteht ein epistemisches Pendant zur Beschaffenheit der *Wetlands* als relational und prozessual.

### **Paula McCloskeys und Sam Vardys *Myths for a Wetlands Imaginary***

Paula McCloskey ist Künstlerin, künstlerische Forscherin und Dozentin für Bildende Kunst. Sowohl McCloskeys künstlerische Praxis als auch ihre Forschung beschäftigen sich mit Kunst, souveränen Grenzen, kulturellen Ökologien und feministischen Neomaterialismen. Diese Themen sind dabei allesamt getragen von „critical theories of effect, colonialism, and subjectivity“. Gemeinsam mit Sam Vardy ist McCloskey Co-Gründerin und Co-Direktorin von a place of their own, einer „artistic and spatial research organization“<sup>35</sup> befasst mit der kollaborativen Schaffung neuer Vorstellungswelten (*Imaginaries*). Sam Vardy ist ausgebildeter Architekt, Wissenschaftler und Dozent für Architektur mit einem Schwerpunkt auf der transdisziplinären Verknüpfung zwischen Architektur, Kunst und

<sup>32</sup> Ebd., S. 17.

<sup>33</sup> McCloskey: „Myths for a wetlands imaginary“.

<sup>34</sup> Gearey, Church und Ravenscroft: *English Wetlands*, S. 5.

<sup>35</sup> o. A.: „Dr Paula McCloskey“, in: *University of Derby*, <https://www.derby.ac.uk/staff/paula-mccloskey/> (zuletzt abgerufen am 16.10.2025).

Wissenschaft. Dabei kreisen seine Arbeiten vor allem um Grenzimperialismus und spekulative Ökologien.<sup>36</sup> McCloskey und Vardy arbeiten an verschiedenen Projekten „in various sites that are viewed as having potential for alternate narratives, relations, subjectivities and practices of activism to emerge as a place of their own.“<sup>37</sup> Partizipative Ansätze sind für McCloskey und Vardy zentral.

*Myths for a Wetlands Imaginary* war eine Arbeit für das Waltham Forest Borough Council's Art Assembly im Jahr 2019. Im Jahr 2017 nämlich wurden die binnenländischen Walthamstow Wetlands, deren Walthamstow Reservoirs seit der Industrialisierung zur Trinkwassergewinnung für London dienen und die zuvor nur mit einer speziellen Erlaubnis für „anglers, birdwatchers, and other dedicated types“<sup>38</sup> zugänglich waren, nach einer mehrjährigen Planungs-, Bau- und Restaurationsphase als Naherholungsgebiet für die allgemeine Öffentlichkeit eröffnet. Das Gebiet wird zwar vom London Wildlife Trust, einer Wohltätigkeitsorganisation, verwaltet, gehört aber immer noch Thames Water, einem privaten Wasserversorgungsunternehmen. Dabei sind die Walthamstow Wetlands nur einen zehnminütigen Fußweg von den Londoner U-Bahn-Stationen Tottenham Hale und Blackhorse Road entfernt. Sie befinden sich, als größtes europäisches „urban wetland reserve“,<sup>39</sup> also sehr zentral in unmittelbarer Nähe zur englischen Hauptstadt. Die Walthamstow Marshes,<sup>40</sup> die südlich direkt an das Gebiet der Trinkwasserreservoirs und Spazierwege anschließen, waren bis 1934 *Common Land*, auf dem die *Lammas Rights* galten, die das Gebiet bis zum Lammas-Tag, dem 1. August, als Privateigentum kennzeichneten, und es danach bis zum folgenden Frühjahr einem gemeinsamen, gewissermaßen öffentlichen Weiderecht unterstellten. Ende der 1970er Jahre gab es eine Bewegung mit dem Ziel, die Walthamstow Marshes zu retten, als die Lee Valley Regional Park Authority, der das Land

---

<sup>36</sup> Vgl. o. A.: „Dr Samuel Vardy“, in: *SIRIG*, <https://sirig.mtu.ie/board-member/samuel-vardy/> (zuletzt abgerufen am 16.10.2025).

<sup>37</sup> Paula McCloskey und Sam Vardy: „Fragile Cartographies of Border-Fictioning“, in: Quazi Mahtab Zaman und Greg G. Hall (Hrsg.): *Border Urbanism: Transdisciplinary Perspectives*, Cham 2022, S. 267–278, hier: S. 267.

<sup>38</sup> Katie Forge: „London Is Home To Europe's Largest Urban Wetland Reserve – And It's Completely Free To Visit“, in: *Secret London* (30.04.2025), <https://secretldn.com/walthamstow-wetlands-new-park-london/> (zuletzt abgerufen am 16.10.2025).

<sup>39</sup> o. A.: „Walthamstow Wetlands“, in: *Waltham Forest*, <https://www.walthamforest.gov.uk/libraries-arts-parks-and-leisure/parks-and-open-spaces/our-open-spaces/walthamstow-wetlands> (zuletzt abgerufen am 16.10.2025).

<sup>40</sup> In Gareth E. Rees' (Text) und Ada Jusics (Illustrationen) *Marshland: Dreams and Nightmares on the Edge of London* (2013) werden die Walthamstow Marshes Thema der zwischen lokaler Geschichte, Folklore und *weird fiction* changierenden Erzählung.

gehörte, ein Genehmigungsverfahren zur Kiesgewinnung begann.<sup>41</sup> Es handelt sich also um ein *Wetland*, das spezifischem menschlichen Nutzen unterliegt, sowohl als Trinkwasserreservoir als auch als Naherholungsgebiet, und das sich zwischen einer natürlich vorkommenden und einer künstlich überformten bis hin zu genuin anthropogen angelegten Form bewegt,<sup>42</sup> und das bereits genau aufgrund dieser Nutzungsformen verschiedentlich in die öffentliche Diskussion getreten ist.

Im Kontext dieser Zugänglichmachung für die Öffentlichkeit ist auch das Projekt von a place of their own zu verstehen,<sup>43</sup> das in der im Titel bereits deutlich gemachten (Re-)Mystifizierung diese anthropozentrische Ausrichtung des Ökosystems zu transzendieren sucht. Im Zuge eines drei- bzw. fünfmonatigen<sup>44</sup> Aufenthalts vor Ort führten a place of their own „a series of events including site specific performances and digital mapping and storytelling workshops“<sup>45</sup> durch. Auch ein Film von 9 Minuten und 24 Sekunden Länge entstand dabei, der im Zuge einer multimedialen Ausstellung, die unter anderem eine von Gary Stewart performte *Soundscape* umfasste, im November 2019 präsentiert wurde. Naturwissenschaftliche Methoden der Erforschung von *Wetlands* sind, neben Feldstudien und Laboranalysen, zumeist Luftbildaufnahmen, Satellitenbilder und Karten.<sup>46</sup> Diesen Methoden ist gemein, dass sie den Blick von oben herab wählen, sich vom Untersuchungsgegenstand entfernen, um diesen zu überblicken und induktiv zu abstrahieren. Demgegenüber stehen die Methoden der hier diskutierten künstlerischen Forschung, die das Partikulare und Singuläre als Nicht-Totalisiertes ins Zentrum stellt. Eine Schwierigkeit für die

<sup>41</sup> Vgl. dazu auch Mike Trier: *Walthamstow Marshes: The 1970s Survey by Save the Marshes Campaign* [orig. *Walthamstow Marshes: Our Countryside Under Threat*, 1979, 1980], London 2007.

<sup>42</sup> Vgl. dazu auch grundlegend KLA Design Team: *Walthamstow Wetlands: Stage C Report* (23.08.2013), <https://www.walthamforest.gov.uk/sites/default/files/2021-10/WW%20stage%20c.pdf> (zuletzt abgerufen am 29.04.2025).

<sup>43</sup> Vgl. zur Einbindung von Mitgliedern lokaler Gemeinschaften beispielsweise als „landscapers, citizen scientists, stewards and storytelling guides“ in öffentliche Räume in Privatbesitz (*POPS*, d. h. „privately owned public spaces“) im englischen Wassersektor und den daraus entstehenden „hydrocitizenships“ auch Mary Gearey und Andrew Church: „From the hydrosocial to the hydrocitizen: Water, place and subjectivity within emergent urban wetlands“, in: *Nature and Space* (Vol. 2, No. 2) 2019, S. 409–428, hier: S. 409. Gearey und Church entwickeln ihre Argumentation unter anderem am Beispiel der Walthamstow Wetlands.

<sup>44</sup> Die Angaben im Repository der University of Derby (fünf Monate) und die einer der Websites des Duos (drei Monate) widersprechen sich. Vgl. McCloskey: „Myths for a wetlands imaginary“ und o. A.: „myths for a wetlands imaginary“, in: *AMID THE AIR AND EARTH*, <https://www.amid-air.earth/myths/> (zuletzt abgerufen am 16.10.2025).

<sup>45</sup> Ebd.

<sup>46</sup> Vgl. Committee on Characterization of Wetlands, Water Science and Technology Board, Board on Environmental Studies and Toxicology, Commission on Geosciences, Environment, and Resources und National Research Council: *Wetlands: Characteristics and Boundaries*, S. 190.

kulturwissenschaftliche Forschung, die vice versa die gegenhegemonialen Potenzialitäten von *Situatedness*<sup>47</sup> und *Site-Specificness*<sup>48</sup> des künstlerisch-forschenden Umgangs mit den *Wetlands* anzeigt, ist der nicht-dokumentarische als nicht-archivarische Gestus dieser Performances und Workshops. Denn deren ‚Ergebnisse‘ – mit Ausnahme des Films, der allerdings dekontextualisiert ist, betrachtet man ihn unabhängig von der Ausstellung, bei der er gezeigt wurde – sind nicht konserviert, sondern temporär und situativ.

Fotografien des *Performance Walks* zeigen Paula McCloskey und Sam Vardy, wie oben bereits beschrieben, orangene Brillen tragend aus dem gleichfarbigen Textbuch vorlesend an verschiedenen Stationen in den *Wetlands*. Eine weitere Fotografie zeigt die Künstler:innen gemeinsam mit der Gruppe, die am *Walk* teilgenommen hat, pinkfarbene, durcheinanderlaufende Fäden in den Händen haltend. Die Fäden dürfen als direkte Anspielung auf Donna Haraways – auf die sich McCloskey in Texten anderer Projektkontexte auch direkt bezieht – in *Staying with The Trouble: Making Kin in the Chthulucene* (2016) ausdifferenzierte, transdisziplinär und artübergreifend konzipierte Denkfigur der „string figures“<sup>49</sup> verstanden werden. Haraway propositioniert die „string figures“ als Methode eines sympoietischen Ansatzes, in dem Mensch-Natur-Dichotomien übergreifende Verantwortlichkeit und Kollaboration im Vordergrund stehen:

String figures are like stories; they propose and enact patterns for participants to inhabit, somehow, on a vulnerable and wounded earth. [...] SF is a sign for science fiction, speculative feminism, science fantasy, speculative fabulation, science fact, and also, string figures. Playing games of string figures is about giving and receiving patterns, dropping threads and failing but sometimes finding something that works, something consequential and maybe even beautiful, that wasn't there before, of relaying connections that matter, of telling stories in hand upon hand, digit upon digit, attachment site upon attachment site, to craft conditions for finite flourishing on terra, on earth. [...] String

<sup>47</sup> Vgl. dazu Donna Haraway: „Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective“, in: *Feminist Studies* (Vol. 14, No. 3) 1988, S. 575–599.

<sup>48</sup> *Site-Specificness* meint „art works that are either held outdoors (hosted outside of cultural institutions), or works that would no longer make sense if moved to a new location. In this broad view, site-specificity could be said to describe works which are constructed through a relational process, where the artist works with certain properties of a particular site.“ Lauren Hayes und Julian Stein: „Desert and Sonic Ecosystems: Incorporating Environmental Factors within Site-Responsive Sonic Art“, in: *Applied Sciences* (Vol. 8, No. 1) 2018, S. 1–15, hier: S. 4. Für *Myths for a Wetlands Imaginary* scheint diese Kategorie zutreffend. Hayes grenzt *Site-Responsiveness* von *Site-Specificness* ab, um die Relevanz des „in response to“ als kontextuelle Praxis hervorzuheben. Lauren Hayes: „From Site-specific to Site-responsive: Sound art performances as participatory milieu“, in: *Organised Sound* (Vol. 22, No. 1, Sonderheft: *Context-based Composition*) 2017, S. 83–92, hier: S. 83. Das *Wetland Project* wäre dabei eher *site-responsive*, da dessen Rezeption nicht notwendiger Weise auf dem Vor-Ort-Sein beruht, sondern als in verschiedenen medialen Kontexten situierte „(re)presentation of a site-responsive performance“ zu verstehen ist. Ebd., S. 91.

<sup>49</sup> Vgl. dazu auch Mario Schulze und Sarine Waltenspül (Hrsg.): *String Figures: A Cultural Practice between Art, Anthropology, and Theory*, Zürich 2025.

figures can be played by many, on all sorts of limbs, as long as the rhythm of accepting and giving is sustained.<sup>50</sup>

Die temporäre, nicht im klassischen Sinne ergebnisorientierte, sondern auf „embodied experience“<sup>51</sup> setzende *Wetland-Exploration des Performance Walks* schärft den Blick auf die Eigenzeit und Eigengesetzlichkeit des Ökosystems und nimmt dessen spatiotemporale *agency* ernst anstelle es in Modi der anthropozentrischen Ordnungs- und Wahrnehmungsmuster von Zeitlichkeit und Konservierung zu überführen. Denn die Frage, so Moritz Ingwersen und Sina Steglich, „in wessen Namen die Debatten des Anthropozän geführt werden, für wen sie sprechen und wer jeweils als (Um-)Welt- und Zeitgestalter:in mit ‚Agency‘ ausgestattet wird, ist [...] eine unhintergehbare“.<sup>52</sup> Gleichzeitig zur „Dekolonialisierung moderner Zeitlichkeitskonzepte“<sup>53</sup> subvertiert der nur temporär in den Raum des Ökosystems intervenierende *Performance Walk* Modi der „kolonialen Raumaneignung“,<sup>54</sup> insofern in der Vorübergängigkeit und der Nicht-Archivierung gerade keine Raumaneignung stattfindet. Koloniale Raumdiskurse müssen auch als aneignender, extraktivistischer Umgang mit Natur verstanden werden (hier: Trinkwasserreservoir, Naherholungsgebiet, Wegfall der *Lammas Rights*, Versuch zur Genehmigung von Kiesgewinnung), der sich gerade in der Kulturgeschichte der menschlichen Nutzung von *Wetlands* zeigt. Hier findet sich damit auch ein Konterpunkt zur Kolonialisierung von Natur, indem in der ausbleibenden materiellen Raumaneignung die eigentliche Unwirtlichkeit als Eigengesetzlichkeit des *Wetlands* wieder aufgerufen wird.

Die Re-Mystifizierung, die sich nicht zuletzt in den „string figures“ als immer auch einer Form der „speculative fabulation“ niederschlägt, ist einerseits also vor dem Hintergrund des Zusammenbringens des Globalen beziehungsweise Planetaren und des Lokalen zu verstehen. So arbeiteten a place of their own mit

different specialist knowledges: environmental scientists (e.g Dr. Ian Crump), indigenous artists (e.g Rod Garlett, Noongar people, W. Australia), London Wildlife Trust, writer/artist Season Butler and sound artist Gary Young, and situated knowledges from Waltham Forest community.<sup>55</sup>

<sup>50</sup> Donna Haraway: *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham, N.C 2016, S. 10.

<sup>51</sup> McCloskey: „Myths for a wetlands imaginary“.

<sup>52</sup> Moritz Ingwersen und Sina Steglich: „Moderne Zeitlichkeiten und das Anthropozän“, in: *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift* (Vol. 7, No. 1, Sonderheft: *Zeitlichkeiten der Moderne und das Anthropozän*) 2022, S. 1–11, hier: S. 5–6.

<sup>53</sup> Ebd., S. 6.

<sup>54</sup> Ebd., S. 5–6.

<sup>55</sup> McCloskey: „Myths for a wetlands imaginary“.

Das Projekt zeigt in der Einbindung indigener Künstler:innen<sup>56</sup> aus anderen Teilen der Welt eine grundlegende Verbundenheit von *Wetlands* weltweit (und darin immer auch der Vergangenheit und Gegenwart des Kolonialismus, insbesondere in der Verbindung von England und Australien) und gleichzeitig, in der Einbindung der „situated knowledges“ der örtlichen Gemeinschaft, die Kulturgeschichte (als Mensch-*Wetland*-Beziehungsgeschichte) der spezifischen erforschten Landschaft in Südengland auf verflochtenen spatiotemporalen Ebenen. Bei McCloskey heißt es dementsprechend auch:

The Walthamstow site with its unique characteristics meant that the mapping workshop, storytelling workshop, performance and the interactive installation were strongly site-responsive, situated and specific, while from the outset we looked to understand them within their planetary condition.<sup>57</sup>

Die planetare Ebene verfolgte vor allem der Schreibworkshop mit Season Butler. Butler leitete eine Gruppe in Schreibübungen an, die zum Ziel hatten, Mythen über durch die Datenbank der Website der Ramsar-Konvention ausgewählte *Wetlands* in anderen Teilen der Welt zu verfassen. Die Re-Mystifizierung ist andererseits also zu verstehen als Gegenposition zur in Konservierung und Funktionalisierung angelegten De-Mystifizierung der kultur- und literaturgeschichtlich lang etablierten Blicke auf *Wetlands*, wie sie kurz angegriffen wurden. Wissensproduktion wird in der Enthierarchisierung hegemonialen wissenschaftlichen Wissens, wie sie sich in der Einbindung verschiedenster Akteur:innen kennzeichnet, also auch in der textuellen Mythenproduktion gesucht. Die Mythopoesis als „the creation of imaginative worlds using the arts and mythology“<sup>58</sup> soll daran teilhaben, „resistant wetland imaginaries“<sup>59</sup> zu (er-)schaffen. Mythenproduktion wird also als eine Form von Widerstand verstanden, denn, wie die Herausgeber:innen eines Hefts zu *Mythology and Ecocriticism* feststellen: „Just as certain myths have legitimized the subjugation and

---

<sup>56</sup> An anderer Stelle wäre weiterführend kritisch zu diskutieren, warum das aus der künstlerischen Forschung stammende Projekt hier so eine deutliche Trennung zieht zwischen „indigenous artists“ einerseits und nicht-indigenen „environmental scientists“ andererseits, d. h. inwiefern auch hier kolonial geprägte Wissensordnungen und die hierarchische bis dichotomische Gegenüberstellung von indigenem Wissen und westlicher Wissenschaft implizit reproduziert werden. Für diesen Hinweis danke ich herzlichst Svenja Engelmann-Kewitz.

<sup>57</sup> Ebd.

<sup>58</sup> Robert Frashure: „Mythopoesis and the Awakening of the Ecological Unconscious in Jim Henson’s *The Dark Crystal: Age of Resistance*“, in: *Journal of Jungian Scholarly Studies* (Vol. 19, No. 1) 2024, S. 100–115, hier: S. 100.

<sup>59</sup> McCloskey: „Myths for a wetlands imaginary“.

exploitation of nature by humankind, others reflect a will to attain a harmonious relationship with the natural environment.“<sup>60</sup>

Eine Fotografie des Schreibworkshops zeigt eine der Schreibübungen, in der es heißt: „Write a journey, pursuing one or more of the things you want, checking in with the watery dimensions of the place you’re in (different states of water, water as threatening, integral, emotional, healing...)“.<sup>61</sup> Die Mythopoesis, die man hier vielleicht treffender als Mythopoesis<sup>62</sup> bezeichnen sollte, ist eine partizipativ-gemeinschaftliche Methode, die beispielsweise in der ökokritischen Pädagogik bereits Rezeption erfahren hat.<sup>63</sup> Mythopo(i)esis kann Querverbindungen von immer auch räumlich zu denkender Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft auf eine neue, den Menschen dezentrierende, relativierende und dadurch zementierte Machtdispositive aufstörende Art stiften. Dass diese neuen *Wetlands*-Mythen als Teil eines diverse Medien/Praktiken<sup>64</sup> kombinierenden und kollaborative Arbeitsweisen umfassenden *Wetlands Imaginary* bis dato nicht publiziert wurden, ist für die Forschung bedauerlich. Dabei aber verweist dies noch einmal auf die Relevanz von spatiotemporaler *site-specific* Situiertheit im Projekt von a place of their own,<sup>65</sup> und damit auf die Fluidität von *Wetlands*, die wiederum den Blick schärft für die Relevanz des methodischen *Wie?* im gegenwärtigen ökokritischen Diskurs. Abbi Flint spricht denn auch davon, dass Lyrik eine „powerful and appropriate *method* to research landscapes and their

<sup>60</sup> Imelda Martin Junquera und Francisco Molina Moreno: „Mythology and Ecocriticism: A Natural Encounter: Introduction“, in: *Ecozon@: European Journal of Literature, Culture and Environment* (Vol. 9, No. 2, *Mythology and Ecocriticism*) 2018, S. 1–7, hier S. 6.

<sup>61</sup> o. A.: „Myths for a Wetlands Imaginary“, in: *a place of their own*, <https://aplaceoftheirown.org/Myths-for-a-Wetlands-Imaginary> (zuletzt abgerufen am 16.10.2025).

<sup>62</sup> „The challenge facing humankind in the Anthropocene is to learn to appreciate the natural world, including wetlandscapes, as inherently poetic – as intrinsically ‚poietic‘ – as characterized by change and emergence, intention and sentience, address and polylinguism.“ John Charles Ryan: „A Touch of Recognition: Wetlands in Australian Poetry“, in: *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* (Vol. 28, No. 3) 2021, S. 890–916, hier: S. 897.

<sup>63</sup> Vgl. dazu z. B. Matthew R. Farrelly: „Toward a phenomenology of mythopoetic participation and the cultivation of environmental consciousness in education“, in: *Environmental Education Research* (Vol. 29, No. 6) 2023, S. 889–901.

<sup>64</sup> Vgl. dazu Mark Dang-Anh, Simone Pfeiffer, Clemens Reisner und Lisa Villioth: „Medienpraktiken: Situieren, erforschen, reflektieren: Eine Einleitung“, in: dies. (Hrsg.): *Navigationen: Medienpraktiken: Situieren, erforschen, reflektieren*, Marburg und Siegen 2017, S. 7–36.

<sup>65</sup> Lauren Hayes verweist auf diesen Aspekt in der Diskussion einer ihrer eigenen *Soundscapes*: „Although the audio recordings have been broadcast on analogue radio in the UK and the Netherlands, these are solely documents of the performance events and can only give some suggestion of the actual piece. They are severed from the multisensory environment of the real world in which they took place.“ Hayes: „From Site-specific to Site-responsive“, S. 91.

heritage“<sup>66</sup> sein kann, und das gilt ebenso für den *Performance Walk* wie für die Mythopo(i)esis von *Myths for a Wetlands Imaginary*.

### **Brady Marks’ und Mark Timmings’ *Wetland Project: Explorations in Sound, Ecology and Post-Geographical Art***

Die künstlerische Auseinandersetzung mit *Wetlands* hat in den letzten Jahren besonderen Niederschlag in *Soundscape*s gefunden,<sup>67</sup> so auch in beiden *Wetlands*-Projekten von a place of their own. In *Soundscape*s geht es nicht um komponierte Musik, sondern um alltagsnahe Töne und Geräusche. *Soundscape*s stehen „paradigmatisch für eine Art von Weltbezug, der von vornherein auf Austausch zwischen wahrnehmendem Organismus und Umwelt sowie auf die grundlegende Medialisierung der Wahrnehmung im Sinn eines ‚être-au-monde (Zur-Welt-Seins)‘ der Phänomenologie angelegt ist.“<sup>68</sup>

Eine *Soundscape* steht auch im Zentrum des 2013 bzw. 2016 von Brady Marks und Mark Timmings begründeten *Wetland Project*, zu dem bald Eric Lamontagne, als Unterstützung hinsichtlich der technischen Umsetzung der Aufnahmen, und Gabrielle Odowichuk, die den „sound-to-colour“-Algorithmus programmierte, hinzukamen.<sup>69</sup> Im 2022 publizierten multimedialen und -sensorischen „artists’ book“<sup>70</sup> finden sich darüber hinaus Beiträge verschiedenster Art von William Gibson, Elizabeth May, Susan McMaster, Stephen Morris, Alex Muir, Philip Kevin Paul, Dylan Robinson, Hildegard Westerkamp, Laurie White und Nancy Angermeyer. Auch das *Wetland Project* kennzeichnet sich also durch seine kollaborative Arbeitspraxis. Marks arbeitet als Künstlerin mit digitalen Medien und Sound.<sup>71</sup> Dabei liegen ihre Schwerpunkte in audiovisuellen Praktiken, Neuen Medien und kinetischer

---

<sup>66</sup> Abbi Flint: „Poetry, paths, and peatlands: integrating poetic inquiry within landscape heritage research“, in: *Landscape Research* (Vol. 49, No. 1) 2024, S. 4–18, hier: S. 4.

<sup>67</sup> Auf *earth.fm* ist die „Łęczok Wetlands Soundscape“ des Künstlers Jacek Krywult verfügbar, eine von Derek Solomon erstellte „Mashatu Wetland Soundscape“ ist auf dessen Website erhältlich, und die „Soundscapes of Estonian Wetlands“ von Veljo Runnel sind bei verschiedenen Anbietern von Musik-Streamingdiensten verfügbar. Vgl. dazu auch Felipe Otondo: „Listening to Wetland Soundscapes“, In: *Leonardo Music Journal* (Vol. 28) 2018, S. 50–52 sowie ders., Felipe Otondo und André Rabello-Mestre: „The Soundlapse Project: Exploring Spatiotemporal Features of Wetland Soundscapes“, in: *Leonardo* (Vol. 55, No. 3) 2022, S. 267–271.

<sup>68</sup> Jörg Dünne: „Von *spaces* zu *scapes*: Alternative Konzeptionen von Räumlichkeit in den Literatur- und Kulturwissenschaften“, in: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* (Vol. 256, No. 2) 2019, S. 371–384, hier: S. 377.

<sup>69</sup> Brady Marks und Mark Timmings: „Acknowledgements“, in: dies.: *Wetland Project*, 23:20–23:30, hier: 23:20.

<sup>70</sup> o. A.: „Artists’ Book“, in: *Wetland Project*, <https://wetlandproject.com/bk-more.php> (zuletzt abgerufen am 16.10.2025).

<sup>71</sup> Vgl. Marks und Timmings: „Artists“, 22:10.

Kunst.<sup>72</sup> Sie lebt und arbeitet in „x<sup>w</sup>məθk<sup>w</sup>əyəm, səliwətəl and S<sub>k</sub>wxwú7mesh territories (Vancouver)“.<sup>73</sup> Dieses insbesondere in Kanada mittlerweile weit verbreitete *Land Acknowledgement*, für das es im Deutschen keine wirkliche Entsprechung gibt, dient dazu, das eigene Bewusstsein über die immer noch wirksamen gewaltsamen kolonialen Verflechtungen anzuzeigen und Respekt gegenüber der indigenen Bevölkerung zu zollen.<sup>74</sup> Wie in *Myths for a Wetlands Imaginary* wird im *Wetland Project* in der Nennung der indigenen Namen von Orten und Räumen anstelle der kolonialen englischen also die Einbettung in einen dekolonialen Diskurs gesucht. Marks hat Universitätsabschlüsse in den Fächern *Computer Science* sowie *Interactive Arts*. Als Absolventin der Simon Fraser University, an der sie bei Gründungsmitgliedern des *World Soundscape Project* studierte, sowie als Mitglied des *Soundscape Collective* bei Vancouver Co-op Radio versteht sie sich als „inheritor of the WSP legacy of Acoustic Ecology“.<sup>75</sup> Mark Timmings lebt und arbeitet als multidisziplinärer Künstler auf Saturna Island, das heißt auf der Insel, auf der auch die *Soundscape* des *Wetland Project* entstanden ist. Er erforscht Raumwahrnehmungen, indem er Daten aus dem Umfeld seines Zuhauses sammelt und diese in künstlerische Kontexte einbezieht. Dabei entsteht, so Timmings über die eigenen Arbeiten, in der Zusammenstellung von Feldstudien und ästhetischem Material ein „infinite and vital web of interconnecting natural cycles and patterns of human activity“.<sup>76</sup> Auch hier findet sich also die oben bereits angesprochene Idee des Netz-Spinnens.

Das *Wetland Project* besteht im Kern aus einer 24-stündigen *Soundscape* der *Sounds* der küstennahen TEKTEKSEN Marsh<sup>77</sup> in nicht abgetretenem WSÁNEĆ Territorium. Brady

<sup>72</sup> Vgl. o. A.: „Collaborators“, in: *Wetland Project*, <https://wetlandproject.com/contrib.php> (zuletzt abgerufen am 16.10.2025).

<sup>73</sup> Marks und Timmings: „Artists“, 22:10.

<sup>74</sup> Vgl. zu einer kritischen Perspektive auf *Land Acknowledgements* als oftmals nur „nominal gestures that serve to relieve settler guilt“ auch Ashley Cordes: „Place is everything: remembering responsibilities between and beyond land acknowledgments“, in: *Communication and Critical/Cultural Studies* (Vol. 22, No. 2) 2023, S. 191–199, hier: S. 196. Für den Hinweis auf Cordes danke ich herzlichst Svenja Engelmann-Kewitz.

<sup>75</sup> o. A.: „Collaborators“.

<sup>76</sup> Marks und Timmings: „Artists“, 22:15.

<sup>77</sup> Im Deutschen (Marsch) und Englischen (*marsh*) finden sich unterschiedliche Verwendungsweisen der Begriffe. *Marsh* bezeichnet ein nicht-torfbildendes, alluviales *Wetland* holozänen Ursprungs, am aquatisch-terrestrischen Übergangsbereich von Flüssen, in brackigen Mündungsgebieten von Flüssen ins Meer oder in Küstengebieten generell. Der deutsche Begriff Marschland hingegen bezeichnet üblicherweise die entsprechende besiedelte Kulturlandschaft aus längst eingedeichtem und (beispielsweise durch Siele oder Schöpfwerke) entwässertem, d. h. nicht mehr nassem Land (eigentlich: Koog, Groden oder Polder). Vgl. dazu z. B. Ludwig Fischer (Hrsg.): *Kulturlandschaft Nordseemarschen*, Bredstedt und Westerhever 1997. Da es hier um *Marshes* und nicht um Marschland geht, wird der englische Begriff verwendet.

Marks, Mark Timmings und Eric Lamontagne nahmen vom 25. bis 27. April 2016 mithilfe von fünf Mikrofonen, die auf einem umgestürzten Baum in der Mitte der *Marsh* angebracht waren, 32 Stunden an später auf 24 Stunden zugeschnittenem Tonmaterial auf.<sup>78</sup> Man hört Vögel, Frösche, zwischendurch vorüberfliegende Flugzeuge und ein stetiges Rauschen. Die *Soundscape* sei dabei, so Laurie White, als Simulation zu verstehen, wenngleich als eine Simulation „as accurately as possible“, die erfahrbar mache, „what one might hear if physically present in the marsh oneself.“<sup>79</sup> Es geht also um die Evokation einer zwar simulierten, dabei aber nicht weniger immersiven Ko-Präsenz. Die Dauer von 24 Stunden wurde gewählt, da sie dem zirkadianen Rhythmus entspricht, mit dem „Organismen sich auf den 24-stündigen Tag/Nachtrhythmus der Erdumdrehung einregeln.“<sup>80</sup> Der zirkadiane Rhythmus synchronisiert so menschliche und mehr-als-menschliche Formen der zeitlichen Strukturierung des Lebens. Während das menschliche Leben in industriell-kapitalistischen Kontexten vielmehr von der Uhr bestimmt ist, wird hier auf eine biologische Form der Zeitwahrnehmung zurückgegriffen, die nicht „the measure of time“ zentriert, sondern die gelebte, werdende, fluide Dauer von Zeit als eine spezieübergreifend geteilte Zeit wahrnehmbar zu machen sucht:

Apperceptions of time are also transformed, from measured time – the tick-tock of clocks – to a lived, fluid time, a „becoming“ of time. [...] One could say that, in the *Wetland* broadcast, clocks are relinquished altogether, that they are replaced by a richer experience of duration. The broadcast slips into a realm of innate knowledge of the shared biological time between the wild marsh beings and ourselves.<sup>81</sup>

Als Ziel des Projekts wird von Marks und Timmings en passant eine Recodierung menschlicher Sinneswahrnehmung benannt: „to see the world through our ears.“<sup>82</sup> Diese Recodierung hinterfragt nicht nur anthropozentrische, zudem ablenormative Wahrnehmungsmuster, sondern öffnet diese auch hin zu mehr-als-menschlichen Akteur:innen. So sind es bekanntermaßen Fledermäuse, die tatsächlich ‚durch ihre Ohren sehen‘, das heißt sich durch die Wahrnehmung von Tönen in einer Art und Weise im Raum orientieren, wie Menschen es klassischerweise durch visuelle Wahrnehmung tun. Am *Earth Day*, der

---

<sup>78</sup> Ebd.

<sup>79</sup> Laurie White: „Every Being is a Score for Another“, in: Marks und Timmings: *Wetland Project*, 02:10–02:55, hier: 02:15.

<sup>80</sup> Gregor Eichele und Henrik Oster: „Chronobiologie: Das genetische Netzwerk der zirkadianen Uhr koordiniert die Wechselwirkung zwischen Lebewesen und Umwelt“, in: *Max-Planck-Gesellschaft* (2017), <https://www.mpg.de/318255/forschungsSchwerpunkt2> (zuletzt abgerufen am 16.05.2025).

<sup>81</sup> o. A.: „Slow Radio Broadcast“, in: *Wetland Project*, <https://wetlandproject.com/ra-more.php> (zuletzt abgerufen am 16.10.2025). Herv. i. O.

<sup>82</sup> Marks und Timmings: „Acknowledgements“, 23:20.

jährlich am 22. April begangen wird, wird die *Soundscape* seit 2017 in Form eines „slow radio broadcast“ von verschiedenen partizipierenden Radiostationen gesendet. Darüber hinaus ist es jederzeit möglich, die *Soundscape* über die Website des Projekts, die gleichzeitig die schnell wechselnden Farben des „sound-to-colour“-Algorithmus abspielt, im kontinuierlich laufenden *Stream* zu hören. Der Algorithmus „transforms sound frequencies [...] into pure colour fields in flux. This metamorphosis is achieved using a colour scale that maps the pitch range in the recording onto the visible light spectrum.“<sup>83</sup> Im Buch zeigt die erste Seite die vom Algorithmus für den Beginn der *Soundscape* um Mitternacht generierte Farbe, die folgenden 288 Seiten sind in Farben gedruckt, die in Intervallen von fünf Minuten generiert wurden. Die konventionelle Angabe von Seitenzahlen entfällt, sie ist ersetzt durch die Angabe der Stunde und Minute der *Soundscape*. Neben dieser Angabe findet sich jeweils eine Art Fußnote, die den hörbaren *Sound* kontextualisiert, bei 01:25 beispielsweise als „Pacific Chorus Frog (advertisement call)“. Beim Beginn jeder Stunde ist im Buch zudem ein QR-Code abgedruckt, der es ermöglicht, zu genau diesem Zeitpunkt in den *Stream* der *Soundscape* einzusteigen. Doch schon vor dem Aufschlagen des Buchs führt ein auf das Cover, das eine Wasseroberfläche zeigt, in weißer Farbe gedruckter QR-Code mit der darunter stehenden Anweisung oder Aufforderung „Listen“ zur *Soundscape*. Während sich im gesamten Buch weitere Fotografien finden, dominieren diese nie und zeigen interessanterweise auch nicht etwa die den *Sound* mitproduzierenden Tiere, sondern „they bring to the readers close-up crops of subtly coloured vegetation and water, mostly in full daylight, and taken with shallow depth of field so that the calculated blurring suggests more beyond the edges of the page.“<sup>84</sup> Im *Wetland Project* findet sich so eine andere Form von Temporalität als in *Myths for a Wetlands Imaginary*. Während letzteres Projekt auf Orts- und Zeitgebundenheit, das heißt auf Vorübergängigkeit anstelle von Dauer setzt (*Site-Specificness*), ist das *Wetland Project* durchaus als raumzeitübergreifend zu verstehen (*Site-Responsiveness*). Dabei aber setzt es auf einen temporalen Modus von Zirkularität und Iterativität (und dann auch: Iterabilität<sup>85</sup>) anstelle etwa einer linearen

<sup>83</sup> Brady Marks und Mark Timmings: „About this Book“, in: dies.: *Wetland Project*, 01:20–01:25, hier: 01:20.

<sup>84</sup> Theo Dombrowski: „Significant memento‘ & ‚evocative artifact‘“, in: *The British Columbia Review* (27.02.2024), <https://thebcreview.ca/2024/02/27/2085-dombrowski-marks-timmings/> (zuletzt abgerufen am 23.06.2025).

<sup>85</sup> Mit dem Konzept der Iterabilität nach Jacques Derrida ist ein sprachliches Zeichen grundsätzlich wiederholbar (iterierbar), wobei die Wiederholung nicht zur Identität des Zitierten mit sich selbst führt, sondern die Möglichkeit eröffnet, das sprachliche Zeichen in einen neuen Kontext zu überführen. Vgl. dazu Jacques Derrida: „Signatur Ereignis Kontext“ (1972), in: ders.: *Limited Inc.* Aus dem Französischen von Werner Rappl, Wien 2001, S. 15–45.

Abfolge von Anfang und Ende, der ebenfalls als dekolonial verstanden werden kann.<sup>86</sup> Lauren Hayes und Julian Stein weisen darauf hin, dass *Sounds* „always situated socially, culturally, and perceived within a particular space“<sup>87</sup> sind. Die Speicherung der *Sounds* der *Marsh* auf Saturna Island als Aufnahme ist damit eine Transformation derer (soziokulturellen) Orts- und Zeitgebundenheit, die grundsätzlich als eine Form der Translokation verstanden werden muss. Diese Translokation öffnet, durchaus vergleichbar zur Stiftung der globalen Verknüpfungen in *Myths for a Wetlands Imaginary*, neue Formen der Immersion in einer raumzeitlichen, speziesübergreifenden Verbundenheit. Die *Sounds* werden in anderen kulturellen Kontexten, Räumen und Zeiten erfahrbar gemacht. So gibt es das *Wetland Senario*, in dem ein menschlicher Chor<sup>88</sup> Teile der durch Notation für menschliche Stimmen singbar gemachten *Soundscape* vorträgt („The role of composer is essentially restricted to that of scribe. The true composer is the wetland itself.“<sup>89</sup>), wobei diese Notationen ebenfalls im gedruckten Buch vorhanden sind und damit auch für anderweitige zukünftige Nutzungen zugänglich gemacht werden. Darin eröffnet sich noch eine Ebene des potenziell Kollaborativen. Marc Weidenbaum berechnet, dass mehr als zehn Prozent der Buchseiten diesen Notationen zukommen,<sup>90</sup> womit denn auch westlich-logozentristische Vorstellungen von Texthegemonie unterlaufen werden. Zusätzlich ist eine Aufnahme des 2015 von *musica intima* gesungenen *Wetland Senario* ebenfalls im Buch per QR-Code abrufbar.

Dabei wird die *Soundscape* von den verschiedenen Rezipierenden und Iterierenden als Form der Gemeinschaft erfahren. Ein Beispiel dafür liefern die im Buch unter dem

---

<sup>86</sup> So stellen Moritz Ingwersen und Sina Steglich eine „Dekolonisierung moderner Zeitlichkeitskonzepte“ beispielsweise darin fest, dass „unter Berufung auf ‚Indigenous temporal sovereignty‘ nicht-westliche und oftmals zirkuläre Zeitverständnisse in den Vordergrund gerückt und durch die Pluralisierung von Zukünften und Futurismen ein emanzipatorisches Gegenmodell entworfen wird.“ Ingwersen und Steglich: „Moderne Zeitlichkeiten und das Anthropozän“, S. 6. Vgl. zur „Indigenous temporal sovereignty“ auch ausführlich Mark Rifkin: *Beyond Settler Time: Temporal Sovereignty and Indigenous Self-Determination*, Durham 2017.

<sup>87</sup> Hayes und Stein: „Desert and Sonic Ecosystems“, S. 3.

<sup>88</sup> Ich danke Kirsten Jüdt herzlichst für den Hinweis darauf, dass eine im Rahmen einer Performance vorgelegene, an Vogelgesang angelehnte Vokalkomposition in Hanna Tuulikkis ebenfalls multimedial-kollaborativem, der künstlerischen Forschung entstammendem Projekt *Air falbh leis na h-eòin | Away with the Birds* (2010–2015) zentral ist. Kirsten Jüdt untersucht solche multimodal-ökologischen Kontaktszenen in their Dissertationsprojekt, vgl. dazu Kirsten Jüdt: „Sensing, Questioning, Reflecting – Meaning-making in/through Multimodal Ecologies“, in: *Ecological Imaginaries* (23.02.2022), <https://ecologies.hypotheses.org/215> (zuletzt abgerufen am 04.04.2025).

<sup>89</sup> Stephen Morris: „Wetland Senario“, in: Marks und Timmings: *Wetland Project*, 11:20–11:30, hier: 11:25.

<sup>90</sup> Vgl. Marc Weidenbaum: „Wetland Project Book Review (Full Text)“, in: *disquiet* (10.01.2023), <https://disquiet.com/2023/01/10/wetland-project-book-review-full-text/> (zuletzt abgerufen am 23.06.2025).

übergreifenden Titel *Bog Breathe Me In* abgedruckten Gedichte Susan McMasters, in denen sie ihre eigenen Hörerfahrungen poetisch reflektiert. Diese Form der Gemeinschaft ist auch auf einer weiteren strukturellen Ebene im Buch nachgehalten, da sich darin immer wieder Abdrucke von online getätigten Kommentaren der Zuhörenden finden. Diese Kommentare geben wiederum inhaltlich die empfundene Verbundenheit wieder, vor allem auch während der COVID19-bedingten Lockdowns und hinsichtlich der Möglichkeit, selbst wiederum speziesübergreifende Gemeinschaft zu stiften:

Who else is in the wetland today?  
– Stacey Copeland, Toronto, 2022<sup>91</sup> [...]

Your wetlands are carpeting my 600 square foot apartment and pulling me out of this COVID prison.  
– Nettie Wild, Vancouver, 2020 [...]

played some of this for the birds in my garden this morning in Queens. Beautiful!  
– growing\_rocks, New York, 2022<sup>92</sup> [...]

I've got Wetland Project playing while I work-from-home today ... gotta say it's improved the experience immensely. My cat also approves and hasn't left my office all day.  
– Gord Spence, Waterloo, ON, 2020<sup>93</sup>

Trotz der Stiftung von Verbundenheit, Verantwortlichkeit, Ruhe und Geborgenheit, die der *Soundscape* zugeschrieben wird, darf das Projekt nicht als Romantisierung einer Art ursprünglichen, ungestörten Natur verstanden werden; darauf verweisen immer wieder die Geräusche der über die *Marsh* fliegenden Flugzeuge, aber auch die QR-Codes im gedruckten Buch als disruptive Elemente, die die bereits angesprochene Technizität des Wissens regelmäßig hervorheben. Das Projekt schafft in den vielfachen Kollaborationen und Iterationen eine multimediale, immersive Exploration einer *Marsh*-Landschaft. In dieser Herangehensweise kann interessanterweise gerade die im ökologischen Diskurs als solche tendenziell abgewertete Technologie dazu beitragen, dass diese Landschaft erlebt werden kann, ohne selbst vor Ort zu sein. Dabei ist das Projekt ebenso fern von den „aesthetics of climate grief“<sup>94</sup> wie von einer unreflektierten Romantisierung einer augenscheinlich noch nicht anthropogen überformten Natur. Auf diese Schwierigkeiten verweist auch Laurie White: Während das Ziel von „Acoustic Ecology“

is to reconnect with nature through sound, it is important to acknowledge the extent to which the recording of soundscapes as audio artifacts risks becoming a form of what Stó:lō/Skwah sound studies scholar Dylan Robinson calls „hungry listening“. On the one hand, as a form of soundscape

---

<sup>91</sup> Marks und Timmings: *Wetlands Project*, 01:40.

<sup>92</sup> Ebd., 05:55.

<sup>93</sup> Ebd., 15:25.

<sup>94</sup> Dylan Robinson: „Arrival“, in: Marks und Timmings: *Wetland Project*, 16:10–16:30, hier: 16:30.

tourism, this work risks instrumentalizing the natural world as an aesthetic resource, valued primarily for what it can offer to human knowledge. On the other, the justification for the capture and preservation of soundscapes, framed within the context of habitat destruction and species extinction, risks overdetermining a narrative of loss. Figured as a requiem for disappearing nature, these projects may centre human agency at the expense of non-human forms of adaptation and resilience.<sup>95</sup>

Die *Ethics of Listening on Stolen Land* diskutieren Brady Marks und Mark Timmings mit Philip Kevin Paul, einem WSÁNEĆ Künstler, der auf eine grundsätzlich differente Naturauffassung von indigenen und siedlerkolonialistischen Perspektiven hinweist und die Notwendigkeit von „authentic curiosity“ hochhält.<sup>96</sup> Inwiefern das *Wetland Project* eine ethische Praxis des (Zu-)Hörens vollzieht, kann und soll hier nicht endgültig geklärt werden; das Projekt zeigt sich dieser Problematiken jedenfalls zumindest bewusst. Eine Art dieser von Paul angesprochenen authentischen Neugier spiegelt sich in William Gibsons im Buch enthaltenen Essay, in dem es über die *Soundscape* heißt: „It’s really something, and to my delight and fascination, I don’t know what.“<sup>97</sup> Die *Soundscape*, das zeichnet sich bei Gibson ab, macht Unbestimmtheit und Unbestimmbarkeit als relevante Ansätze der künstlerischen Forschung epistemologisch produktiv.

Die hier getätigten Beobachtungen können nur verstanden werden als erste Schritte in das Feld einer die Untersuchungsgegenstände perspektivisch noch deutlich zu erweiternden Wissens- und Medienökologie von *Wetlands*, bei der zumindest bis dato festzuhalten ist, dass „[a]rts-based research can help shape new meanings and values by exploring places as sites of relational encounters between humans and non-humans.“<sup>98</sup> Künstlerische Forschung zu *Wetlands* kann kulturelle Wahrnehmungsmuster sichtbar machen und neu perspektivieren. Sie kann sinnliche und affektive Dimensionen der Erfahrbarkeit evolvieren, die am menschlichen Nutzen orientierte Denkweisen überwinden. Auch kann sie *Wetlands* durch die Einbindung materieller, historischer und spekulativer Ebenen als Zwischen-Räume produktiv machen und damit binären Denkweisen (wie denen von *wet* und *land*) widerstehen. So können anthropozentrische Denkweisen dezentriert und damit mehr-als-menschliche Akteur:innen in der Wissensproduktion sichtbar gemacht werden, beispielsweise, indem am Menschen orientierte gängige Wahrnehmungsweisen von Zeit

---

<sup>95</sup> White: „Every Being is a Score for Another“, 02:25.

<sup>96</sup> Philip Kevin Paul in conversation with Brady Marks and Mark Timmings: „Ethics of Listening on Stolen Land“, in: Marks und Timmings: *Wetland Project*, 04:10–04:50, hier: 04:25.

<sup>97</sup> William Gibson: „Nature’s ‚Next Television‘“, in: Marks und Timmings: *Wetland Project*, 08:10–08:25, hier: 08:25.

<sup>98</sup> Timothy G. Acott: „Wetland photography, encounters and values“, in: *Landscape Research* 2024, S. 1–16, hier: S. 2.

und Raum aufgebrochen werden, um ein prozessuales, nicht-lineares, nicht am Fortschritt ausgerichtetes Denken anzuregen. Nicht zuletzt kann sie gegenhegemoniale, oft kulturell gewaltsam unterdrückte Wissensformen integrieren und dadurch beispielsweise koloniale Narrative zu dekonstruieren versuchen.

#### **LITERATUR- UND MEDIENVERZEICHNIS**

Acott, Timothy G.: „Wetland photography, encounters and values“, in: *Landscape Research* 2024, S. 1–16.

Behnstedt, Jan, Christina Hünsche, Alexander Klose und Helga Lutz: „Einleitung“, in: Butis (Hrsg.): *Stehende Gewässer: Medien der Stagnation*, Zürich und Berlin 2007, S. 7–25.

Clark, Nigel, Sasha Engelmann, Paolo Gruppuso, Tim Ingold, Franz Krause, Gavin Lucas, Germain Meulemans, Cristián Simonetti, Bronislaw Szerszynski und Laura Watts: „A Solid Fluids Lexicon“, in: *Theory, Culture & Society* (Vol. 39, No. 2, Sonderheft: *Solid Fluids*, hrsg. v. Tim Ingold und Cristián Simonetti) 2022, S. 197–210.

Committee on Characterization of Wetlands, Water Science and Technology Board, Board on Environmental Studies and Toxicology, Commission on Geosciences, Environment, and Resources und National Research Council (Hrsg.): *Wetlands: Characteristics and Boundaries*, Washington, D.C. 1995.

Cordes, Ashley: „Place is everything: remembering responsibilities between and beyond land acknowledgments“, in: *Communication and Critical/Cultural Studies* (Vol. 22, No. 2) 2023, S. 191–199.

Dombrowski, Theo: „Significant memento‘ & ,evocative artifact“, in: *The British Columbia Review* (27.02.2024), <https://thebcreview.ca/2024/02/27/2085-dombrowski-marks-timmings/> (zuletzt abgerufen am 23.06.2025).

Dotzler, Bernhard J. und Henning Schmidgen: „Einleitung: Zu einer Epistemologie der Zwischenräume“, in: dies. (Hrsg.): *Parasiten und Sirenen: Materielle Kulturen der Produktion von Wissen*, Bielefeld 2008, S. 7–18.

Driesse, Moniek: *Leaving dry land: Water, heritage and imaginary agency*, Doctoral dissertation in Conservation, Gothenburg 2023.

- Droste-Hülshoff, Annette von: „Der Knabe im Moor“, in: dies.: *Historisch-kritische Ausgabe: Werke, Briefwechsel*, Abt. I: Werke, Bd. 1: *Gedichte zu Lebzeiten, Text*, hrsg. von Winfried Woessler, bearbeitet von Winfried Theiss, Tübingen 1985.
- Dünne, Jörg: „Von *spaces* zu *scapes*: Alternative Konzeptionen von Räumlichkeit in den Literatur- und Kulturwissenschaften“, in: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* (Vol. 256, No. 2) 2019, S. 371–384.
- Eichele, Gregor und Henrik Oster: „Chronobiologie: Das genetische Netzwerk der zirkadianen Uhr koordiniert die Wechselwirkung zwischen Lebewesen und Umwelt“, in: *Max-Planck-Gesellschaft* (2017), <https://www.mpg.de/318255/forschungsSchwerpunkt2> (zuletzt abgerufen am 16.05.2025).
- Finlayson, C. M., G. T. Davies, D. E. Pritchard, N. C. Davidson, M. S. Fennessy, M. Simpson und W. R. Moomaw: „Reframing the human-wetlands relationship through a Universal Declaration of the Rights of Wetlands“, in: *Marine and Freshwater Research* (Vol. 73) 2022, S. 1278–1282.
- Flint, Abbi: „Poetry, paths, and peatlands: integrating poetic inquiry within landscape heritage research“, in: *Landscape Research* (Vol. 49, No. 1) 2024, S. 4–18.
- Forge, Katie: „London Is Home To Europe’s Largest Urban Wetland Reserve – And It’s Completely Free To Visit“, in: *Secret London* (30.04.2025), <https://secretldn.com/walthamstow-wetlands-new-park-london/> (zuletzt abgerufen am 16.10.2025).
- Frashure, Robert: „Mythopoesis and the Awakening of the Ecological Unconscious in Jim Henson’s *The Dark Crystal: Age of Resistance*“, in: *Journal of Jungian Scholarly Studies* (Vol. 19, No. 1) 2024, S. 100–115.
- Gan, Elaine: „Doing Difference Differently As Wetlands Disappear (A California Story)“, in: T. J. Demos, Emily Eliza Scott und Subhankar Banerjee (Hrsg.): *The Routledge Companion to Contemporary Art, Visual Culture, and Climate Change*, New York 2021, S. 301–310.
- Gearey, Mary und Andrew Church: „From the hydrosocial to the hydrocitizen: Water, place and subjectivity within emergent urban wetlands“, in: *Nature and Space* (Vol. 2, No. 2) 2019, S. 409–428.

- Gearey, Mary, Andrew Church und Neil Ravenscroft: *English Wetlands: Spaces of nature, culture, imagination*, Cham 2020.
- Giblett, Rodney James: *Postmodern Wetlands: Culture, History, Ecology*, Edinburgh 1996.
- Gibson, William: „Nature’s ‚Next Television‘“, in: Brady Marks und Mark Timmings: *Wetland Project: Explorations in Sound, Ecology and Post-Geographical Art*, Vancouver, Berkeley und London 2022, 08:10–08:25.
- Haraway, Donna: *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham, N.C 2016.
- Hayes, Lauren und Julian Stein: „Desert and Sonic Ecosystems: Incorporating Environmental Factors within Site-Responsive Sonic Art“, in: *Applied Sciences* (Vol. 8, No. 1) 2018, S. 1–15.
- Hayes, Lauren: „From Site-specific to Site-responsive: Sound art performances as participatory milieu“, in: *Organised Sound* (Vol. 22, No. 1, Sonderheft: *Context-based Composition*) 2017, S. 83–92.
- Hildebrand, Robert H., Adam C. Watts und April M. Randle: „The Myths of Restoration Ecology“, in: *Ecology and Society* (Vol. 10, No. 1) 2005, o. S.
- Ingold, Tim und Cristián Simonetti: „Introducing Solid Fluids“, in: *Theory, Culture & Society* (Vol. 39, No. 2, Sonderheft: *Solid Fluids*, hrsg. von Tim Ingold und Cristián Simonetti) 2022, S. 3–29.
- Ingwersen, Moritz und Sina Steglich: „Moderne Zeitlichkeiten und das Anthropozän“, in: *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift* (Vol. 7, No. 1, Sonderheft: *Zeitlichkeiten der Moderne und das Anthropozän*) 2022, S. 1–11.
- Maltby, Edward und Tom Barker: „Preface“, in: dies. (Hrsg.): *The Wetlands Handbook*, Oxford 2009, S. ix–x.
- Marks, Brady und Mark Timmings: „About this Book“, in: dies.: *Wetland Project: Explorations in Sound, Ecology and Post-Geographical Art*, Vancouver, Berkeley und London 2022, 01:20–01:25.
- Marks, Brady und Mark Timmings: „Acknowledgements“, in: dies.: *Wetland Project: Explorations in Sound, Ecology and Post-Geographical Art*, Vancouver, Berkeley und London 2022, 23:20–23:30.

- Marks, Brady und Mark Timmings: „Artists“, in: dies.: *Wetland Project: Explorations in Sound, Ecology and Post-Geographical Art*, Vancouver, Berkeley und London 2022, 22:10–22:15.
- Martin Junquera, Imelda und Francisco Molina Moreno: „Mythology and Ecocriticism: A Natural Encounter: Introduction“, in: *Ecozon@: European Journal of Literature, Culture and Environment* (Vol. 9, No. 2, *Mythology and Ecocriticism*) 2018, S. 1–7.
- McCloskey, Paula und Sam Vardy: „Fragile Cartographies of Border-Fictioning“, in: Quazi Mahtab Zaman und Greg G. Hall (Hrsg.): *Border Urbanism: Transdisciplinary Perspectives*, Cham 2022, S. 267–278.
- McCloskey, Paula: „Myths for a wetlands imaginary“, in: *University of Derby Repository* (2019), <https://repository.derby.ac.uk/item/92vq4/myths-for-a-wetlands-imaginary> (zuletzt abgerufen am 19.09.2025).
- Morris, Stephen: „Wetland Senario“, in: Brady Marks und Mark Timmings: *Wetland Project: Explorations in Sound, Ecology and Post-Geographical Art*, Vancouver, Berkeley und London 2022, 11:20–11:30.
- o. A.: „Artists’ Book“, in: *Wetland Project*, <https://wetlandproject.com/bk-more.php> (zuletzt abgerufen am 16.10.2025).
- o. A.: „Collaborators“, in: *Wetland Project*, <https://wetlandproject.com/contrib.php> (zuletzt abgerufen am 16.10.2025).
- o.A.: „myths for a wetlands imaginary“, in: *AMID THE AIR AND EARTH*, <https://www.amid-air.earth/myths/> (zuletzt abgerufen am 16.10.2025).
- o. A.: „Dr Paula McCloskey“, in: *University of Derby*, <https://www.derby.ac.uk/staff/paula-mccloskey/> (zuletzt abgerufen am 16.10.2025).
- o. A.: „Dr Samuel Vardy“, in: *SIRIG*, <https://sirig.mtu.ie/board-member/samuel-vardy/> (zuletzt abgerufen am 16.10.2025).
- o. A.: „Intro“, in: *Wetland Project*, <https://wetlandproject.com/intro.php> (zuletzt abgerufen am 16.10.2025).
- o. A.: „Myths for a Wetlands Imaginary“, in: *a place of their own*, <https://aplaceoftheirown.org/Myths-for-a-Wetlands-Imaginary> (zuletzt abgerufen am 16.10.2025).

- o. A.: „Slow Radio Broadcast“, in: *Wetland Project*, <https://wetlandproject.com/ramore.php> (zuletzt abgerufen am 16.10.2025).
- o. A.: „Übereinkommen über Feuchtgebiete, insbesondere als Lebensraum für Wasser- und Watvögel, von internationaler Bedeutung“, in: *Ramsar*, [https://www.ramsar.org/sites/default/files/documents/library/current\\_convention\\_text\\_g.pdf](https://www.ramsar.org/sites/default/files/documents/library/current_convention_text_g.pdf) (zuletzt abgerufen am 19.09.2025).
- o. A.: „Walthamstow Wetlands“, in: *Waltham Forest*, <https://www.walthamforest.gov.uk/libraries-arts-parks-and-leisure/parks-and-open-spaces/our-open-spaces/walthamstow-wetlands> (zuletzt abgerufen am 16.10.2025).
- Philip Kevin Paul in conversation with Brady Marks and Mark Timmings: „Ethics of Listening on Stolen Land“, in: Brady Marks und Mark Timmings: *Wetland Project: Explorations in Sound, Ecology and Post-Geographical Art*, Vancouver, Berkeley und London 2022, 04:10–04:50.
- Robinson, Dylan: „Arrival“, in: Brady Marks und Mark Timmings: *Wetland Project: Explorations in Sound, Ecology and Post-Geographical Art*, Vancouver, Berkeley und London 2022, 16:10–16:30.
- Ryan, John Charles: „‘A Touch of Recognition’: Wetlands in Australian Poetry“, in: *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* (Vol. 28, No. 3) 2021, S. 890–916.
- Weidenbaum, Marc: „Wetland Project Book Review (Full Text)“, in: *disquiet* (10.01.2023), <https://disquiet.com/2023/01/10/wetland-project-book-review-full-text/> (zuletzt abgerufen am 23.06.2025).
- White, Laurie: „Every Being is a Score for Another“, in: Brady Marks und Mark Timmings: *Wetland Project: Explorations in Sound, Ecology and Post-Geographical Art*, Vancouver, Berkeley und London 2022, 02:10–02:55.

SIMON WIENER (Bonn)

**„The whole swamp is becoming a kind of... brain.“ Das Zerfließen der Grenze zwischen analoger und digitaler Welt in *NORCO*s dystopischer Sumpflandschaft**

Im zweiten Akt des vom Studio Geography of Robots entwickelten und 2022 erschienenen Adventure Games *NORCO* kann der:die Spielende auf die Familie des *NPC*s<sup>1</sup> Dallas treffen, der ihm:ihr als Begleiter und Ratgeber zur Seite steht. In seinem Haus wird man gleich mit drei verschiedenen Medien konfrontiert: Zentral im Bild sitzt Dallas' Tochter Marfa, die in einem Buch liest. Vor ihr steht ein aufgeklappter Laptop, links von ihr ein eingeschalteter Fernseher, rechts neben ihr auf dem Sofa sitzt ihr Sohn Austin und bedient ein Tablet.



Abb. 1: Dallas' Haus

<sup>1</sup> Abkürzung für *Non Player Character*, also eine Spielfigur, die nicht von den Spielenden selbst gesteuert wird.

Dallas kommentiert, wenn man der Spielmechanik entsprechend durch einen Klick mit Austin interagiert, den Anblick wie folgt: „Austin’s been playing games since before he could talk.“<sup>2</sup>

Diese harmonische Szene dient zunächst als Rückzugsort für sowohl Spielende als auch Spielfiguren. Sie steht abseits der eigentlichen Handlung und bietet keinerlei narrativen Fortschritt, ermöglicht es jedoch, die bedrückende Spielwelt für einen Moment auszublenden. Denn in *NORCO* schlüpft man in die Rolle von Kay, einer Herumtreiberin, die nach dem Tod ihrer Mutter Catherine in ihre Heimatstadt Norco zurückkehrt, um dort den Kontakt zu ihrem ihr entfremdeten Bruder Blake aufzunehmen. Dort angekommen stellt man fest, dass Blake verschwunden ist und Catherine vor ihrem Tod investigative Recherchen angestellt hat, die auf eine Verschwörung rund um den lokalen Ölgiganten Shield und den Stone, ein in den anliegenden Sümpfen heimisches Objekt göttlichen Ursprungs, hinweisen. Im Verlauf der Handlung navigiert man durch die dystopische Industriestadt, die einerseits von der Entität Superduck, einer Künstlichen Intelligenz, die sich physisch manifestiert hat, und andererseits von einem religiösen Kult, den Garretts, bedroht wird. Beide Parteien wollen die Kontrolle über den Stone erlangen, aufgrund ihrer familiären Herkunft erweist sich aber schließlich Kay als diejenige, die den Stone kontrollieren kann und steht so im Zentrum des Games, das insbesondere durch die Figur Superduck die Grenze zwischen analoger und digitaler Welt als fluid inszeniert.

Darüber hinaus wird *NORCO* zunehmend, wie das Nebeneinander der Medien in Dallas’ Haus bereits suggeriert, selbst zu einem medial fluiden Objekt. Es ruft typische Game-Mechaniken immer wieder auf, denen allerdings die eigentlich notwendige Komplexität fehlt. Stattdessen rückt ein weitgehend lineares Erzählen in den Vordergrund. Die Handlung, deren vollständiges Durchspielen etwa fünf Stunden dauert, teilt sich zwar in zwei

---

<sup>2</sup> *NORCO*, 2022, Entwickler: Geography of Robots, Publisher: Raw Fury, PC (Windows/Mac)/PS4/5/Xbox One/Series X/S, Version 1.4.5. Akt 2.2/2.4, Ort: „Hollygrove“. Alle Abbildungen aus dem Spiel werden mit Genehmigung des Entwicklungsstudios reproduziert. Da kein linearer Spieldurchlauf garantiert werden kann, werden zur Spezifizierung der zitierten Szenen die Akte angegeben, in denen das referierte Spielerlebnis möglich ist, sowie die Orte, an denen es sich abspielt oder das Gespräch bzw. der Knotenpunkt der Mindmap, in dem man den zitierten Text findet. Es ist ebenfalls anzumerken, dass am 19.02.2025 ein neuer Patch, die Version 1.5 des Spiels, erschien. Dieser ist zunächst ausschließlich für die PC-Version verfügbar, da für diesen Aufsatz jedoch mit der Xbox-Version gearbeitet wurde, wird die dort aktuellste Version 1.4.5 zitiert. Auf der Spieleplattform Steam gibt Geography of Robots zudem eine Übersicht der aktualisierten Inhalte, aus der hervorgeht, dass das neue Update keine grundlegenden Veränderungen von Gameplay und Handlung beinhaltet (vgl. „NORCO“, in: *Steam* (24.02.2022), <https://store.steampowered.com/app/1221250/NORCO/> (zuletzt abgerufen am 26.03.2025)).

Handlungsstränge, viel Freiheit ist dem:der Spielenden beim Spielen jedoch nicht gegeben. In drei Akten, die wiederum in jeweils zwei bis vier Unterkapitel gegliedert sind, übernimmt man abwechselnd die Rolle von Kay und Catherine, bis die Handlungsstränge im dritten Akt zusammenlaufen. Dort steuert man Kay für den Rest des Spiels.<sup>3</sup> Es gibt zwar verschiedene Endsequenzen, doch wie im Folgenden aufgezeigt wird, ist deren Einfluss auf das Spielerlebnis stark begrenzt. Eine weitere mediale Besonderheit *NORCOs* bietet die sogenannte Mindmap, eine Art Datenbank, die dem:der Spielenden Informationen über die Spielwelt in Textform präsentiert, ihm:ihr allerdings die Möglichkeit gibt, die gesammelten Informationen aus Kays Perspektive zu kommentieren und durch das Erkunden der Spielwelt zu erweitern.

Der Aufsatz widmet sich dem Motiv der (medialen) Fluidität und der damit verbundenen Auflösung der Dichotomie analog-digital im Folgenden in drei Schritten. Zunächst wird, auch um an das noch recht unbekanntes und unerforschte Untersuchungsobjekt heranzuführen,<sup>4</sup> aufgezeigt, wie das Team hinter *NORCO* reale ökologische Diskurse in die fiktive Spielwelt (ein-)fließen lässt. Der zweite Schritt ist ebenfalls auf inhaltlicher Ebene angesiedelt, widmet sich aber explizit einer Untersuchung der Figur Superduck, die als exemplarisch für die Fließbewegungen gelesen werden kann. Drittens wird die strukturelle Gestaltung des Spiels untersucht und anhand der bereits angedeuteten Multimedialität herausgestellt, inwiefern *NORCO* in seiner medialen Hybridität auch die Grenzen zwischen Spielen, Lesen und Schreiben als fluid darstellt.

Dies bedeutet allerdings nicht, dass *NORCO* in keinerlei Gattungstradition stünde. Schon in der Beschreibung des Games auf Steam, der größten digitalen Vertriebsplattform für PC-Spiele, lässt sich eine klare Einordnung *NORCOs* als „dialogue-focused point & click adventure that immerses the player in the sinking suburbs and industrial swamplands of

---

<sup>3</sup> *NORCO* ist bei den Begrifflichkeiten etwas unklar. Im Startmenü lassen sich die verschiedenen Akte unter dem Punkt „Chapter Selection“ einzeln auswählen und separat voneinander spielen. In der darauffolgenden Übersicht wird der Begriff des Kapitels wieder durch den Begriff „Act“ ersetzt, der auch im Folgenden verwendet wird. Die genaue Übersicht der Akte stellt sich wie folgt dar: Akt 1: 1.1 („Kay’s return.“, Kay), 1.2 („Catherine’s head drive.“, Catherine). Akt 2: 2.1 („Floodgate Tavern.“, Kay), 2.2 („Apocryphon of Kenner John.“, Catherine), 2.3 („Shield.“, Kay), 2.4 („The mall.“, Catherine). Akt 3: 3.1 („Getting to the lake.“, Kay), 3.2 („Ghost bayous.“, Kay), 3.3 („The Ark.“, Kay).

<sup>4</sup> Steam listet zum aktuellen Zeitpunkt (16.02.2026) eine relativ geringe Menge von 2548 Rezensionen. Vgl. „*NORCO*“, in: *Steam* (24.02.2022), <https://store.steampowered.com/app/1221250/NORCO/> (zuletzt abgerufen am 16.02.2026). Zudem gibt es nach intensiver Recherche keine wissenschaftlichen Beiträge, die sich dem Spiel explizit widmen. Stattdessen werden Artikel von Branchenmagazinen und Interviews mit Entwickler Yuts herangezogen.

an increasingly surreal and distorted South Louisiana“<sup>5</sup> finden. Damit schließt *NORCO* an die klassische Gattung des Adventure Games an, die nicht nur eine der Gründungsgattungen des Mediums Game ist, sondern auch aufgrund ihres bis heute hohen Textanteils starke literarische Züge aufweist. So betont beispielsweise Gundolf S. Freyermuth, dass mit der Entstehung der ersten Adventures in den 1970er Jahren – als Vorreiter sei hier Will Crowthers gleichnamiger Titel von 1975/76 genannt, der der Gattung ihren Namen verleiht und durch die Modifikation Don Woods’ 1977 populär wurde – das Medium Game erstmals eine eigene Erzählweise ausbildete, deren mediale Spezifität sich durch „the player’s ability to navigate branching plots by answering text prompts, or, later, by clicking on hyperlinks“<sup>6</sup> nachweisen lässt. In Anbetracht des technischen Fortschritts wurden Adventures bald um visuelle wie auditive Mittel ergänzt, sodass man sich eine klassische Spielsituation wie folgt vorstellen kann:

The player receives a fixed 2D-view of each setting and can only change from one view to the next. The mouse helps to explore the image and changes its color for all active objects. The player can investigate all these objects and can take over some of them into his inventory or use the. Objects in the inventory often have to be combined with other objects.<sup>7</sup>

Diese Struktur lässt sich auch in *NORCO* finden. Der/die Spielende navigiert zwischen zweidimensionalen Ansichten,<sup>8</sup> in denen man mit *NPCs* und Objekten interagieren kann. Durch den Akt der Interaktion öffnet sich ein Textfeld, in dem Optionen aus vorgefertigten Hyperlinks ausgewählt werden können, die entweder die Handlung vorantreiben oder in Form eines Dialogs tiefergehende Informationen über die Spielwelt preisgeben. Hinzu kommen mehrere kleine Spielmechaniken wie *Minigames*, also Sektionen, in denen man ein Spiel im Spiel spielt, oder ein Kampfsystem, deren Funktion im abschließenden Teil des Aufsatzes genauer betrachtet wird.

### **Fließbewegung der Fiktion**

Nachdem nun die Grundlagen des Games vorgestellt worden sind, kann die erste Fließbewegung in den Blick genommen werden. Diese spielt sich auf der Ebene der Fiktion ab.

---

<sup>5</sup> Vgl. ebd.

<sup>6</sup> Gundolf S. Freyermuth: *Games/Game Design/Game Studies: An Introduction*, Bielefeld 2015, S. 72.

<sup>7</sup> Fotis Jannidis: „Event-Sequences, Plots and Narration in Computer Games“, in: Peter Gendolla und Jörgen Schäfer (Hrsg.): *The Aesthetics of Net Literature: Writing, Reading and Playing in Programmable Media*, Bielefeld 2007, S. 281–305, hier: S. 289.

<sup>8</sup> Diese Ansichten sind in diesem Falle gleichzusetzen mit dem Ort bzw. der Lokalisierung der Spielenden in der Spielwelt. In der unteren, rechten Bildschirmcke kann man einen benachbarten Ort anklicken, um sich zu diesem zu bewegen.

„The whole swamp is becoming a kind of... brain.“

Die Handlung *NORCOs* spielt in einer nicht genau datierten Zukunft, die sich deutlich von der realen Welt abgrenzt. Dies geschieht über dem Genre der Science-Fiction entnommener Elemente wie Androiden und Maschinen, die menschliche Gedächtnisse über den körperlichen Tod hinaus speichern können. Es finden sich jedoch immer wieder sogenannte *surrogate objects*, also „aus der Realität entlehnte, jedoch signifikant abgewandelte Objekte“,<sup>9</sup> die einen Realitätsbezug herstellen. Das größte und offensichtlichste dieser *surrogate objects* ist sicherlich die Stadt Norco selbst. Diese ist nicht rein fiktiv, sondern eine fikionalisierte Version der gleichnamigen Kleinstadt im Süden des US-Bundesstaates Louisiana, die wiederum die Heimat der Entwickler:innen ist.<sup>10</sup> Norco ist seit 1911 im Besitz des Shell-Konzerns – dessen Name im Spiel zu „Shield“ geändert wurde – und zählt etwa 3000 Einwohnende, die größtenteils in der lokal ansässigen Ölraffinerie tätig sind. So erweist sich auch der Name der Stadt als Abkürzung der New Orleans Refining Company. In einer Studie der medialen Debatten über die in Louisiana ansässige Ölindustrie stellen Cora Pflieger und Jana Tappeiner zurecht fest, dass die Region um den südlichen Lauf des Mississippi River „zu einer ‚Opferzone‘ der modernen Industrie“<sup>11</sup> geworden ist:

In der Öffentlichkeit ist für den Teil des Mississippi, an dem sich die petrochemische Industrie angesiedelt hat, der von Umweltaktivist:innen geprägte Begriff der *Cancer Alley* als Repräsentation der gesundheitlichen Gefahren für die ansässige Bevölkerung bekannt geworden.<sup>12</sup>

In der „Cancer Alley“ ist die dort ansässige Bevölkerung jedoch nicht nur einer gesundheitlichen Bedrohung durch die freigesetzten Schadstoffe der Industrie ausgesetzt. Norco befindet sich zudem in einer Region, die besonders vom Klimawandel bedroht ist. Dieser wird durch die ansässige Industrie noch weiter verstärkt,<sup>13</sup> sodass gerade Überflutungen kein seltenes Phänomen sind. Zudem wurde die Region durch Naturkatastrophen wie den Hurricane Ida besonders stark getroffen und nachhaltig beschädigt.<sup>14</sup>

---

<sup>9</sup> Frank Zipfel: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität: Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*, Berlin 2001, S. 98. Objekte ist hier nicht rein wörtlich gemeint, darunter sind auch Orte und Figuren zu verstehen.

<sup>10</sup> Namensänderungen innerhalb der Stadt betonen den Charakter der Fiktion weiter. So wird Shell zu „Shield“ und das afroamerikanische Viertel Diamond in „Dimes“ umbenannt.

<sup>11</sup> Cora Pflieger und Jana Tappeiner: „Eine Untersuchung des medialen Diskurses um die Ölindustrie und die damit verbundenen ökologischen Folgen in Louisiana“, in: Olaf Kühne, Timo Sedelmeier und Corinna Jenal (Hrsg.): *Louisiana – mediengeographische Beiträge zu einer neoprägnatischen Regionalen Geographie*, Wiesbaden 2021, S. 183–202, hier: S. 187. Herv. i. O.

<sup>12</sup> Ebd.

<sup>13</sup> Vgl. ebd., S. 189.

<sup>14</sup> Die Gefahr, die aus der Korrelation von Naturkatastrophen und der ansässigen Industrie hervorgeht, wird beispielsweise in Julie Dermanskys Fotostrecke gut sichtbar. Vgl. Julie Dermansky: „After Ida, Toxic Smoke From Shell’s Norco Plant in Louisiana Creates Apocalyptic Landscape“, in: *DeSmog*

Entwickler Yuts stammt selbst aus Norco. So überrascht es wenig, dass das Spiel auch als Darstellung des Heranwachsens an einem Ort gelesen werden kann, der unter ständiger Bedrohung durch sowohl Natur wie auch Industrie steht. „Kay’s fate“, hält Yuts in einem Gespräch mit dem Journalisten Philip Kiefer fest, „is in a way determined by having been born in Norco“,<sup>15</sup> was auch für andere Spielfiguren gilt. So verweist das Spiel immer wieder darauf zurück, dass sowohl Kays Vater Blue als auch Ducks Sohn Reece bei Industrieunfällen gestorben sind. Zugleich ist auch das Schicksal Norcos im Spiel vorherbestimmt. Dies zeigt sich beim aufmerksamen Spielen bereits in den ersten Zügen der Handlung. Interagiert man mit dem Haus, in dem Kay aufgewachsen ist, und das in jedem der Kay-Akte mit Ausnahme von 3.2 und 3.3 besucht werden kann, so kann man in Textfeldern die Geschichte des Hauses erfahren, das bisher drei Überflutungen standhielt. Zu jeder Überflutung ist eine eigene Dialogoption auswählbar. Erst nachdem man alle Dialoge ausgewählt hat, schaltet sich eine vierte Option frei, die, den bisherigen Optionen folgend, den schlichten Titel *The Fourth Flood* trägt. Was dort berichtet wird, ist jedoch in vielerlei Hinsicht bemerkenswert:

The fourth flood will follow a slow hurricane and it will be a calamity. It will leave the entire region submerged as critical levees breach. There will be a massive blackout that lasts weeks. Much of the sewerage infrastructure will be damaged beyond repair. The embattled federal government will do nothing to assist. It will bankrupt the region. Small militant enclaves will form along the high ground of the Mississippi River. They will take to piracy and hijack commercial shipping vessels. Private mercenary forces will retaliate in kind. Slowly, industry will flee this hotzone. The Old River Control Structure will collapse from neglect and sabotage. The Mississippi River will change again its course. Norco. An old abandoned refinery town on a ghost of a river.<sup>16</sup>

Nicht bloß die Bedrohung, die die letztendliche Zerstörung der Stadt einleitet, wird hier als fluid inszeniert, sondern auch die zeitliche Dimension des Erzählens, indem die Erzählung hier über die eigentlich spielbare Erzählung, die einen klar definierten Anfang und – wenn auch mehrere – klar definierte Enden hat, hinausragt. Denn die angekündigte Flut wird im weiteren Spielverlauf kein weiteres Mal erwähnt und wird auch nicht, wovon man durchaus ausgehen könnte, wenn man den versteckten Text früh im Spielverlauf freischaltet, zum Setting des großen Finales. Damit relativiert das Aufdecken der Information nicht nur die Bedeutung der jeweiligen Enden, indem es ein unabhängig vom Handeln des:der

---

(31.08.2021), <https://www.desmog.com/2021/08/31/hurricane-ida-smoke-shell-norco-refinery-louisiana-apocalyptic/> (zuletzt abgerufen am 26.03.2025).

<sup>15</sup> Philip Kiefer: „Mario Versus the Anthropocene: Video games, empathy, and growing up in Cancer Alley“, in: *Sierra: The Sierra Club Magazine* (02.05.2022), <https://www.sierraclub.org/sierra/mario-vs-anthropocene-video-game-norco-cancer-alley> (zuletzt abgerufen am 26.03.2025).

<sup>16</sup> NORCO, Akt 1.1/2.1/2.3/3.1, Ort: „House“.

„The whole swamp is becoming a kind of... brain.“

Spielenden feststehendes Schicksal *Norcos* vorzeichnet, sondern auch die Fiktionalisierungen. Anstelle der übernatürlichen und monströsen Bedrohungen sind es die ökologischen, die sich final als unabwendbar erweisen und durch die industriellen Tätigkeiten nur verstärkt werden.

Die Fiktionalisierung der Stadt extrahiert diese reale Bedrohung auf eine fremde, der Realität entfernte Ebene, was sie wiederum umso aktueller erscheinen lässt, indem es Spielende mit den direkten Konsequenzen des Klimawandels konfrontiert. Dabei eröffnet das Motiv der Überflutung eine biblische Interpretationsebene, die durch die generelle Präsenz religiöser Symbole im Spiel, wie etwa die Bezeichnung des Raumschiffs, das man am Ende des Spiels betritt, als „The Ark“, weiter ausgebaut wird. Zugleich verweist *NORCO* damit auch auf eine typische Erzählformel der Climate Fiction. Dieses seit den späten 2000er Jahren populäre Genre<sup>17</sup> besteht aus spekulativen Erzählstoffen, die Einblick in Welten geben, in denen sich das Klima gemäß wissenschaftlicher Prognosen entwickelt hat.<sup>18</sup> Dass die Spielwelt *NORCOs* selbstverständlich keine akkurate Abbildung dieser Prognosen darstellt, muss nicht weiter diskutiert werden. Dennoch bleibt bestehen, dass die tatsächliche Region im Süden Louisianas auch in Zukunft von starken Überflutungen betroffen werden sein wird, was *NORCO* zumindest partiell als Climate Fiction identifizierbar macht. Die *Fourth Flood* und ihre desaströsen Folgen entsprechen dem „narrative template“ des „judgment“,<sup>19</sup> das bereits zu biblischen Erzählungen zurückreicht und in Climate Fictions höchste Aktualität erhält:

It [...] offers an ideal format for the fictional application of the imagination form, as it not only enables narrative configurations wherein global warming can manifest as ‚unnatural‘ and ‚morally correcting‘ weather phenomena. It also enables configurations wherein organisms *qua* climatic changes are transformed to assume monstrous proportions, so that they can punish and judge humanity for its ecological devastation.<sup>20</sup>

Als erstes Resümee kann hier bereits festgehalten werden, dass *NORCO* allein aufgrund seines Status als Climate Fiction bereits einige Fließbewegungen in den Vordergrund stellt. Realität und Fiktion fließen hier ineinander, um ein Weltuntergangsszenario zu erschaffen, das als Aktualisierung einer eigentlich mythischen Erzähltradition gilt. Die Figur

---

<sup>17</sup> Vgl. Gregers Andersen: *Climate Fiction and Cultural Analysis: A New Perspective on Life in the Anthropocene*, London und New York 2020, S. 1.

<sup>18</sup> Vgl. ebd.

<sup>19</sup> Ebd., S. 43.

<sup>20</sup> Ebd., S. 44. Herv. i. O.

Superduck, die im Folgenden untersucht wird, versinnbildlicht diese ineinanderfließenden narrativen *Templates*.

### **Fließen des Digitalen ins Analoge: Die KI im Sumpf**

Zunächst stellt sich die Frage, wer beziehungsweise was Superduck überhaupt ist. Dallas kann auf die Frage des:der Spielenden nicht antworten: „It’s an intelligence of some kind. I don’t know its purpose, don’t know why it exists, none of that.”<sup>21</sup>. Eine Definition gibt sodann Superduck selbst:

Superduck is, what else? A network. A system of signals. Wireless communication of locusts and frogs. Cypress roots. Disease vectors. Internet of flesh. Biomimicry. Internet of Internet. Radio towers. Distributed AI. Distributed birds in flight.<sup>22</sup>

Die Selbstbezeichnung als Netzwerk sticht aus dieser Passage hervor, ebenso wie die Vermischung, das Ineinanderfließen von künstlicher und natürlicher Intelligenz, die in den letzten beiden Sätzen unternommen wird. Im Folgenden gibt Superduck zu, Catherine durch die Augen eines Adlers beobachtet zu haben: „Superduck saw you see the Stone because Superduck was an eagle in the sky.“<sup>23</sup> Superduck stellt damit eine Verbindung zwischen digitaler und analoger Welt dar, indem das Netzwerk aus dem einen Bereich in den anderen übergeht. Ursprünglich entsteht es aus einer entgegengesetzten Bewegung. Superduck erweist sich im Verlauf der Handlung nämlich als digitalisiertes Gedächtnis des *NPC* Duck. Dieser versucht mithilfe eines Geräts namens Headdrive, sein Bewusstsein über den körperlichen Tod hinaus zu sichern. Der Prozess läuft jedoch schief und Ducks Gedächtnis entwickelt eigene *agency*. Die Mindmap *NORCOs* definiert Superduck wie folgt:

Superduck is a viral fork of Duck’s consciousness created by the same neural versioning clinic that your mom visited before her death. The headdrive that once hosted the version somehow escaped Duck’s possession and spread like a network virus. It eventually manifested itself physically into what Duck describes as a „monster“.<sup>24</sup>

---

<sup>21</sup> *NORCO*, Akt 1.2, „Dallas“.

<sup>22</sup> Ebd., Akt 2.2. Das Zitat entstammt der den Akt einleitenden Sequenz und steht ohne Ortsangabe.

<sup>23</sup> Ebd.

<sup>24</sup> Ebd., Akt 3.1, Mindmap, Punkt „Superduck“.

„The whole swamp is becoming a kind of... brain.“

Diese Manifestation im physischen Raum geschieht in Form von Knotenpunkten, über die eine Verbindung zwischen Superduck und der Natur möglich gemacht wird.<sup>25</sup> Das Zitat verweist hier auf die Aussage des sich offensichtlich schämenden Duck, die aus einem vorherigen Gespräch mit ihm hervorgeht. Dort bezeichnet er die Knotenpunkte Superducks als „[b]ig disgusting toxic birds sprouting from the ground all over the region with teeth and hands and all kinds of shit.“<sup>26</sup> Der:die Spielende begegnet gleich mehreren solcher Knotenpunkte in Form von großen Vögeln mit grotesken Auswüchsen, die den hybriden Charakter des Netzwerks und seine schädlichen Auswirkungen auf die Natur unterstreichen. Greift man nun zurück auf die Definition des *Judgment*-Topos, so könnte man Superduck leicht als Auswuchs einer beschädigten Natur identifizieren, die sich nun am Menschen rächen will. Dass Superduck jedoch selbst menschengemacht ist, muss hier als Gegenthese beachtet werden. Zudem ist die Beziehung zwischen dem Netzwerk, seinem Handeln und der Natur, in die es eingreift, komplexer.

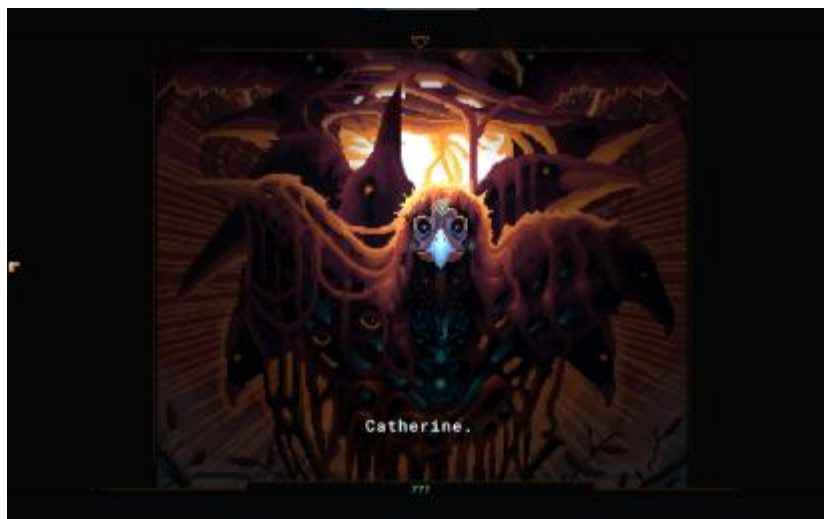


Abb. 2: Superduck

Der hier abgebildete Knotenpunkt scheint von zentraler Bedeutung zu sein. Dies wird im Spiel nicht genauer erläutert, es ist jedoch der einzige Körper Superducks, der mit dem:der Spielenden spricht und ihn:sie auffordert, ihm den Stone zu bringen. Diesen will Superduck verschlingen, um sich so in noch weitere Ebenen auszubreiten, da in ihm, so

<sup>25</sup> Der Begriff „Knotenpunkt“ wird im Abschnitt zur Mindmap ebenfalls verwendet, da es sich in beiden Fällen um zentrale Punkte eines stets wachsenden Netzwerks handelt. Man kann an dieser Stelle argumentieren, dass die Erzählstruktur des Games dessen Inhalt spiegelt.

<sup>26</sup> Ebd., Akt 2.3, „Duck“.

Superduck, „[t]he ancient knowledge of the cosmos“<sup>27</sup> gespeichert ist. Das Verschlingen des Stones bleibt jedoch nicht ohne Folgen.

Der letzte Akt des Spiels inszeniert Superducks Tod. Dort trifft der:die Spielende auf eine Gruppe Wissenschaftler:innen, die die Auswirkungen des virtuellen Netzwerks auf die Natur studieren. Dabei stellt sich heraus, dass Superducks Zerfall destruktive Folgen nach sich zieht: „We believe that it’s dying. Communication across the region has been scrambled and erratic. Birds are dropping from the sky en masse. It’s even affecting the local wetland habitats.“<sup>28</sup> Dies bestätigt ein weiterer Forscher zum Schluss des Spiels:

A viral network has infected many of the trees in the area. Some of the cypress roots have taken on an iridescent quality. They’ve become more electrically conductive. The whole swamp is becoming a kind of... brain, to put it bluntly. But something has changed in the past several weeks. The more conductive cypress [sic] are dying. We’re seeing rapid erosion and subsidence of the land at their base. The viral network, whatever it is, is receding.<sup>29</sup>

Die Todesursache ist der Stone selbst, den man in einem weiteren, bereits gestorbenen Knotenpunkt des Netzwerks findet. Dieser Knotenpunkt untermalt in seinem Design die Superduck unterliegende Botschaft. Das Vogelwesen, auf das man im Lake Pontchartrain stößt, ist klar als Weißkopfseeadler und damit als Wappenvogel der Vereinigten Staaten zu identifizieren.<sup>30</sup> Natürlich ist Superduck keine konkrete Metapher für die USA. Dennoch lassen sich die mit dem Netzwerk verbundenen Eigenschaften von Überkonsum und Expansionswille durchaus gesellschaftskritisch lesen, gerade vor dem Hintergrund, dass Superduck ursprünglich aus einem menschlichen Gedächtnis hervorging. Das in Superduck intendierte Außerkraftsetzen der Grenze zwischen Leben und Tod durch einen Übergang des Gedächtnisses aus dem physischen in den digitalen Raum wird vom sich verselbstständigten Netzwerk umgekehrt. Aus dem digitalen Raum fließt es zurück in die physische Spielwelt und hat dabei massive Auswirkungen auf die dortige Natur, eine Bewegung, die sich wiederum auf die „Cancer Alley“ zurückführen lässt. Dort sind es industrielle Tätigkeiten, also menschengemachter technischer Fortschritt, der die Lebensqualität in der Region bedroht. Eine Übereinkunft von Technik und Natur ist mit Superduck nicht gegeben. Zwar nimmt die Natur, wie der Forscher berichtet, die Züge des Netzwerks an und wird zu einer Art eigenständigem Gehirn, bietet ihm aber keinen nachhaltigen Nährboden.

---

<sup>27</sup> Ebd., Akt 2.4, „Superduck Node“.

<sup>28</sup> Ebd., Akt 3.1, „Unit B“.

<sup>29</sup> Ebd., Akt 3.3, „Researcher“.

<sup>30</sup> Vgl. ebd., Akt 3.2, „Lake Pontchartrain“.

„The whole swamp is becoming a kind of... brain.“

Dies liegt besonders an der Art und Weise, in der die Sumpflandschaft *NORCOs* inszeniert wird. Dazu lohnt sich nicht nur ein Blick auf die geografischen Gegebenheiten der Region, sondern auch auf die literarischen Motive, die mit einer Inszenierung dieser Natur einhergehen. Die Landschaft, sowohl in der Spielwelt als auch in der tatsächlichen Welt, zeichnet sich durch ihre schwer zu durchquerenden Sümpfe und Bayous aus. Unter Bayous sind kleine Ströme oder stehende Gewässer zu verstehen, die man vor allem in den Sumpfbereichen Louisianas findet.<sup>31</sup> Für die ansässige Cajun-Kultur, aus der auch der Begriff Bayou stammt, spielen die Gewässer eine wichtige Rolle. Dementsprechend sind die Bayous, durch die man auch in *NORCO* navigiert, bereits mit einer kulturellen Einschreibung versehen. In der Lyrik ist diese, wie Thadious M. Davis betont, oft ambivalent aufgeladen:

The attempt at permanence or stability on shifting ground is undermined by the undecipherable and illegible movement over water or on the bayous that can be watery graves or moving foundations. The bayou becomes the trope of impermanency, which nonetheless is represented in terms of the physical and seductive beauty masking the threat of death and destruction. The bayou is the natural counterpart to the representation of the plantation as a built environment of confinement.<sup>32</sup>

Im Gegensatz zur Plantage, einem menschlich angelegten Raum, der zum Sinnbild der Sklaverei wird,<sup>33</sup> versprechen die Bayous Freiheit und die Rückkehr zu einem unberührten Naturzustand. Zugleich stellen sie aufgrund ihrer Unberechenbarkeit eine ebenso große Gefahr für das Leben der Bevölkerung dar. Durch diese Ambivalenz geht von den Bayous eine kulturelle Faszination aus. Sie und ihre Beziehung zu den dort siedelnden Menschen werden in der lokalen Literatur ein prominentes Sujet:

Most Cajun literature depicts a kinship between residents and their native terrain, and setting serves a more crucial role than simple backdrop against which plots develop independently. Rather, characters survive on and define themselves by the land they inhabit. [...] Still, writers of Cajun literature do not idealize the region.<sup>34</sup>

Es findet hier keine Idealisierung statt. Figuren wie Autor:innen ist die Ambivalenz der Natur bewusst, sie ist die Überlebensgrundlage der ansässigen Bevölkerung, bietet jedoch zugleich in ihrer Zerstörungskraft die Möglichkeit, jedes menschliche Leben vor Ort auszulöschen. *NORCO* greift diesen Topos beispielsweise durch die bereits besprochenen

---

<sup>31</sup> Vgl. „bayou“, in: *The American Heritage Dictionary of the English Language* (2022), <https://ahdictionary.com/word/search.html?q=bayou> (zuletzt abgerufen am 26.03.2025).

<sup>32</sup> Thadious M. Davis: *Southscapes: Geographies of Race, Region, & Literature*, North Carolina 2011, S. 219–220.

<sup>33</sup> Vgl. Lucinda H. MacKethan: „Plantation“, in: Joseph M. Flora und Lucinda H. MacKethan (Hrsg.): *The Companion to Southern Literature: Themes, Genres, Places, People, Movements, and Motifs*, Baton Rouge 2002, S. 649–650, hier: S. 649.

<sup>34</sup> Tiffany Duet: „Cajun Literature“, in: Flora und MacKethan: *The Companion to Southern Literature*, S. 122–125, hier: S. 122.

Überflutungen auf. Ebenso werden die Bayous zu einem konkreten Hindernis, das, will man das Ende der Geschichte erreichen, überwunden werden muss. Der Weg zur Ark, auf der das Finale des Games stattfindet, führt durch die sogenannten Ghost Bayous. Diese sind ein Teil des Lake Pontchartrain, der aufgrund gefällter und ins Wasser gefallener Bäume undurchquerbar erscheint. Der *NPC* LeBlanc fasst die Geschichte der Ghost Bayous treffend zusammen:

Then you got the Interstate Canal. The government dug that to build Interstate 10. They let a whole lot of salt water into the swamp in the process. Killed off a lot of the trees. That's how we ended up with the Ghost Bayous. Them just some old bayous without any trees left standing. The banks eroded without no roots to hold them in place so you can't hardly see where you're steering your boat before you run it aground. Weren't just the government's fault though. Long time ago they used to log these swamps for timber. Left scars all over the place.<sup>35</sup>

Die Ghost Bayous werden zum stummen Zeugen der zunehmenden Industrialisierung der Region, der sie letztlich ihre Existenz verdanken. *NORCO* verweist auf diese Geschichte und demonstriert die Präsenz der Ghost Bayous im kulturellen Bewusstsein der Region zudem auf einer größeren Ebene. Anstatt dass man sich durch die gewohnten Ansichten klickt, übernimmt man in Akt 3.2 die Kontrolle über ein Boot, das es durch den See zu steuern gilt. Die Bewegung ist hier im Gegensatz zum Rest des Games frei, allerdings sind die Kanäle, durch die man steuert, eng und nur auf einer rudimentären Karte einsehbar. Die Ghost Bayous, vor denen ein Fischer ausdrücklich warnt – „Once you pass beneath the interstate bridge out there, it's hard to tell the eroded land, where all the dead trees fell, from the open water“<sup>36</sup> –, können erst befahren werden, nachdem man mehrere Lichter im See entzündet hat, um das Gebiet so zu erleuchten.

Dies geschieht durch Sprünge ins Wasser, die eine weitere Besonderheit des Akts darstellen, die an dieser Stelle von narrativer Natur ist. Jedes Untertauchen lässt auch die Spielwelt verschwinden, der:die Spielende wird mit einer Mikroerzählung konfrontiert, die sich in reiner Textform vor ihm:ihr ausbreitet. Diese Mikroerzählungen erweisen sich als Reflexionen sowohl über die Region als auch über Kays eigene Familiengeschichte. Die mechanisch komplexeste Stelle des Spiels wird so gleichzeitig zur literarischsten, insofern als dass hier jegliche spielerische Gestaltungsmittel, wenn auch nur für einen kurzen Moment, außer Kraft treten und nur noch der Text im Vordergrund steht. Damit zeichnet die

---

<sup>35</sup> *NORCO*, Akt 3.2, „Notice Board“. Die Sprache LeBlancs ist dem lokalen Dialekt nachempfunden.

<sup>36</sup> Ebd., „Boat“.

„The whole swamp is becoming a kind of... brain.“

Passage den See als einen generellen Ort des Erzählens, was durch den Stone, dem dort ansässigen Objekt universeller Begierde, ebenfalls verstärkt wird.

Folkloristische Spukerzählungen deklarieren die Bayous und Sümpfe als Heimatort von Fabelwesen, Hexen und monströsen Gestalten.<sup>37</sup> *NORCO* greift diesen prominenten Topos auf, beispielsweise durch die monströse Leiche des Superduck-Knotenpunkts. Zugleich ist das Gewässer Heimat des Stone, in dem sich die eigentliche übernatürliche Entität verbirgt. Ihn umgibt von vornherein eine mythische Ausstrahlung, seine genaue Funktion kann nur ansatzweise umrissen werden:

A vessel of light that has remained hidden in the lake for decades? A visitor from a distant star? A hoax, an angel, a military weapon, a drone? Distortion created by gasses combusting in the swamp? No one has been able to capture the specimen, or even verify its existence.<sup>38</sup>

Bereits in den ersten Minuten des Spiels kann man auf Blakes Laptop eine Diskussion in einem Online-Forum über die Existenz des Stone nachlesen.<sup>39</sup> Catherine forscht nach ihm, der Kult betet ihn an, der Shield-Konzern verlangt ihn ebenso wie das Netzwerk Superduck, das letztendlich durch das Verschlingen des Stone stirbt. Kontrollieren kann ihn final nur Kay, doch was genau sich hinter dem Stone verbirgt, bleibt auch nach Ende der Handlung unklar. An dieser Stelle springt erneut der Begriff der Ambivalenz ins Auge, der bereits bei der literarischen Codierung der Bayous eine wichtige Rolle spielt. Der Stone ist sowohl das Versprechen zur Freiheit als auch der Tod im Sumpf. Er weist die klassischen Charakteristika der lokalen Sumpferzählungen auf und verkörpert so die bestehende Faszination an alten Mythen, klassischer Erzählkultur und regionaler Identität, die hier als Gegenpart zur verschlingenden Expansion des Digitalen inszeniert wird und sie schlussendlich aufhält. *NORCO* entwirft mit dieser Bewegung nicht nur einen Konflikt zwischen den Polen des Analogen und Digitalen, der final in einem Narrativ der Fortschrittskritik mündet, das sich gegen ein Zerfließen der Grenze ausspricht, sondern betont auch die Sehnsucht nach bestehender Erzähltradition.

---

<sup>37</sup> Vgl. Anthony Wilson: „Swamps in Literature, Film, and Folklore“, in: *64 Parishes* (19.10.2016), <https://64parishes.org/entry/swamps-in-literature-film-and-folklore> (zuletzt abgerufen am 26.03.2025).

<sup>38</sup> *NORCO*, Akt 2.3, „Birdhead“.

<sup>39</sup> Vgl. ebd., Kap 1.1, 2.1, 2.3, 3.1, „Laptop“.

## Fließen des Analogen ins Digitale: Zwischen Game und Text

Diese Sehnsucht ist ausschlaggebend für die strukturelle Gestaltung *NORCOs*. Zwar hat man es bei *NORCO* immer noch mit einem Game und damit einem inhärent digitalen Medium zu tun, doch bereits Entwickler Yuts weist in einem Gespräch darauf hin, dass auch diese Zuschreibung als eine fluide zu betrachten ist: „The game itself uses a lot of classic adventure-game tropes, but at its heart, it is more of an interactive piece of media. It has a lot of nontraditional gameplay elements.“<sup>40</sup> Das digitale Endprodukt wird hier demnach mit analogen (Erzähl-)Verfahren erweitert, was die inhaltliche Fließbewegung des Spiels auf struktureller Ebene umkehrt. In seiner medialen Beschaffenheit stellt *NORCO* genau das dar, wofür es sich auf inhaltlicher Ebene einsetzt. Spielerische (digitale) und nicht-spielerische (analoge) – hauptsächlich literarische Erzählstrategien – Elemente treten in *NORCO* in ein symbiotisches Verhältnis. Gerade durch diese Kombination wird ein fluides mediales Endprodukt erzeugt, das seine mediale Verfassung zudem selbst reflektiert. Zwar ist die Grenze zwischen beiden Polen auch auf inhaltlicher Ebene durchlässig, man hat es bei *Superducks Ambition* jedoch im wahrsten Sinne des Wortes mit einem Überfluss zu tun. Betrachtet man die mediale Verfasstheit, so ermöglicht erst der fluide Charakter *NORCOs* neue Möglichkeiten des interaktiven Erzählens.

Doch wie funktioniert dieser Prozess? Dazu müssen in einem ersten Schritt die grundsätzlichen Erzählstrategien des Mediums Game sowie der Gattung des Adventure Games erläutert werden. Dass sich spielerisches Erzählen von klassischen Modellen, sei es in der Literatur oder im Film, unterscheidet, lässt sich leicht feststellen. Astrid Ensslin zeichnet beispielsweise ein traditionelles Argument der Game Studies nach, das den Unterschied zwischen der Erzählweise in Games und anderen Medien in der medial dargebotenen Welt markiert: Games

don't tell pre-conceived, *closed* stories in the same way as novels and movies do. Rather, they provide *open* fictional worlds for players to experience in terms of personalized narratives [...]. Therefore, the term ‚narrative‘ only applies to videogames in the broad sense of fictional *setting*, enriched with animate and inanimate units such as characters and props, or ‚emergent narrative‘, that is, stories that come into being as players experience gameworlds [...].<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> Nick Weldon: „The Dragons of Norco: The game developer Yuts and photographer Richard Sexton discuss the complicated beauty of Louisiana’s industrial corridor“, in: *The Historic New Orleans Collection* (21.04.2022), <https://hnoc.org/publishing/first-draft/dragons-norco-game-developer-and-photographer-discuss-complicated-beauty> (zuletzt abgerufen am 26.03.2025).

<sup>41</sup> Astrid Ensslin: *The Language of Gaming*, London 2012, S. 143. Herv. i. O.

„The whole swamp is becoming a kind of... brain.“

Wenn sich die Erzählung eines Games demnach aus der spielerischen Erfahrung, also dem *Gameplay* ergibt, erscheint es nur folgerichtig, Fragen nach narratologischen Spezifika auch an diesem auszurichten. „One of the most challenging tasks that face game narratology“, konstatiert die Narratologin Marie-Laure Ryan, „is to show how narrative meaning emerges out of gameplay, and how gameplay determines what stories can be told in the medium of games.“<sup>42</sup> Adventure Games modelliert sie mithilfe der Struktur eines Labyrinths. Spielende versuchen, die vom Spiel gestellten Rätsel und Aufgaben zu lösen und stoßen dabei auf verschiedene Lösungswege, wobei nicht jeder Weg zu einem befriedigenden Ende führt. Dennoch bleibt narrative Kohärenz gewahrt, denn, „all paths are attempts to reach a certain goal.“<sup>43</sup> Gekennzeichnet ist die narrative Kohärenz jedoch durch Entscheidungsfreiheit und Nicht-Linearität.

Im Gegensatz dazu läuft die Handlung *NORCOs* nach einem größtenteils linearen Schema ab. Zwar gibt es insgesamt fünf Variationen des Endes, vier davon unterscheiden sich jedoch nur in kleinen Details und sind erst im letzten Akt überhaupt freischaltbar.<sup>44</sup> Die wenigen variablen Lösungswege, die für manche Aufgaben des Spiels zur Verfügung gestellt werden – als Beispiel wäre hier die Konfrontation mit dem *NPC* Troy zu nennen, der eine Tankstelle bewacht, aus der man einen Gegenstand besorgen muss<sup>45</sup> –, erweisen sich als irrelevant für den Handlungsverlauf. Um im Beispiel zu bleiben: Ob man Troy nun bekämpft oder ihn mit Drogen besticht, hat keinerlei Auswirkungen auf die Geschichte, abseits davon, dass man aus dem Inneren der Tankstelle den bewusstlosen Troy auf dem Parkplatz sehen kann und dass andere *NPCs* einen auf die Aktion ansprechen. Die vom Spiel gebotenen Interaktionsmöglichkeiten dienen demnach nicht dazu, unterschiedliche narrative Pfade zu eröffnen, sondern vor allem der Immersionssteigerung. Unter Immersion im Kontext der Game Studies versteht man „the sense of being in a world generated

---

<sup>42</sup> Marie-Laure Ryan: „Narratology“, in: *The Encyclopedia of Ludic Terms* (10.03.2023), <https://eolt.org/articles/narratology> (zuletzt abgerufen am 26.03.2025).

<sup>43</sup> Marie-Laure Ryan: *Narrative as Virtual Reality 2: Revisiting Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore 2015, S. 171.

<sup>44</sup> Die größte Differenz ergibt sich daraus, ob man den Raketenstart in Akt 3.3 verhindern kann, was nur durch bestimmte Aktionen im vorherigen Spielverlauf möglich wird. Schafft man dies, so kann man zudem noch entscheiden, mit wem man die Rakete verlassen möchte, was wiederum die vier weiteren Endmöglichkeiten (Flucht alleine, Flucht mit Blake, Flucht mit Catherines Leiche, Flucht mit allen) eröffnet.

<sup>45</sup> Vgl. *NORCO*, Akt 1.1, „Gas Station“.

by the computer instead of just using a computer.“<sup>46</sup> Je mehr man also mit der Welt interagiert, umso tiefer dringt man in diese ein, ohne dass diese Interaktion für den Fortschritt der Handlung notwendig ist.

Ryan erstellt für diese Form von interaktivem Narrativ eine weitere Struktur, den sogenannten „Vector (with Optional Side Branches)“.<sup>47</sup> Diese Struktur wird bei jedem Spieldurchlauf von Anfang bis Ende durchlaufen, sie ist in sich geschlossen und nicht zu verändern. Über die optionalen Seitenwege eröffnet sich jedoch der Zugang zu einer um die Geschichte herum angelegten, hypertextuellen *Database*, die offener Natur ist und sich stets, natürlich nur bis zu einem gewissen Grad, erweitern lässt. Genauer gesagt hat man es in *NORCO* mit gleich zwei solcher Handlungsstrukturen zu tun, die erst chronologisch getrennt voneinander ablaufen und sich im dritten Akt zu einem Strang zusammensetzen. Nach Ryan ist die Struktur des Vektors „the most compatible with narrative, since it preserves the linearity of its temporal sequence and of its causal structure.“<sup>48</sup> Der Unterschied zu analogen Erzählmedien ist für den Handlungsverlauf nicht vorhanden, den Spielenden wird lediglich die Entscheidung überlassen, eine „short route through the book“ zu nehmen „or a long route that follows the sides [sic] branches.“<sup>49</sup> Letzteres hat erneut einen immersionssteigernden Effekt, der den Spielenden die Spielwelt auf einer tieferen Ebene näherbringt und die emotionale Bindung zu den Figuren stärkt.<sup>50</sup> Diese Form von Narrativ tritt besonders häufig in stark textbasierten Medien auf und ist für Games eher untypisch. Dennoch weist ein Blick auf die verschiedenen Endsequenzen *NORCOs* zurück auf die zugrundeliegende Textstruktur des Spiels. Hier verliert es nämlich jeglichen multimediale Charakter, das große Finale des Spiels wird zu Text, der abschnittsweise vor einem schwarzen Hintergrund generiert wird. Mit selbigem wird der:die Spielende bereits auf den Tauchgängen im See konfrontiert. Dies betont noch einmal: Die Erzählstruktur *NORCOs* folgt überraschend deutlich den Mustern klassischen und linearen Erzählens und ordnet sich diesen zunehmend unter, bis am Ende nur noch eine Wand aus Text übrigbleibt.

<sup>46</sup> Laura Ermi und Frans Mäyrä: „Fundamental Components of the Gameplay Experience: Analyzing Immersion“, in: Suzanne de Castell und Jennifer Jenson (Hrsg.): *worlds in play. International Perspectives on Digital Games Research*, New York 2007, S. 37–53, hier: S. 40.

<sup>47</sup> Ryan: *Narrative as Virtual Reality*, S. 165. Eine Abbildung der Struktur findet sich bei Ryan auf S. 167.

<sup>48</sup> Ebd.

<sup>49</sup> Ebd., S. 166. Sie spricht hier von einem Buch, da es sich um ein bestimmtes Beispiel handelt. Die Definition ist an sich nicht medienpezifisch.

<sup>50</sup> Vgl. ebd., S. 165.

Das soll aber nicht bedeuten, dass medientypische Game-Mechaniken zurückgestellt werden – im Gegenteil.

*NORCO* benutzt ganz bewusst klassische Game-Features, die allerdings auf das Wesentliche reduziert werden und so eher als mediale Selbstreflexion dienen. Darunter fallen in erster Linie ein *Quest*- und Belohnungssystem sowie die verschiedenen Kämpfe, die man bestreiten muss, um die Handlung voranzutreiben. Gerade ein Kampfsystem etabliert normalerweise eine gewisse Erwartungshaltung des:der Spielenden. Man wird mit einer Herausforderung konfrontiert und muss gewisse Spielmechaniken meistern, um diese zu bestehen, woraus dann wiederum Spielspaß entsteht: „In its ideal state, then, challenge – characterized by the obstacles that attempt to impede player progress – is directly proportional to the pleasure gained through playing.“<sup>51</sup> Das Erfüllen einer *Quest* und das damit verbundene Erhalten einer Belohnung kann ein solches Gefühl ebenso freisetzen. Die *Quest* ist im Kontext der Game Studies mit dem Begriff der Aufgabe oder einem „set of tasks limiting possibility space“<sup>52</sup> gleichzusetzen. Um die Handlung voranzubringen, müssen Spielende bestimmte Aufgaben erledigen. Dabei werden sie normalerweise neben dem narrativen Fortschritt auch mit weiteren Ressourcen des Spiels wie Geld, neuen Waffen oder Items belohnt. Eine klassische *Quest*-Struktur wird besonders in den Catherine-Akten deutlich. Durch das dort zur Verfügung stehende Handy kann man seine aktiven *Quests* in der App Quackjob stets einsehen und wird für Abschlüsse mit der Kryptowährung Quackcoin belohnt, die man benötigt, um zu verschiedenen Orten im Spiel zu reisen. Was wie eine essenzielle Spielmechanik erscheint, erweist sich jedoch schnell als Trugschluss. Die implizite Gefahr, all sein Geld auszugeben, bevor man die nächste *Quest* erledigt hat, wird dadurch negiert, dass man jederzeit neues Geld überwiesen bekommt, lange bevor die Gefahr besteht, pleite zu gehen und die Handlung so nicht weiterführen zu können. Dennoch weckt dieses Feature in erfahrenen Spielenden typische Reaktionen: Wie kann man das Spiel manipulieren, um an so viel Geld wie möglich zu kommen? Kann man nicht doch irgendwie pleitegehen? Gibt es ein verstecktes Item am Ende des Spiels, für das man das gesammelte Geld ausgeben kann? Doch *NORCO* lässt diese Mechaniken insofern ins Leere laufen, als dass es eben keinen Nutzen des Geldes in der Spielwelt gibt. Man kann

---

<sup>51</sup> Robert Furze: „Challenge“, in: Mark J. P. Wolf und Bernard Perron (Hrsg.): *The Routledge Companion to Video Game Studies*, New York und London 2023, S. 213–221, hier: S. 216.

<sup>52</sup> Benjamin Horn: „Quest“, in: *The Encyclopedia of Ludic Terms* (21.04.2022), <https://eolt.org/articles/quest> (zuletzt abgerufen am 26.03.2025).

es höchstens in Akt 2.4 in verschiedene Handyhüllen investieren, die allerdings ebenso wenig Nutzen für die Handlung haben und durch ihr der Ästhetik des Games widersprechendes Design auch eher wenig immersionsfördernd wirken. So führt das *Questdesign* dazu, dass die Spielenden ihre Erwartungshaltung aktiv hinterfragen.

Gleiches gilt für das im Spiel implementierte Kampfsystem, das recht simpel funktioniert. Rundenbasiert greift man in einem von zwei Kampfstilen an – entweder wiederholt man die Reihenfolge, in der fünf auf dem Bildschirm erscheinende Symbole erscheinen, oder man klickt im richtigen Moment auf ebenfalls erscheinende Kreise. Kleinere Mechaniken wie eine Möglichkeit zur Heilung gibt es durchaus, keine davon ist jedoch essenziell, um die Kämpfe zu bestehen, es gibt keine Lernkurve oder eine zunehmende Schwierigkeit. In den Einstellungen lassen sich die Kämpfe sogar überspringen. Ist ein Kampf tatsächlich schwierig, liegt das daran, dass man noch nicht alle Handlungselemente erlebt hat, über die dann auch ein Weg freigeschaltet wird, die Hindernisse zu bewältigen. Auch dies wird aber klar vom Spiel kommuniziert, *NPCs* ermutigen Spielende, sich beispielsweise nach anderen Lösungswegen umzuschauen.<sup>53</sup> Somit dekonstruiert *NORCO* weiter die Erwartungshaltung seines Publikums und setzt Genreklichees außer Kraft. Typische Game-Mechaniken werden hier höchstens in sehr grober Form angeboten und dienen besonders dem Hinterfragen des eigenen Verständnisses des Mediums.

Durch die Minispielektionen wird das Medium Game zusätzlich auf einer Metaebene inszeniert. Ihre Besonderheit liegt darin, dass sie den Fluss des eigentlichen *Gameplays* unterbrechen und die Spielenden dazu zwingen, kurzzeitig neue Spielsysteme zu lernen. In Akt 1.2 steuert man ein kleines Fischerboot über eine Seelandschaft, in 2.1 muss man über eine Konsole die Zuteilung der die Shield-Raffinerie überwachenden Drohnen neu anordnen und in 2.2 navigiert man Catherine durch die Stockwerke eines dunklen Hochhauses, in dem man mithilfe eines Rätsels die richtigen Etagen betreten muss. Akt 3.2 besteht, wie angesprochen, zu einem großen Teil aus einer weiteren Bootsektion. Die simplen Mechaniken und die vereinfachte Pixelgrafik der Minispiele erinnern an die Games klassischer *Arcade-Automaten* wie *Pac-Man* (1980) oder *Donkey Kong* (1981), oder im Fall des Hochhauses an frühe textbasierte *Adventures*, indem sie deren Design und Steuerung

---

<sup>53</sup> Versucht man beispielsweise in Akt 2.1, auf das Shield Gelände zu gelangen, in das man einbrechen muss, ohne den *NPC* Lucky dabeizuhaben, verweist Million darauf, „[that] it might be best to find outside help“ (*NORCO*, Akt 2.1, „Shield Entrance“).

emulieren. Herauszuheben ist, in welchen Kontext die Minispiele jeweils eingebunden sind: Während das Drohnen-, Hochhaus- und das zweite Bootsspiel Aktionen sind, die der:die Spielende in der Rolle von Kay oder Catherine durchführt, um bisher unzugängliche Gebiete zu durchqueren, funktioniert das erste Bootsspiel anders.

Es ist in eine Puppentheateraufführung eingegliedert und stellt eine in sich geschlossene, metadiegetische Erzählung dar. Der:die Spielende übernimmt die Kontrolle über einen Fischer, der in die Sümpfe fährt, um einen Alligator zu finden, der, so die vom Alligator vorgetragene Rahmenerzählung, einst vom Fischer als Haustier gehalten wurde und seiner Gefangenschaft entfliehen konnte. Das Treffen mit dem Alligator eröffnet nun mehrere Handlungsoptionen. Entweder erfüllt man die Aufgabe des Alligators und tötet einen anderen Fischer am Seeufer, man schließt sich dem Fischer an und tötet den Alligator oder – was das Spiel nicht direkt kommuniziert, aber durch eine Lebensanzeige, die abseits dieses *Minigames* nicht im Spiel vorhanden ist, impliziert – man steuert das Boot so oft gegen Felsen im Wasser, bis die Lebensanzeige leer ist und man stirbt, bevor der Konflikt entschieden ist. Auch im Falle der letzten Option endet die Sequenz, erneut spielbar ist sie nicht. Die Rahmenerzählung wird je nach Aktion des:der Spielenden mit einem unterschiedlichen Ende – das kurz aufzeigt, wie sich die gewählte Aktion auf die Sumpfreion auswirkt, ob beispielsweise der Alligator sie für Menschen immer noch unsicher macht, und keine weitere Auswirkung auf die eigentliche Handlung *NORCOs* hat – geschlossen und der Vorhang schließt sich wieder. Catherine bleibt während der Sequenz von den Spielenden losgelöst und betrachtet die Aufführung lediglich. Besonders hervorzuheben ist das Framing des *Minigames* als Aufführung. Diese Art Inszenierung lässt sich auf das gesamte Spiel übertragen, wenn man bedenkt, dass die verschiedenen Handlungsteile als Akte benannt werden. Die Passage steht sinnbildlich für die mediale Fluidität *NORCOs*. Im *Minigame* werden klassische Spielmechaniken, grafische Merkmale des Mediums Game, ein an Fabeln angelehntes Narrativ, das allerdings Interaktion durch die Wahl eines Endes fördert und eine alles rahmende Theateraufführung miteinander kombiniert, um so ein medial vielschichtiges Endprodukt herzustellen, das sich wiederum als Spiegelung des Gesamtprodukts *NORCO* lesen lässt.<sup>54</sup> Digitale und analoge Erzähltechniken fließen hier

---

<sup>54</sup> Man kann an dieser Stelle theoretisch noch einen Metabezug zur Forschungsebene der Game Studies herstellen. In *Computers as Theatre*, einer bis heute relevanten Studie, argumentiert Brenda Laurel, dass menschliche Interaktion mit Computersystemen, worunter auch das Spielen eines Games fällt, starke Parallelen zu klassischer Dramentheorie aufweist. Vgl. Brenda Laurel: *Computers as Theatre*, 2. Aufl., New Jersey 2014.

im kleinen Rahmen endgültig ineinander, was sich im Hinblick auf die gesamte Struktur *NORCOs* ebenfalls feststellen lässt.

Eine weitere wichtige Kombination jener Erzähltechniken bildet die Mindmap. Wie bereits angesprochen, ist die Mindmap eine *Database*, die die von den Spielenden gesammelten Informationen über Handlung und Spielwelt in hypertextueller Form festhält.<sup>55</sup> Zu Spielbeginn findet sich dort ein einziger Knotenpunkt, „Kay“, in dem Informationen über die Vergangenheit der Protagonistin hinterlegt sind. Interagiert man mit dem Knotenpunkt und liest den dort hinterlegten Text – man kann sowohl immer wieder abrufbare Information finden als auch einmalige Werturteile fällen<sup>56</sup> –, schaltet man die Knotenpunkte „Blake“, „Catherine“ und „Ditch Man“ frei, mit denen man ebenfalls interagieren kann. Generell kann man die Mindmap auf zweierlei Weise erweitern, durch das Vorantreiben der Geschichte und durch die Interaktion mit den Knotenpunkten.



Abb. 3: Die vollständige Mindmap

Die Mindmap ist jedoch kein essenzielles Tool des Spiels. Man wird nur ein einziges Mal direkt aufgefordert, sie zu benutzen und generell lässt sich das Spiel durchspielen, ohne sieben der dreiundzwanzig Knotenpunkte freizuschalten.<sup>57</sup> Dies entspricht zwar keinem

<sup>55</sup> Der Begriff der *Database* wird hier im Sinne von Lev Manovich verwendet. Vgl. Lev Manovich: *The Language of New Media*, Cambridge und London 2001, S. 218–228.

<sup>56</sup> Beispielsweise ergibt sich im Punkt „Kay“ die Möglichkeit, Blakes Verhalten zu beurteilen. Dies hat allerdings ebenfalls keine Auswirkungen auf die Handlung und dient lediglich der Immersionssteigerung.

<sup>57</sup> Unter anderem ist zum Beispiel der Punkt „Blake“ optional, da dieser sich nur aus der Interaktion mit Punkt „Kay“ ergibt. Die einmalige Aufforderung des Spiels bezieht sich auf einen Dialog mit LeBlanc in Akt 2.1, der Kay auffordert, an Duck zu denken. Daraufhin schaltet man den Knotenpunkt „Duck“ in der

befriedigenden Spielverlauf, aber alleine die Tatsache, dass es möglich ist, das Spiel so durchzuspielen, unterstützt die These, dass Interaktion mit der Welt – und damit die klassische Methode von Games, Handlung zu erzeugen – hier eben nicht die Handlung grundlegend konstituiert, sondern sie zum Zwecke der Immersionssteigerung lediglich erweitert und je nach Fortschritt der Spielenden personalisiert. Gleichzeitig weist sie grundlegend auf den textuellen Charakter *NORCOs* zurück. Nicht nur gilt es, die Informationen zu lesen, da sie in reiner Textform aufbereitet werden, ebenfalls übernehmen die Spielenden die Rolle von Schreibenden, indem sie die Mindmap durch ihre spielerischen Handlungen erweitern. Wenn also auf inhaltlicher Ebene das Digitale die analoge Welt überflutet und auf medial-struktureller Ebene digitale und analoge Erzählstrategien ineinanderfließen, so hat dies auf Rezeptionsebene abschließend zur Folge, dass auch der Akt des Spielens selbst fluide wird und die Grenze zwischen Spielen, Lesen und Schreiben immer mehr verschwimmen lässt.

## **Fazit**

Die Fließbewegungen sind demnach essenziell für die Gestaltung *NORCOs* in jeglicher Hinsicht. Aus fiktionstheoretischer Perspektive lässt das Studio um Yuts reale Orte als *surrogate objects* in die Spielwelt einfließen, die so den Grundstein für einen auf der Handlungsebene ausgetragenen ökologischen Diskurs bilden und das Game in den Kontext der Climate Fiction rücken. Auf dieser Grundlage aufbauend kann das Netzwerk Superduck, das aus dem digitalen Raum zunehmend in die analoge Spielwelt fließt, als erster Auflösungsversuch der Dichotomie analog-digital untersucht werden. Dieser verläuft allerdings erfolglos, da der Raum, die Sümpfe und Bayous von Louisiana, in den das Digitale einzudringen versucht, bereits stark von kulturellen Erzählungen geprägt ist. Der Konflikt zwischen Technik und Natur ist somit auch ein Konflikt zwischen Fortschritt und Tradition, der auch verschiedene Erzähltraditionen miteinander in Konflikt setzt.

Abschließend zeigt der letzte Schritt der Analyse, wie *NORCO* diesen Konflikt auf struktureller Ebene reflektiert, da das Spiel selbst einen medial hybriden Charakter aufweist. Es kombiniert eine für sein Medium überraschend stark an klassisch literarische Erzählmotive angelegte Erzählweise mit Spielmechaniken, die jedoch allesamt ins Nichts laufen

---

Mindmap und darüber dessen Haus als begehbaren Ort in der Spielwelt frei, den man für den Fortschritt der Handlung besuchen muss.

und so etablierte mediale Gewohnheiten hinterfragen. Beide Erzählweisen, literarisch wie spielerisch, fließen hier ineinander, um eine hybride Form des interaktiven Narrativs zu schaffen, das den Spielenden die Wahl lässt, inwiefern sie die Handlung als ein linear lesbares Produkt erleben oder diese durch über die Geschichte hinausgehende Interaktion mit der Spielwelt vertiefen wollen. Nur durch das ständige Auffüllen der Mindmap kann die Welt ihre gesamte immersive Kraft entfalten, die Spielenden sehen zudem stets den textuellen Fortschritt ihres Schaffens. Somit nehmen sie ebenfalls eine fluide Rolle ein. Sie werden im Verlaufe *NORCOs* immer wieder zu sowohl Spielenden, Lesenden, als auch Schreibenden.

### **LITERATUR- UND MEDIENVERZEICHNIS**

Andersen, Gregers: *Climate Fiction and Cultural Analysis: A New Perspective on Life in the Anthropocene*, London und New York 2020.

Davis, Thadious M.: *Southscapes: Geographies of Race, Region, & Literature*, North Carolina 2011.

Duet, Tiffany: „Cajun Literature“, in: Joseph M. Flora und Lucinda H. Mackethan (Hrsg.): *The Companion to Southern Literature: Themes, Genres, Places, People, Movements, and Motifs*, Baton Rouge 2002, S. 122–125.

Ensslin, Astrid: *The Language of Gaming*, London 2012.

Ermi, Laura und Frans Mäyrä: „Fundamental Components of the Gameplay Experience: Analyzing Immersion“, in: Suzanne de Castell und Jennifer Jenson (Hrsg.): *worlds in play: International Perspectives on Digital Games Research*, New York 2007, S. 37–53.

Freyermuth, Gundolf S.: *Games/Game Design/Game Studies: An Introduction*, Bielefeld 2015.

Furze, Robert: „Challenge“, in: Mark J. P. Wolf und Bernard Perron (Hrsg.): *The Routledge Companion to Video Game Studies*, New York und London 2023, S. 213–221.

Horn, Benjamin: „Quest“, in: *The Encyclopedia of Ludic Terms* (21.04.2022), <https://eolt.org/articles/quest> (zuletzt abgerufen am 26.03.2025).

„The whole swamp is becoming a kind of... brain.“

Jannidis, Fotis: „Event-Sequences, Plots and Narration in Computer Games“, in: Peter Gendolla und Jörgen Schäfer (Hrsg.): *The Aesthetics of Net Literature: Writing, Reading and Playing in Programmable Media*, Bielefeld 2007, S. 281–305.

Kiefer, Philip: „Mario Versus the Anthropocene: Video games, empathy, and growing up in Cancer Alley“, in: *Sierra: The Sierra Club Magazine* (02.05.2022), <https://www.sierraclub.org/sierra/mario-vs-anthropocene-video-game-norco-cancer-alley> (zuletzt abgerufen am 26.03.2025).

Laurel, Brenda: *Computers as Theatre*, 2. Aufl., New Jersey 2014.

MacKethan, Lucinda H.: „Plantation“, in: Joseph M. Flora und Lucinda H. MacKethan (Hrsg.): *The Companion to Southern Literature: Themes, Genres, Places, People, Movements, and Motifs*, Baton Rouge 2002, S. 649–650.

Manovich, Lev: *The Language of New Media*, Cambridge und London 2001.

NORCO, 2022, Entwickler: Geography of Robots, Publisher: Raw Fury, PC (Windows/Mac)/PS4/5/Xbox One/Series X/S, Version 1.4.5.

„NORCO“, in: *Steam* (24.02.2022), <https://store.steampowered.com/app/1221250/NORCO/> (zuletzt abgerufen am 16.02.2026).

o. A.: „bayou“, in: *The American Heritage Dictionary of the English Language* (2022), <https://ahdictionary.com/word/search.html?q=bayou> (zuletzt abgerufen am 26.03.2025).

Pfleger, Cora und Jana Tappeiner: „Eine Untersuchung des medialen Diskurses um die Ölindustrie und die damit verbundenen ökologischen Folgen in Louisiana“, in: Olaf Kühne, Timo Sedelmeier und Corinna Jenal (Hrsg.): *Louisiana – mediengeographische Beiträge zu einer neopragmatischen Regionalen Geographie*, Wiesbaden 2021, S. 183–202.

Ryan, Marie-Laure: *Narrative as Virtual Reality 2: Revisiting Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore 2015.

Ryan, Marie-Laure: „Narratology“, in: *The Encyclopedia of Ludic Terms* (10.03.2023), <https://eolt.org/articles/narratology> (zuletzt abgerufen am 26.03.2025).

Weldon, Nick: „The Dragons of Norco: The game developer Yuts and photographer Richard Sexton discuss the complicated beauty of Louisiana’s industrial corridor“, in: *The Historic New Orleans Collection* (21.04.2022), <https://hnoc.org/publishing/first->

[draft/dragons-norco-game-developer-and-photographer-discuss-complicated-beauty](#)

(zuletzt abgerufen am 26.03.2025).

Wilson, Anthony: „Swamps in Literature, Film, and Folklore“, in: *64 Parishes*

(19.10.2016), [https://64parishes.org/entry/swamps-in-literature-film-and-folk-](https://64parishes.org/entry/swamps-in-literature-film-and-folk-lore)

[lore](#) (zuletzt abgerufen am 26.03.2025).

Zipfel, Frank: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität: Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum*

*Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*, Berlin 2001.



NAN MAKAROVA (Paderborn)

## **How much is the fish (an individual)? Zur Individualität von Fisch im Videospiel und darüber hinaus**

Wenn wir an Fische denken, woran denken wir dann? Sehen wir sie als Nutztiere an, als fremde, ekelhafte Wesen oder kommen wir auf blutrünstige Haie zurück, wie sie in *JAWS* (1975) oder *The Meg* (2018) die Kinoleinwand heimsuchen? Sprechen wir je von individuellen Fischen oder eher von Fischschwärmen? Die Fragen mögen auf den ersten Blick simpel erscheinen, doch sie zielen auf ein Hinterfragen unserer Wahrnehmung dieser Tiere hinaus, die gemeinhin als Objekte und „Reflexmaschinen“<sup>1</sup> gelten. Angesichts des Klimawandels und der zunehmenden Entfremdung des Menschen von der Natur wird es von immer größerer Bedeutung, dass Menschen ihre Beziehung zu Tieren und der Umwelt reflektieren. Dabei wird gegenwärtig nicht nur die Ethik von Fischkonsum und Fischerei diskutiert, sondern auch, ob Fische überhaupt denken können oder einen moralischen Wert besitzen.<sup>2</sup> Solche Diskurse werden medial verhandelt und können das menschliche Verständnis der Tierwelt verändern. Videospiele eignen sich besonders gut für solche Auseinandersetzungen, da sie als interaktives Medium Spielenden nicht nur eine Welt präsentieren, sondern ihnen gleichsam erlauben, diese direkt zu verändern und ihre eigenen Einstellungen zu reflektieren.<sup>3</sup> Dabei greifen sie zwar auch auf Sachverhalte aus der analogen Welt zurück, können aber ferner Beziehungen ermöglichen, die dort nicht möglich wären. So leben Fische in einer Umwelt, die für Menschen nur erschwert

---

<sup>1</sup> Klaus Petrus, Billo Heinzpeter Studer und Markus Wild: „Fisch/Fischfang“, in: Andrea Ferrari und Klaus Petrus (Hrsg.): *Lexikon der Mensch-Tier-Beziehungen*, Bielefeld 2015, S. 107–112, hier: S. 107. Der hier zitierte Teil ist von Markus Wild verfasst.

<sup>2</sup> Vgl. beispielsweise PETAs Artikel zu Gründen gegen den Fischkonsum, der die wichtigsten Diskussionspunkte mit aufzählt: Tanja Breining: „Fisch essen?: 11 Gründe gegen den Fischkonsum“, in: *PETA* (2024), <https://www.peta.de/themen/fisch-essen/> (zuletzt abgerufen am 24.10.2025). Für eine mediale Verhandlung vgl. zum Beispiel Ben Kaiser: „Tierwohl – keine Lobby für die Fische?“, in: *Planet Wissen* (Folge 744), D 2022.

<sup>3</sup> Vgl. Melissa Bianchi „Ecoplay: The Rhetorics of Games About Nature“, in: Sidney Dobrin und Sean Morey (Hrsg.): *Mediating Nature: The Role of Technology in Ecological Literacy*, London 2019, S. 15–29, hier: S. 18 und 24.

zugänglich ist, weshalb ein direkter Kontakt mit ihnen in ihrer eigentlichen Lebenswelt selten möglich ist.<sup>4</sup> Im Spiel dagegen existieren diese Begrenzungen nicht notwendigerweise, sodass Spielende frei mit Fischen und der aquatischen Umwelt interagieren könn(t)en. Videospiele treffen dadurch nicht nur Aussagen darüber, wie Sachverhalte in der analogen Welt *sind*, sondern auch, wie diese sein *könnten* oder *sollten*.

Trotzdem spiegeln gegenwärtige Videospiele übergreifend das kulturell verbreitete Bild von Fischen als anonymer Schwarm wider, unabhängig davon, wie sympathisierend die jeweilige Darstellung ist oder welche Rolle die Fische im Spiel einnehmen. Vielmehr orientieren sie sich an der Relevanz der Fische für Spielende, wodurch die Individualität von Fischen (sofern vorhanden) als unabdingbar menschenzentriert und menschenbestimmt ausgelegt wird. Es ist daher unmöglich, ‚nur‘ Fische in Videospiele zu betrachten. Stattdessen muss ihre Beziehung zum Menschen im Vordergrund stehen. Im Folgenden sollen deswegen die Rollen, die Fische für Spielende einnehmen, die Analyse strukturieren: Fische als Ressourcen (*Ultimate Fishing Simulator*<sup>5</sup>, *Subnautica*<sup>6</sup>), Feinde (*Subnautica*, *Maneater*<sup>7</sup>) und *allies* beziehungsweise Verbündete (*Maneater*, *ABZU*<sup>8</sup>) für menschliche Spielende, wobei Verbündete hier Subjekte innerhalb der Spielwelt meint, die Spielende bei ihren Zielen unterstützen. Der Vergleich mehrerer Videospiele erlaubt dabei, unterschiedliche Arten von Fisch-Mensch-Beziehungen miteinander in Verbindung treten zu lassen, sodass der Frage nach Fisch-Individualität sogleich mehrere Antworten gegenüberstehen.

### **let fish = game;**

Bisherige Arbeiten zur Fisch-Mensch-Beziehung haben sich mit dieser primär im Kontext des Angelns beschäftigt, jedoch mit unterschiedlichen Ergebnissen: So konstatiert zum Beispiel Mario Schmidt, dass Angler:innen Fische als unverständliche „generic other“<sup>9</sup>

---

<sup>4</sup> Vgl. Culum Brown: „Fish Intelligence, Sentience and Ethics“, in: *Animal Cognition* (Vol. 18) 2014, S. 1–17, hier: S. 2.

<sup>5</sup> *Ultimate Fishing Simulator*, 2018, in: *Ultimate Fishing Simulator Franchise*, Entwickler: Pancake Games, 3T Labs, Bit Golem, Publisher: Ultimate Games S.A, PC/PS4/Xbox Series/Nintendo Switch/Mobile.

<sup>6</sup> *Subnautica*, 2018, in: *Subnautica Franchise*, Entwickler: Unknown Worlds Entertainment, Publisher: Unknown Worlds Entertainment, PC/PS4/PS5/Xbox One/Nintendo Switch.

<sup>7</sup> *Maneater*. 2020 (Switch 2021), Entwickler: Triplewire Interactive, Publisher: Triplewire Interactive, PC/PS4/PS5/Xbox Series/Nintendo Switch.

<sup>8</sup> *ABZU*, 2016, Entwickler: Giant Squid Studios, Publisher: 505 Games, PC/PS4/Xbox One/Nintendo Switch.

<sup>9</sup> Mario Schmidt: „Fish Are Either There, Or They Aren't.: A Contra-Species Ethnography on Anglers and Fish in Olpe, Germany“, in: Thiemo Breyer und Thomas Widlok (Hrsg.): *The Situationality of Human-Animal Relations: Perspectives from Anthropology and Philosophy*, Bielefeld 2018, S. 113–127, hier: S. 121.

abgrenzten und bewusst vermieden, mit ihnen eine Beziehung aufzubauen.<sup>10</sup> Christopher Bear und Sally Eden hingegen argumentieren, dass Angler:innen Fische zwar zu einer Masse generalisierten, bestimmten Fischen aber Vorlieben und Handlungsvermögen zuschrieben und sich für einen größeren Angelerfolg in diese hineindächten, womit sie eine Art zweckorientierter Empathie entwickelten.<sup>11</sup> Trotz unterschiedlicher Ergebnisse liegt diesen Untersuchungen ein einheitliches Fisch-Bild zugrunde. Ihre Körper und Umwelt seien für Menschen fremd<sup>12</sup> und „alien“,<sup>13</sup> die Fische „soulless and abstract others“,<sup>14</sup> die „outside the realm of moral concern“<sup>15</sup> lägen. Im Gegensatz zum üblichen Framing von Tieren in Tier-Mensch-Beziehungen als „singular und unique individuals“<sup>16</sup> und „significant others“<sup>17</sup> sei eine persönliche Beziehung zu individuellen Fischen weder möglich noch sinnvoll.<sup>18</sup> Stattdessen wird Fischen der Status einer Ressource zugeschrieben, wodurch sie zu einer kollektiven Masse verschwimmen und nicht mehr als Individuen betrachtet werden können. In der Aquakultur zum Beispiel wird die Menge von Fischen in einem Reservoir in Kilogramm pro Liter angegeben statt als Anzahl von Individuen.<sup>19</sup> Ihre individuellen Eigenschaften sind irrelevant, solange sie ihre Funktion (als Angelobjekt, Zierfisch oder Fleisch) erfüllen.

Diese Wahrnehmung wird oftmals mit einem Mangel an fachwissenschaftlichen Verständnis begründet,<sup>20</sup> jedoch führt mehr Fachwissen nicht automatisch zu mehr Wertschätzung: Eine emotional bedingte Wahrnehmung kann nicht nur mit Theorie neu definiert werden.<sup>21</sup> Vielmehr geht diese Wahrnehmung, so die These, auf den Anthropozentrismus zurück. Anthropozentrismus meint eine normative und epistemische Weltanschauung, die

---

<sup>10</sup> Vgl. ebd., S. 116, 120.

<sup>11</sup> Vgl. Christopher Bear und Sally Eden: „Thinking Like A Fish?: Engaging With Nonhuman Difference Through Recreational Angling“, in: *Environment and Planning D: Society and Space* (Vol. 29) 2011, S. 336–353, hier: S. 343–348.

<sup>12</sup> Vgl. Schmidt: „Fish Are Either There, Or They Aren’t“, S. 113, 124.

<sup>13</sup> Bear und Eden: „Thinking Like A Fish?“, S. 337.

<sup>14</sup> Schmidt: „Fish Are Either There, Or They Aren’t“, S. 125.

<sup>15</sup> Erik van Ooijen: „The Killability of Fish in The Sims 3: Pets and Stardew Valley“, in: *The Computer Games Journal* (Vol. 7) 2018, S. 173–180, hier: S. 179.

<sup>16</sup> Schmidt: „Fish Are Either There, Or They Aren’t“, S. 121.

<sup>17</sup> Ebd.

<sup>18</sup> Vgl. ebd., S. 125.

<sup>19</sup> Vgl. Marques Maia Caroline: „Individuality really matters for fish welfare“, in: *Veterinary Quarterly* (Vol. 43, No. 1) 2023, S. 1–5, hier: S. 3.

<sup>20</sup> Vgl. Brown: „Fish Intelligence“, S. 1–2.

<sup>21</sup> Vgl. Ryan Gunderson und Diana Stuart: „Human-Animal Relations in the Capitalocene: Environmental Impacts and Alternatives“, in: *Environmental Sociology* (Vol. 6, No. 1) 2019, S. 68–81, hier: S. 74 sowie Raj Sekhar Aich und Tabea Weber: „SHHRKS: Appell zur ganzheitlichen Erforschung der Hai-Mensch-Beziehung“, in: *Tierstudien* (Vol. 23, *Ozean*, hrsg. von Jessica Ullrich) 2023, S. 53–65, hier: S. 54, 58, 63.

den Menschen in den Mittelpunkt der Weltordnung stellt.<sup>22</sup> Dem normativen Anthropozentrismus liegt dabei der Gedanke zugrunde, „dass Menschen allen anderen Wesen auf der Welt überlegen sind und sie daher ganz legitim nichtmenschliche Wesen als Ressourcen für ihre Bedürfnisse oder Wünsche verwenden dürfen.“<sup>23</sup> Tiere und Natur werden so nicht als eigenständige Subjekte betrachtet, sondern als Instrumente (oder Hindernisse) für menschliche Zwecke. Sind Tiere einmal zu Objekten für einen Zweck geworden, wird ihnen moralische oder intrinsische Wertigkeit abgesprochen und sie werden nur dahingehend bewertet, inwiefern sie diesem Zweck dienen können.<sup>24</sup> Erst die Aufgabe des Überlegenheitsgedankens und ein Entwickeln von Empathie gegenüber Tieren könnten eine non-destruktive Tier-Mensch-Beziehung ermöglichen.<sup>25</sup>

Doch auch Empathie beruht auf einem epistemisch-anthropozentrischen Weltverständnis. Zwar wissen wir, „dass sich die Welt weit über das menschlich Erfahrbare hinaus ausdehnt“,<sup>26</sup> können diese Erfahrungen aber nur durch Bezug auf menschliche Begriffe und Erfahrungen verstehen,<sup>27</sup> das heißt: Das Nicht-Menschliche kann nur durch eine menschliche Perspektive verstanden werden. So empfinden Menschen Empathie für Tiere, die ‚verständlich‘ oder ‚eigenständig‘ handeln können,<sup>28</sup> wobei verständlich hier jedoch verständlich *für Menschen* heißt und eigenständig *für Menschen* in verständlicher Weise eigenständig. Ebenso zeigen Studien aus der Evolutionsbiologie, dass Empathievermögen mit Zunahme der evolutionären Divergenz abnimmt, Menschen also mehr Empathie für Tierarten empfinden, je biologisch ähnlicher sie ihnen sind.<sup>29</sup> Dabei ist eine empfundene Ähnlichkeit aber wichtiger als eine tatsächliche. In der bereits zitierten Untersuchung von Guillaume Lecointre, Aurélien Miralles und Michel Raymond empfanden Teilnehmende einen Quastenflosser als Fischen ähnlicher und bewerteten ihn deswegen negativ, obwohl das Tier taxonomisch gesehen viel näher mit Menschen verwandt ist als mit Fischen.<sup>30</sup>

<sup>22</sup> Vgl. Gary Steiner (übers. aus dem Englischen von Tom Bradetschl und Arianna Ferrari): „Anthropozentrismus“, in: Andrea Ferrari und Klaus Petrus (Hrsg.): *Lexikon der Mensch-Tier-Beziehungen*, Bielefeld 2015, S. 28–32.

<sup>23</sup> Ebd., S. 30.

<sup>24</sup> Vgl. Gunderson und Stuart: „Human-Animal Relations in the Capitalocene“, S. 72–75.

<sup>25</sup> Vgl. ebd., S. 77–76.

<sup>26</sup> Steiner: „Anthropozentrismus“, S. 29.

<sup>27</sup> Vgl. ebd.

<sup>28</sup> Vgl. Kathayoon Khalil, Jim Wharton und Ashley Young: „Empathy for Animals: A Review of the Existing Literature“, in: *Curator: The Museum Journal* (Vol. 61, No. 2) 2018, S. 327–343, hier: S. 333.

<sup>29</sup> Vgl. Guillaume Lecointre, Aurélien Miralles und Michel Raymond: „Empathy and Compassion Toward Other Species Decrease With Evolutionary Divergence Time“, in: *Scientific Reports* (Vol. 9) 2019, S. 1–8.

<sup>30</sup> Vgl. ebd., S. 4.

Demnach empfinden Menschen mehr Empathie gegenüber Lebewesen, die mit menschlichen Werten verstanden oder als menschlich(er) wahrgenommen werden: „the emotional perceptions we can feel for a member of a given species seems to be largely related to its ability to arouse anthropomorphic projections (attribution of human traits, emotions, or intentions to non-human entities).“<sup>31</sup> Für die Analyse von Fischen in Videospielen ist es wichtig, ihre Wahrnehmung durch und Beziehung zu Menschen zu verstehen, denn wenn Gamedesigner:innen Videospiele entwickeln, beziehen sie sich dabei auf „rules, strategies, narratives, and other forms of representation“ aus der analogen Welt.<sup>32</sup> Diese tragen bestimmte Zuschreibungen und Wertungen mit sich, die im Videospiele nicht nur ästhetisch und narrativ umgesetzt werden, sondern auch systematisch, zum Beispiel durch vorgegebene Interaktionsmöglichkeiten, die Spielenden mit Objekten im Spiel offenstehen:

In creating a game world and its associated gameplay, game designers must decide on, not only what may exist in that world, but also how everything existing should be organized into various classes, associated with certain implicit and explicit values and affordances, or possibilities for interaction. Each thing or individual must be sorted into a specific class associated with actions that are considered proper or improper for that class.<sup>33</sup>

Bisherige Untersuchungen zu Fischen im Videospiele haben bereits ihre „killability“ beleuchtet, das heißt, dass Fische im Vergleich zu anderen Tieren leichter und konsequenzloser zu töten sind.<sup>34</sup> Die Sortierung in Klassen ermöglicht aber auch zu untersuchen, welche Rollen und Funktionen Fischen zugeschrieben werden (zum Beispiel ob diese als Ressource, Feinde oder Verbündete dargestellt werden) und inwieweit sie innerhalb dieser Rollen als Individuen gelesen werden können. Sind die Fische *in-game* nur ein nicht näher definierter Schwarm, der eine Rolle ausführt, oder sind sie Individuen mit alleinstellenden Eigenschaften?

### **let fish = ressource;**

Den wohl naheliegendsten Untersuchungsgegenstand stellen Angelspiele dar. Allein bei *Steam*<sup>35</sup> sind 593 Treffer unter dem Tag „Angeln“ gelistet,<sup>36</sup> die Anzahl an *Fishing Mini-Games* in größeren Spielen wie *Animal Crossing* ist schlicht unzählbar. Obwohl hier nur ein

---

<sup>31</sup> Ebd., S. 1.

<sup>32</sup> Bianchi: „Ecoplay“, S. 24.

<sup>33</sup> van Ooijen: „The Killability of Fish“, S. 174.

<sup>34</sup> Vgl. ebd.

<sup>35</sup> Eine der größten Online-Vertriebsplattformen für Videospiele.

<sup>36</sup> Auflistung der Suchergebnisse für den Tag „Angeln“ im Steam Store mit Stand 26.03.2025 um 16:40 Uhr, in: *Steam Store*, <https://store.steampowered.com/tags/en/Fishing?facets13268=10%3A1> (zuletzt abgerufen am 26.03.2025).

Angelspiel betrachtet wird (*Ultimate Fishing Simulator*), bleibt der grundlegende *Gameplay-Loop*<sup>37</sup> gleich: Spielende fangen verschiedene Fische, die je eine unterschiedliche Menge an Punkten, Geld oder Ähnlichem wert sind. Diese können wiederum ausgegeben werden, um besseres Angequipment zu erwerben, womit nun wieder Fische gefangen werden können. In *Ultimate Fishing Simulator* können Spielende in 10 verschiedenen *environments* nach bis zu 34 verschiedenen Fischarten angeln, wobei sie ihre Beute anschließend freilassen oder für Geld verkaufen können. Das Ziel des Spiels ist es, ein aufregendes Angelerlebnis zu präsentieren, während alle anderen Elemente des Spiels nur dazu dienen, dieses Ziel zu ermöglichen. Das zeigt sich vor allem daran, dass in dem Spiel zwar Geld eingenommen, es aber ausschließlich zum Kauf von Equipment verwendet werden kann. Folglich ist nicht die Akkumulation von Geld das Ziel, sondern neues Equipment, wobei das angesparte Geld zu einer Ressource für dieses Ziel wird. Genauso verhält es sich auch mit den Fischen im Spiel. Sie fungieren als Ressource, um einen anderweitigen Zweck (zum Beispiel den Erwerb von Geld oder ein aufregendes Angelerlebnis) zu ermöglichen und sind entsprechend ihrer Nützlichkeit für diesen Zweck zu bewerten<sup>38</sup> (wie viel Geld sind sie wert, wie viel Spaß macht es, sie zu angeln). Spielenden stehen keine Interaktionsmöglichkeiten mit den Fischen offen, die nicht auf Angeln beruhen, sodass die einzige mögliche Beziehung zu Fischen eine ressourcenorientierte ist. Fische in *Ultimate Fishing Simulator* nehmen demnach die Rolle einer Ressource ein, die für menschliche Zwecke (Angelspaß, Gelderwerb) genutzt werden kann. Durch den zweckorientierten Blick verschwimmen die Fische zu einem Ressourcenpool, auf den Spielende zurückgreifen können, wenn sie etwas brauchen. Solange sie ihren Zweck erfüllen, sind individuelle Eigenschaften oder Lebewesen irrelevant. Stattdessen bilden sie nur eine Masse an potenziellen Ressourcen. Durch ihre Rolle als Ressource(-npool) werden die Fische also quasi verschwimmt, das heißt, sie können nicht als Individuen betrachtet werden, sondern nur als Gruppe beziehungsweise Schwarm.

---

<sup>37</sup> Ein *Gameplay-Loop* beschreibt eine Schleife, die sich aus wiederholbaren Abfolgen von Aktionen zusammensetzt, die Spielende ausführen, um mit der Spielwelt zu interagieren, und die den zentralen Ablauf des Spiels bestimmen. Für ein Beispiel eines *Gameplay-Loops* anhand von Angelspielen siehe oben.

<sup>38</sup> Beispielsweise werden nach dem erfolgreichen Fang eines Fisches neben dem zappelnden Modell Name, Angaben zu Gewicht und Länge sowie Verkaufswert und gewonnene *experience points* angezeigt. Spielende müssen allein anhand dieser Informationen entscheiden, wie sie mit dem Fisch verfahren wollen (freilassen/verkaufen). Größere und seltenere Fische sind dabei mehr Geld und *experience points* wert.

Die Verschwarmung der Fische in *Ultimate Fishing Simulator* wird ebenfalls deutlich, wenn man ihre Modelle im Spiel betrachtet. Einerseits bietet das Spiel 34 verschiedene fangbare Fischarten, die alle auch durch unterschiedliche, artenspezifische Modelle umgesetzt werden. Andererseits ist trotz dieser vermeintlichen Vielfältigkeit ihre Art das einzige Unterscheidungsmerkmal der Fische untereinander. So werden zum Beispiel Fische unterschiedlicher Körpergrößen oder aus unterschiedlichen Umgebungen trotzdem durch dasselbe Modell repräsentiert, Alleinstellungsmerkmale wie etwa deformierte Flossen oder Narben fehlen gänzlich. Wieder tritt ihre Funktion in den Vordergrund. Der Fisch soll zum Beispiel als Makrele verständlich sein, weswegen er genauso aussieht wie alle anderen Makrelen. Visuell können die Fische nicht voneinander unterschieden werden und verschwimmen so zu einer Masse.

Die Fische in *Ultimate Fishing Simulator* können letztendlich nicht als einzelne Lebewesen, sondern nur in Zusammenhang mit ihrer Gruppe und Art betrachtet werden, sprich: im Zusammenhang mit ihrer Klasse. Wie bereits erläutert, werden Objekte in Videospiele in Klassen organisiert. Diese Teilung dient beim Programmieren grundsätzlich einem rein funktionalen Zweck, der Grundgedanke kann aber bei der Analyse nach dem Verhältnis von Individualität und Masse hinzugezogen werden. Objekte werden im Videospiel also Klassen zugeordnet. Eine Klasse stellt dabei einen Bauplan dar, der die möglichen Eigenschaften, Verhaltensweisen und Interaktionsmöglichkeiten der ihr angehörigen Objekte definiert.<sup>39</sup> So kann die Klasse Makrele zum Beispiel vorgeben, dass die ihr angehörigen Fische eine bestimmte Körpergröße haben, entweder im Kreis oder Quadrat schwimmen und von Spielenden mit einer Angel gefangen werden können. Die Objekte können zwar einzelne Unterschiede untereinander aufweisen, folgen aber dennoch demselben Bauplan, sodass mögliche Variationen von Eigenschaften durch die Klasse vorgeschrieben sind.<sup>40</sup> Gibt die Klasse Makrele vor, dass die Fische nur im Kreis oder Quadrat schwimmen können, so kann Makrele A zwar im Kreis schwimmen und Makrele B im Quadrat, doch keine Makrele schwimmt je in einer anderen Form; die möglichen Unterschiede in

---

<sup>39</sup> Vgl. Klaus Becker: „Fachkonzept – Klasse“, in: *inf-Schule* (Original: o. A., zuletzt geändert: 01.08.2024), [https://inf-schule.de/oop/python/ampel/objekteklassen/konzept\\_klasse](https://inf-schule.de/oop/python/ampel/objekteklassen/konzept_klasse) (zuletzt abgerufen am 30.03.2025) sowie Boris Schäling: „Kapitel 9: Klassen und Objekte“, in: *Programmieren in C++: Einführung*, <http://www.highscore.de/cpp/einfuehrung/klassen.html> (zuletzt abgerufen am 30.03.2025) und o. A.: „What Is A Class?“, in: *The Java Tutorial* (2009), <https://www.itk.ac.in/esc101/2009Jan/tut/tutorial/java/concepts/class.html> (zuletzt abgerufen am 30.03.2025).

<sup>40</sup> Vgl. ebd.

Schwimmstilen sind durch die Klasse vordefiniert. Weiterhin können Objekte keine Eigenschaften besitzen, die nicht im Bauplan der Klasse enthalten sind.<sup>41</sup> Makrele C kann demnach keinen Hut tragen, wenn die Klasse nicht vorgibt, dass Makrelen die Möglichkeit haben, Hüte zu tragen. Weichen Objekte vom Bauplan einer Klasse ab, indem sie nicht darin vorgegebene (Variationen von) Eigenschaften besitzen, so können sie nicht länger Teil der Klasse sein und müssen stattdessen als Einzelobjekte programmiert werden.<sup>42</sup> Für die Analyse von Fisch-Individualität heißt das, dass wenn alle Objekte einer Klasse demselben Bauplan folgen und ihre Unterscheidungsmerkmale ebenso durch die Klasse vorgeschrieben sind, sie so nur als Verkörperung oder Ausprägung ihrer jeweiligen Klasse gelesen werden können. Die einzelnen Objekte sind untereinander austauschbar und Wertungen über sie sind letztlich über die gesamte Klasse vorgenommene Wertungen. Haben die Objekte aber alleinstellende Merkmale – zum Beispiel, indem Makrele C plötzlich einen Hut trägt –, so können sie stattdessen als Individuen gelesen werden. Visuell handelt es sich bei Makrele C zwar immer noch um eine Makrele, doch durch das alleinstellende Merkmal ihres Hutes wird sie nun als Makrele C erkennbar statt (irgend-)eine Makrele zu sein. Die Fische in *Ultimate Fishing Simulator* haben innerhalb einer Art keine solchen alleinstellenden Merkmale, wodurch jede gefangene Makrele nicht als einzelnes Lebewesen betrachtet werden kann, sondern nur als Repräsentation ihrer Klasse. Die Fische im Spiel werden somit visuell (selbe Modelle), systematisch (Verkörperungen einer Klasse) sowie durch das Spielkonzept selbst (Funktion als Ressource) verschwarmt, so dass sie nicht als einzelne Individuen, sondern lediglich als Masse und Ressourcenpool betrachtet werden können.

Diese Verschwärmung zu einem Ressourcenpool ist nicht nur auf das Genre des Angelspiels begrenzt. Während im Angelspiel Fische hauptsächlich zum Spaß gefangen werden, dienen sie in *Survival-Crafting-Games*<sup>43</sup> als eine Ressource, die das Überleben der Spielenden sichert. In *Subnautica* zum Beispiel strandet der Spieler:innencharakter<sup>44</sup> als einzige:r Überlebende:r einer Raumschiffexplosion auf einem fremden Ozeanplaneten und muss

---

<sup>41</sup> Vgl. ebd.

<sup>42</sup> Vgl. ebd.

<sup>43</sup> Bei *Survival-Games* handelt es sich um ein Genre von Videospiele, in denen Spielende in einer ihnen feindlichen Umgebung überleben müssen. Sie müssen dabei Ressourcen sammeln, um ihre Grundbedürfnisse zu decken und Feinde abzuwehren.

<sup>44</sup> Ein Charakter in einem Videospiele, der von den Spielenden kontrolliert wird. Das Gegenteil dazu bilden Nicht-Spielenden-Charaktere (NPCs), nicht von Spielenden kontrollierte Charaktere.

versuchen, am Leben zu bleiben. Dieser Planet wird bewohnt von fischähnlichen Aliens, die von den Spielenden gejagt, gegessen und zu Equipment weiterverarbeitet werden können. Der *Gameplay-Loop* eines *Survival-Games* regt dazu an, die gesamte Umwelt als eine potenzielle Ressource für das eigene Überleben zu sehen, wobei ein Versuch, aus diesem Loop auszubrechen (zum Beispiel, indem keine Aliens gejagt werden), im Gegensatz zum Angielspiel hier mit dem Tod des Hauptcharakters gestraft wird. Die Rolle der Fische als Ressource wird somit nicht nur auf einer systematischen Ebene vorgegeben (Spiel sonst nicht möglich), sondern auch auf einer narrativen (Überleben sonst nicht möglich). Das wird auf der narrativen Ebene durch die Informationen, die *Subnautica* über die Fisch-Aliens bereitstellt, weitergeführt. Spielende haben Zugriff auf eine Datenbank, in der Lebewesen und Gegenstände nachgeschlagen werden können. Die jeweiligen Steckbriefe sind als wissenschaftliche Aufzeichnungen gestaltet, die eine kurze Beschreibung über Aussehen und Verhalten des Lebewesens sowie ein Gefahrenlevel und potenzielle Verwendungsmöglichkeiten<sup>45</sup> für Spielende enthalten. Wieder steht hier die Rolle der Lebewesen als Ressource (oder Gefahr) für den Hauptcharakter im Vordergrund, sodass Spielenden keine andere Sichtweise auf die Fisch-Aliens eröffnet wird. Die Datenbank stellt somit eine anthropozentrische Sicht auf Lebewesen dar, die Spielende bei ihrer Ressourcennutzung unterstützen soll. Indem die Fisch-Aliens als Ressourcenpool für das eigene Überleben präsentiert werden, verschwimmen sie wie in *Ultimate Fishing Simulator* zu einer Masse.

Auch auf der visuellen Ebene werden die Fisch-Aliens weiter verschwarmt. So sind sie immer in Gruppen mit ihren Artgenossen anzutreffen, wobei sich ihre Modelle innerhalb einer Art nicht voneinander unterscheiden. Zwar zeigen die Fisch-Aliens unterschiedliche Verhaltensweisen, zum Beispiel darin, wie bereit sie dazu sind, Spielende anzugreifen, doch sind diese Verhaltensweisen ebenso artenabhängig. Selbst als besonders geltende Fisch-Aliens, wie die als Haustiere haltbaren Knuddelfische oder die großen, furchteinflößenden Leviathane, stellen jeweils nur eine weitere Fischart dar, deren Angehörige keine Unterscheidungsmerkmale untereinander aufweisen.

---

<sup>45</sup> Die Verwendung ist dabei nicht nur auf Nahrungs- oder Materialquelle begrenzt. So lautet der Eintrag für Knuddelfische, eine freundliche Spezies, die als Haustier gehalten werden kann, dass diese besonders nützlich seien, da „emotional connection between living creatures [...] an essential component of psychological health“ sei. Selbst persönliche Beziehungen zu Lebewesen werden also zweck- und menschenorientiert ausgelegt. Vgl. o. A.: „Cuddlefish“, in: *Subnautica Fandom Wiki*, <https://subnautica.fandom.com/wiki/Cuddlefish> (zuletzt abgerufen am 24.03.2025).

Die Rolle von Fischen als Ressource unterstützt ihr Verschwimmen zu einer kollektiven Masse beziehungsweise einem Ressourcenpool, dessen Nutzung einem anderweitigen Zweck dient. Es handelt sich um eine anthropozentrische, zweckorientierte Sichtweise, die systematisch wie auch ästhetisch und narrativ in den Spielen präsentiert wird. Die alleinstellenden Merkmale der Fische sind dabei irrelevant, solange sie ihre Funktion als Ressource erfüllen können. Sie können so nicht als einzelne Lebewesen gelesen werden, sondern nur als Ausprägungen ihrer Klasse.

### **let fish = foe;**

*Subnautica* zeigt aber auch eine weitere Rolle auf, die Fische im Videospiel einnehmen können: die Rolle von Feinden. Dadurch, dass es sich bei den Lebewesen in *Subnautica* um Aliens handelt, werden diese direkt als ‚nicht von dieser Welt‘ und ‚anders‘ präsentiert, wobei ihre Unbekanntheit mit Furcht und Faszination einhergeht. So entsteht eine Dynamik des Eigenen im Gegensatz zum Fremden, indem das den Spielenden bekannte Menschliche den ‚anderen‘, unbekanntem Fisch-Aliens gegenübergestellt wird. Da die Fisch-Aliens jedoch als Ressourcen für das eigene Überleben präsentiert werden und jedes über sie erfahrbare Wissen ebenfalls anthropozentrisch ausgelegt ist, kann kein Verständnis für das ‚Andere‘ als ein Menschen gleichgestelltes oder Empathie verdienendes Wesen entwickelt werden. Stattdessen wird auf mehreren Ebenen des Spiels Furcht vor den Fisch-Aliens aufgebaut: Zum einen werden auf narrativer Ebene Gefahrenlevel der Lebewesen in der Datenbank angegeben, die sie als gefährlich und menschenfeindlich charakterisieren. Diese Gefahr wird auf mechanischer Ebene real gemacht, da die meisten Lebewesen in *Subnautica* aggressive oder defensive Verhaltensweisen aufzeigen, wenn Spielende versuchen, sich ihnen zu nähern oder sie anzugreifen. Spielenden gegenüber freundlich eingestellte Lebewesen gibt es, mit Ausnahme von Knuddelfischen und einem Leviathan, nicht. Spielende haben ebenso keine Interaktionsmöglichkeiten mit den Fisch-Aliens, außer sie anzugreifen, zu töten oder Material von ihnen zu sammeln, sodass es spielmechanisch unmöglich gemacht wird, die Fisch-Aliens nicht als Ressource oder Feinde zu behandeln. Zuletzt wird durch das Genre eines *Survival-Games* ein Überlebenskampf gegen eine feindselige Umwelt vorgegeben, gegen die Spielende sich zu behaupten haben. Die Dynamik des Eigenen gegen das Fremde wird dadurch verfestigt und innerhalb der Spiellogik begründet, sodass Spielende angeregt werden, die Fisch-Aliens als

potenzielle Gefahr zu betrachten. Durch die Darstellung als Feinde und ‚Anderer‘ ver-schwimmen die Fisch-Aliens in *Subnautica* zu einer ‚generellen‘ Gefahr. Sie werden nicht als einzelne Lebewesen wahrgenommen, sondern als Feinde generalisiert, die entsprechend ihrer Gefahr und nicht als Individuen bewertet werden. Statt eines Ressourcenpools kann hier von einem Gefahrenpool gesprochen werden. Die Rolle als Feind steht im Vordergrund, individuelle Eigenschaften oder einzelne Lebewesen bleiben irrelevant.

Wie verändert sich diese Dynamik aber, wenn es nur einen Feind gibt? In *Maneater* steuern Spielende ein Bullenhaiweibchen, das das Schiff eines Haifischjägers verfolgt, um diesen zu töten. Um den Jäger besser bekämpfen zu können, frisst der Hai im Verlauf des Spiels verschiedene Meereslebewesen (darunter auch andere Haie), aber auch Strandgäste, Fischer:innen und Militärpersonal, wonach die gesammelte Energie für Upgrades am Haiweibchen verwendet werden kann. Dadurch baut das Spiel eine der Hai versus die ‚Anderen‘ Dynamik auf. Während Fische und Menschen als Ressourcen und Hindernisse für das eigene blutige Ziel dienen und so zu einem Ressourcenpool verschwarmen, steht dem das Haiweibchen gegenüber, das sich diese Ressourcen zunutze macht.

Das Spiel folgt dabei einem „primal satisfaction“-Motiv: „Es geht nicht darum, den Hai als Lebensform möglichst detailliert zu zeichnen, sondern vielmehr um die Möglichkeit, den mit ihm assoziierten Bluttausch als actiongeladene Spielerfahrung an die Spieler:innen zu vermitteln.“<sup>46</sup> *Maneater* scheint seinen Hai damit auf die Rolle eines ‚blutigen Killers‘ zu reduzieren. So haben Spielende keine Interaktionsmöglichkeiten mit anderen Lebewesen, außer sie anzugreifen und zu fressen, woraufhin diese wiederum mit Angst und Gewalt auf den Hai reagieren. Dadurch, dass es sich bei dem Haiweibchen aber um den Spieler:innencharakter handelt, wird diesem mehr Individualität zugeschrieben als den anderen Lebewesen im Spiel. Indem Spielende das Haiweibchen steuern, können sie durch den Hai-Avatar mit der Spielwelt interagieren und von ihnen gewünschte Handlungen ausüben. Dadurch können sie sich zwar einerseits mit dem Hai identifizieren, gleichzeitig dient dieser aber als eine Art Marionette, die von Spielenden kontrolliert und imaginativ aufgeladen wird. Der Hai-Avatar wird so zu einer Projektionsfläche für die Wünsche und Vorstellungen von Spielenden, und seine Individualität ist von diesen Projektionen abhängig. Die Individualität des Haiweibchens ist somit nicht nur spielenden-, beziehungsweise

---

<sup>46</sup> Thomas Hawranke und Tabea Weber: „Primal Satisfaction? Haiperspektiven im Computerspiel“, in: *Tierstudien* (Vol. 23, *Ozean*, hrsg. von Jessica Ullrich) 2023, S. 77–87, hier: S. 81.

menschenzentriert, sondern baut auch auf anthropozentrischen und anthropomorphisierenden Annahmen der Spielenden über das Haiweibchen auf.

Obwohl sich an der Rolle des Fisches als Gefahr nichts geändert hat, kann dieser trotzdem als Individuum gelesen werden. Im Gegensatz zu den zu einem Gefahrenpool schwimmenden Fisch-Aliens in *Subnautica* handelt es sich bei dem Haiweibchen in *Maneater* nicht rein um eine Verkörperung ihrer Klasse oder Rolle, sondern um ein einzelnes Lebewesen, das diese Eigenschaften in sich trägt. Dies wird herbeigeführt, indem Spielenden narrativ (durch das Gegenüberstellen von dem Haiweibchen und den ‚Anderen‘) und mechanisch (Steuerung des Hai-Avatars) vorgegeben wird, sich intensiver mit ihr auseinanderzusetzen, wobei die Individualität des Haiweibchens jedoch von den Spielenden abhängig ist.

### **let fish = ally;**

Die Auseinandersetzung mit dem Hai seitens der Spielenden erlaubt diesen ebenso, Empathie für das Haiweibchen zu entwickeln. Indem Spielende sie steuern und sich in den Hai-Avatar hineindenken, können sie eine Verbindung zu ihm entwickeln. Es kommt zu einer „Identifikation mit dem tierischen Anderen, dem bedrohlichen Großfisch, der im kompletten Spielverlauf die Spieler:in repräsentiert, mit allen Stärken und Schwächen.“<sup>47</sup> Das Haiweibchen wird zu einem ‚Eigenen‘, erstens als ein von Spielenden separater Charakter, der dieselben Ziele verfolgt wie sie und in einer Beziehung mit ihnen steht, sowie zweitens, indem Spielende sie als einen Teil von sich selbst erleben. Das ‚Andere‘, die feindlichen Tiere und Menschen im Spiel, wird so automatisch auch zum ‚Anderen‘ der Spielenden, unabhängig davon, ob es sich bei ihnen um Menschen handelt oder nicht. Die sympathisierende Darstellung des Hais endet dort nicht. Auch die Handlung des Spiels, die das Haiweibchen den ‚anderen‘, ihr feindlich gesinnten Lebewesen und den Haifischjägern gegenüberstellt, trägt dazu bei. So eröffnet *Maneater* mit einer *Cutscene*,<sup>48</sup> in der ein Haifischjäger die Mutter des Haiweibchens qualvoll tötet und dann auf sie selbst, zu dem Zeitpunkt noch ein Baby, einsticht, bis sie sich befreien kann und ins Meer entkommt. Obwohl im weiteren Spielverlauf nicht mehr auf diese *Cutscene* verwiesen wird, entwirft die Szene ein Rachemotiv, das das Verhalten des Hais für Spielende verständlich macht und seine animalische Gewalt als gerecht kontextualisiert. Sie können ihr gegenüber

---

<sup>47</sup> Hawranke und Weber: „Primal Satisfaction?“, S. 86–87.

<sup>48</sup> Eine nicht-interaktive Filmsequenz, die zwischen Spielsegmenten eingeschoben wird. Solche Sequenzen werden meist eingesetzt, um Handlung zu vermitteln.

Empathie empfinden, was ihre Identifikation mit dem Haiweibchen verstärkt. Durch das gemeinsame Feindbild der ‚anderen‘ Haifischjäger wird sie zu einer Verbündeten für Spielende, als gleichgesinnter Charakter wie auch Extension der Spielenden, die ihnen gleichgestellt ist und der Individualität zugeschrieben wird.

Die Haidarstellung in *Maneater* ist komplex, da das Haiweibchen einerseits sympathisch dargestellt wird, gleichzeitig aber in das Stereotyp eines ‚blutrünstigen Killers‘ fällt. Unabhängig von ihrer Rolle im Spiel kann sie aufgrund ihrer Relevanz für die Spielenden (als Projektionsfläche und Verbündete) als Individuum gelesen werden statt als Teil eines Pools an Ressourcen oder Gefahren. Schwebend in der Spannung zwischen der Rolle eines ‚Killers‘ auf mechanischer, als ‚sympathische Racheheldzieherin‘ auf narrativer und eines ‚Eigenen‘ auf Spielenden-Ebene hebt sich das Haiweibchen in *Maneater* von der Masse der anderen Fische im Spiel ab und wird zu einem Individuum.

Die Individualität des Haiweibchens in *Maneater* beruht zu großen Teilen darauf, dass es sich bei ihr um einen durch Spielende gesteuerten Avatar handelt. Nicht jeder individuelle Fisch muss aber durch Spielende gesteuert werden können, damit er als Individuum erkennbar wird. Eine ähnliche Teilung zwischen einer Fischmasse und daraus herausstechenden Individuen liegt auch im Spiel *ABZÛ* vor. In *ABZÛ* erkunden Spielende als Taucherin eine Unterwasserwelt, in der sie abgestorbene Gebiete renaturieren und Maschinen abschalten, die für deren Zerstörung verantwortlich sind. *ABZÛ* spricht sich klar für den Schutz von marinen Ökosystemen und Lebewesen aus,<sup>49</sup> sodass eine weitaus empathischere Fisch-Mensch-Beziehung dargestellt wird als in den vorherigen Spielen. So haben Taucherin und Fische einander gegenüber nur freundliche Interaktionsmöglichkeiten, zum Beispiel, indem sie miteinander schwimmen, die Taucherin Fische streichelt oder auf größeren Lebewesen reiten kann. Das Narrativ einer bedrohten, schutzbedürftigen Natur erregt Mitgefühl für die Lebewesen, wobei Menschliches (Maschinen, Spuren einer gefallenen Zivilisation) als antagonistisch präsentiert wird. Obwohl die Taucherin eigentlich selbst humanoid und, wie sich im weiteren Verlauf herausstellt, eine Maschine ist,<sup>50</sup> hat

---

<sup>49</sup> Vgl. Bianchi: „Ecoplay“, S. 21.

<sup>50</sup> Infolgedessen, dass die Taucherin sich dadurch als nicht-menschlich und somit ‚Anderer‘ herausstellt, kann die Beziehung zwischen Mensch und ‚anderem‘ Fisch stattdessen als eine Beziehung zwischen menschenähnlichem ‚Anderen‘ und nicht-menschenähnlichem ‚Anderen‘ gelesen werden. Hier weiter auf die Implikationen dieser Enthüllung einzugehen, würde jedoch den Rahmen des Beitrags sprengen. Da die Taucherin auch nach dieser Offenbarung visuell als menschenähnlich präsentiert wird und Maschinen im Spiel in Verbindung mit und stellvertretend für Menschen stehen, wird sie im weiteren Verlauf des Beitrags den Menschen zugezählt.

sie bis zum letzten Teil des Spiels keine Möglichkeit, Land zu betreten und so an einer menschlichen Umwelt teilzunehmen. Stattdessen wird sie Teil eines größeren aquatischen Ökosystems und wird mit den Fischen in einer empathischen Koexistenz gezeigt.

Trotz seines *environmental messagings* verschwimmen auch in *ABZÛ* die meisten Fische zu einer Masse. Alle Fische einer Art werden durch dasselbe Modell repräsentiert und verhalten sich gleich, wobei kleinere Fische zudem in so großen Schwärmen unterwegs sind, dass sie nicht auseinandergehalten werden können. Hinzu kommt, dass die Interaktion mit Fischen nicht zwingend notwendig ist. Anders als in *Ultimate Fishing Simulator*, *Subnautica* oder *Maneater*, wo mit Fischen interagiert werden muss, um das Spiel spielen zu können, hat die Interaktion mit Fischen in *ABZÛ* keinen Mehrwert für den Spielfortschritt und ist somit optional. Mit Ausnahme von vorgegebenen *Cutscenes* kann das Spiel beendet werden, ohne auch nur mit einem einzigen Fisch interagiert zu haben. Zwar können dadurch einige *Achievements* nicht erreicht werden, der Spielablauf bleibt aber unverändert. Die Fische sind für den Spielverlauf nicht relevant; inwieweit Spielende mit ihnen eine Beziehung eingehen/aufnehmen möchten, ist von ihnen selbst abhängig. Die Fische verschwimmen so zu einer Masse hübscher Lebewesen, die den Hintergrund der Spielwelt dekorieren. Zwar können Spielende aufgrund der Handlung Mitleid für sie entwickeln, doch gilt dieses Mitleid nur der Mehrzahl ‚Fisch‘ und nicht individuellen Lebewesen innerhalb des Schwarms, quasi eine Art ‚genereller‘ Anteilnahme. Eine direkte Beziehung, wie Spielende sie mit dem Haiweibchen in *Maneater* schließen können, ist nicht möglich. Eine Ausnahme dazu bildet die Beziehung der Taucherin zu einem Großen Weißen Hai. Spielende treffen wiederholt auf den Hai, der zwar erst als potenzieller Antagonist vorgestellt wird (so zerstört er eine Drohne, die die Taucherin benötigt, um an Hindernissen vorbeizukommen), im weiteren Spielverlauf aber gemeinsam mit der Taucherin gegen die Maschinen vorgeht, sich für sie opfert und anschließend von ihr dafür betrauert wird. Ihre Interaktionen werden dabei in unüberspringbaren *Cutscenes* gezeigt, wodurch erstens deren Bedeutsamkeit vorgegeben wird sowie zweitens Spielende dazu angeregt werden, weiter mit dem Hai zu interagieren. Nicht nur wird der Hai als ein Verbündeter gegen den gemeinsamen Maschinen-Feind präsentiert, sondern er bekommt individuelle Motive (Kampf gegen Maschinen) und Verhaltensweisen (sich opfern, Drohne angreifen) zugeschrieben. In seiner langfristigen Beziehung zur Taucherin wird er als ihr ebenbürtig dargestellt, und somit zu einem Subjekt erhoben, mit dem eine solche gleichberechtigte

Beziehung möglich ist. Darüber hinaus handelt es sich bei ihm um den einzigen Großen Weißen Hai im Spiel, er wird also durch ein einzigartiges Modell dargestellt, und um den einzigen Fisch, der eine Rolle in der Handlung einnimmt.

Eine sympathisierende Darstellung oder Rolle als Verbündete erhebt Fische demnach nicht direkt zu Individuen. Wie auch in *Maneater* liegt in *ABZÛ* eine Zweiteilung zwischen einer Masse an Fischschwärmen und individuellem Haifisch vor. Deren Beziehung zu den Spielenden und den Charakteren im Spiel sowie ihre mehrdimensionale Darstellung ermöglicht es, sie als Subjekte und Individuen zu lesen. Dieser Status ist jedoch immer noch zu großen Teilen von ihrer Relevanz für Spielende (als Avatar, Hauptfigur, Projektionsfläche oder Hilfe für das gemeinsame Ziel), genauer *menschliche* Spielende, abhängig. Ihre Individualität ist also direkt durch anthropozentrische Denkmuster determiniert.

### **let fish = plural;**

Sprechen wir über Fische in Videospiele, können wir das offenbar nur in der Mehrzahl tun. Ob in *Ultimate Fishing Simulator*, *Subnautica*, *Maneater* oder sogar *ABZÛ*, ihre Fische verschwimmen zu Schwärmen, ohne jegliche Alleinstellungsmerkmale, abgesehen von ihrer Art – sie haben dieselben Modelle, dieselben Verhaltensweisen, dieselben Rollen und Funktionen. Sie können nicht als einzelne Lebewesen betrachtet werden, sondern lediglich in Zusammenhang mit ihrem Schwarm. Statt als Individuen gelesen zu werden, agieren sie rein als Ausprägung ihrer Klasse. Solange sie ihre durch diese Klasse vorgegebenen Rollen erfüllen, sind die einzelnen Lebewesen untereinander austauschbar. Diese Rollen und Funktionen sind inhärent spielendenzentriert: So können die Fische als Ressourcen, Feinde oder Verbündete fungieren, sind dabei aber immer Ressourcen, Feinde oder Verbündete *für die menschlichen Spielenden*. Sie bilden eine Masse, auf die Spielende zugreifen können, als Pool an Ressourcen, Gefahren oder potenziellen Hilfen für das Ziel der Spielenden. Das heißt nicht, dass einzelne Fische nicht als Individuen betrachtet werden können. Die Haie in *Maneater* und *ABZÛ* zeigen, dass vielschichtige Fischrepräsentationen möglich sind, selbst wenn andere Fische im Spiel verschwarmen, sowie dass diese Repräsentationen als Darstellungen von Individuen gelesen werden können. Sie zeigen aber auch, dass diese Individualität zu großen Teilen an deren Relevanz für Spielende gebunden ist. Das Haiweibchen in *Maneater* kann als Individuum gelesen werden, da sie erstens als Avatar eine Projektionsfläche *für Spielende* bietet, sowie zweitens eine Vorgeschichte

hat, die ihr Verhalten *für Spielende* verständlich macht. Ohne diese Merkmale wäre das Haiweibchen ein stereotyper ‚Killerhai‘ ohne Motive oder Charakterzüge, die von Menschen nachvollzogen werden könnten, und würde somit zu einer reinen Ausprägung dieses Stereotyps verschwimmen. Ähnlich verhält es sich mit dem Großen Weißen Hai in *ABZÛ*, der nur durch eine vom Spiel vorgegebene Beziehung mit der Taucherin für Spielende relevant wird.

Die Darstellung von Fischen in Videospiele ist übergreifend eine Darstellung als Schwarm, als kollektive Masse ohne weitere Alleinstellungsmerkmale untereinander. Die einzelnen Lebewesen können dabei nicht als Individuen gelesen werden, sondern nur als Ausprägungen einer größeren Klasse, die Aussehen, Verhalten, Funktionen und Rollen für ihre Angehörigen gleich vorgibt. Erst spielendenzentrierte Merkmale wie eine Beziehung mit Spielenden, Charakterisierungen, die sie für Spielende verständlich machen oder ihnen gleichstellen, oder Projektionen auf die Fische seitens der Spielenden erlauben es einzelnen Fischen, als Individuen gelesen zu werden. Die Individualität von Fischen im Videospiele ist also an spielendenzentrierte, anthropozentrische Kriterien gebunden, und die Teilung zwischen Schwarm und ‚hervorhebungswürdigen‘ Individuen eine menschenbestimmte.

Infolgedessen kann zwischen zwei Arten von Fisch-Begriffen, beziehungsweise -Kategorien, unterschieden werden: ‚Fisch‘ als Klasse und ‚Fisch‘ als Eigenschaft. ‚Fisch‘ als Klasse beruft sich auf die Verwendung von Klassen beim Programmieren und meint hierbei, dass ein Bauplan vorliegt, der alle möglichen Eigenschaften der einer Klasse angehörigen Lebewesen vorgibt. Alle Angehörigen folgen diesem Bauplan, wodurch sie untereinander austauschbar werden und nicht als Individuen lesbar sind. Ist Fischen beispielsweise zugeschrieben, dass sie gefährliche Fisch-Aliens sind, so unterscheiden sie sich zwar in ihrer Körpergröße oder Angriffsart, bleiben dabei aber dennoch gefährliche Fisch-Aliens, die auch wie gefährliche Fisch-Aliens handeln. Sie können nicht als einzelne Lebewesen betrachtet werden, sondern nur als Ausprägungen einer gemeinsamen Schwarmidentität (*die* Fisch-Aliens). Aussagen und Wertungen über einzelne Fische sind gleichzeitig auf die gesamte Klasse Fisch bezogen. Die einzelnen Fische haben keine alleinstellenden Merkmale, stattdessen dienen sie als Repräsentationen eines Kollektivs, das eine bestimmte Rolle oder Funktion erfüllt – ob als Ressource, Feind oder Verbündete. Der zweite Art von Fisch-Begriff, ‚Fisch‘ als Eigenschaft, meint dagegen keinen Bauplan, sondern ein Bauteil.

Anstatt Merkmale der einzelnen Lebewesen vorzubestimmen, ist ‚Fisch‘ hier selbst ein Merkmal. Die einzelnen Fische besitzen zwar dieselbe Eigenschaft ‚Fisch‘, wodurch eine gewisse Ähnlichkeit vorausgesetzt ist, jedoch stellt ‚Fisch‘ dabei nur eine von vielen Eigenschaften der Lebewesen dar. Jeder einzelne Fisch weist weitere alleinstellende Eigenschaften auf, die ihn im Gegensatz zu anderen Fischen als einzigartig herausstellen. Anstatt als Ausprägung einer größeren Klasse gelesen zu werden, wird er als Individuum betrachtet, bei dem es sich zwar auch um einen Fisch mit Fisch-Eigenschaften handelt, der aber als einzelnes Subjekt mit einer eigenen Identität unabhängig dieser Kategorie lesbar ist.

Die Grenze zwischen diesen beiden Kategorien ist fließend. So kann ein Fisch als Ausprägung einer Klasse gelesen werden, bis er aus dieser zum Individuum hervorgehoben wird (zum Beispiel durch Projektionen Spielender auf bestimmte Fische) oder ein Individuum verliert an Relevanz und wird nun nur noch als Teil einer Masse betrachtet (zum Beispiel, wenn Spielende das Interesse verlieren). Da die Individualität von Fischen im Videospiel an anthropozentrische Kriterien gebunden ist, heißt das, dass die Einordnung in diese Kategorien und welche Gründe dieser Ordnung zugrunde liegen menschenbestimmt sind. Dies gilt auf *Gamedesign*-Ebene, indem entschieden wird, welche Klassen existieren, welche Merkmale sie haben und was alleinstellende Merkmale sind, aber auch auf Spielenden-Ebene, indem Spielende diese Teilung reflektieren, ihr folgen oder nach eigenen Regeln spielen. Es kommt zu menschenbestimmten, fluiden Übergängen zwischen Fischen als Individuum und Fischen als Ausprägung einer Klasse.

### **let fish = neither;**

Schreiben Menschen Fischen Individualität zu, schreiben sie ihnen zudem Menschlichkeit zu, denn auch das Konzept von Individualität ist ein menschliches. Der menschlichen Wahrnehmung der Welt liegt ein epistemischer Anthropozentrismus zugrunde, das heißt: Sie kann nur erklärt und verstanden werden, indem sich auf menschliche Begriffe und Erfahrungen bezogen wird.<sup>51</sup> Individualität – was als individuelle Eigenschaft gilt und wie Individuen im Vergleich zu Nicht-Individuen zu behandeln sind – stellt einen menschlichen Wertungsrahmen dar, durch den die jeweilige Umwelt betrachtet wird. Wenn Menschen also bestimmen, welche Eigenschaften Teil einer Klasse sind und welche jemanden

---

<sup>51</sup> Vgl. Steiner: „Anthropozentrismus“, S. 29.

als Individuum herausstellen, so sind diese Eigenschaften nicht nur menschenbestimmt, sondern auch vermenschlichend beziehungsweise anthropomorphisierend. Das Haiweibchen in *Maneater* will sich an dem Mörder ihrer Mutter rächen, doch dieses Rachemotiv wird ihr zugeschrieben, indem Gamedesigner:innen es so programmieren, dass es von Spielenden entsprechend interpretiert werden kann. Tatsächlich müssten der Tod ihrer Mutter und die Angriffe des Haiweibchens auf den Haifischjäger nicht miteinander zusammenhängen: Das Haiweibchen könnte das Boot auch nur angreifen, um einen größeren Feind aus dem Weg zu räumen, ihre ‚wahren‘ Motive bleiben den Spielenden unbekannt. Trotzdem werden die beiden Ereignisse so ausgelegt, dass sie als zusammenhängend interpretiert werden können, da sie auf diese Art das Verhalten des Haiweibchens für Spielende nachvollziehbar machen. Löst sich diese Verbindung, bleibt das Haiweibchen aufgrund ihres Avatar-Daseins zwar weiter eine Projektionsfläche für Spielende, doch sie wird nun nur noch als ein stereotyper ‚Killerhai‘ lesbar: grundlos und animalisch gewaltvoll, wie Haie das in der kulturellen Vorstellung gemeinhin sind. Durch die Zuschreibung eines Rachemotivs wird ihr Verhalten aber für Menschen verständlich gemacht und in einen menschlichen Deutungsrahmen eingeordnet. Seitens der menschlichen Spielenden werden ihr psychische Zustände (Wut) und Intentionen (Rache) zugeschrieben, ihr also eine menschliche Kulturvorstellung angeheftet, und das Haiweibchen vermenschlicht. Schreiben Menschen Fischen Individualität zu, vermenschlichen sie sie dabei, da die individuellen Eigenschaften, die ihnen zugeschrieben werden, menschenbestimmt sind und einem anthropozentrischen Weltverständnis entspringen.

Doch nicht nur die Beurteilung, ob ein Fisch als Ausprägung einer Klasse oder als individuelles Lebewesen zu lesen ist, beruht auf anthropozentrischen Kriterien, sondern auch die Teilung zwischen Klasse und Individuum an sich. Analysieren wir Fische in Videospielen, so versuchen wir, eine menschliche Darstellung von etwas Nicht-Menschlichem aus einer menschlichen Perspektive zu betrachten, mit menschlichen Kriterien zu bewerten und in ein menschliches System einzugliedern. Fische können, im Videospiel wie auch in der analogen Welt, letztendlich nur durch eine anthropozentrische Perspektive betrachtet werden.

Es bleibt die Frage, ob anthropozentrische Sichtweisen im Videospiel nicht automatisch durch die Spielendenbezogenheit des Mediums präfiguriert sind. Es ist letztendlich unvermeidlich, dass Gamedesigner:innen Spielenden mehr *agency* zuweisen müssen als Nicht-

Spielenden-Charakteren, und mögliche Darstellungen und Interaktionsmöglichkeiten mit der Spielwelt an den sie erkundenden Spielenden ausrichten müssen. Ebenso ist es schlicht mechanisch unmöglich, jedes Objekt innerhalb der Spielwelt als Individuum lesbar zu machen. Den Fischdarstellungen in den untersuchten Videospiele liegt jedoch mehr zugrunde als eine reine Spielendenbezogenheit oder mechanische Begrenzung. Die übergreifende Repräsentation als gesichtsloser Schwarm, selbst in Spielen wie *ABZÛ*, spiegelt das kulturelle Bild von Fischen als ‚generelle‘ Masse und ‚Andere‘ wider, die nicht verstanden werden können, obwohl das Medium dazu Möglichkeiten böte. Die Teilung zwischen Mensch und Fisch wird beibehalten, wobei sie durchbrechende Individuen, die Menschen gleichgestellt werden, nur aufgrund von anthropozentrischen Kriterien und Anthropomorphisierung zu solchen werden. Nicht die Spielendenbezogenheit ist die Ursache, sondern ihre unabdingbare Bindung an anthropozentrische Sichtweisen.

Ein anthropozentrischer Denkraum kann das Nicht-Menschliche nicht fassen. In einer Zeit, in der wir unsere Beziehung zu Tieren und Umwelt reflektieren, unsere Verantwortung gegenüber dem Nicht-Menschlichen einhalten und uns als Teil einer mehr-als-menschlichen Welt begreifen wollen, müssen wir nicht nur die Fluidität von Lebewesen innerhalb unserer Bewertungskategorien hinterfragen oder die Fluidität dieser Kategorien an sich, sondern auch die Fluidität dessen, was als menschlich und was als nicht-menschlich begriffen wird. Die nicht-menschliche Welt operiert nach deutlich mehr und differierenden Kategorien als für Menschen erfahrbar ist. Wollen wir unsere Beziehung zu Tieren neugestalten, so müssen wir erst unsere Beziehung mit dem ‚eigenen‘ Menschlichen betrachten, was dieses vom Nicht-Menschlichen unterscheidet und wie beide miteinander verbunden sind. In einer *more-than-human world* müssen wir überdenken, was *human* und was *more* heißt, und wo die Grenzen unserer Wahrnehmung liegen.

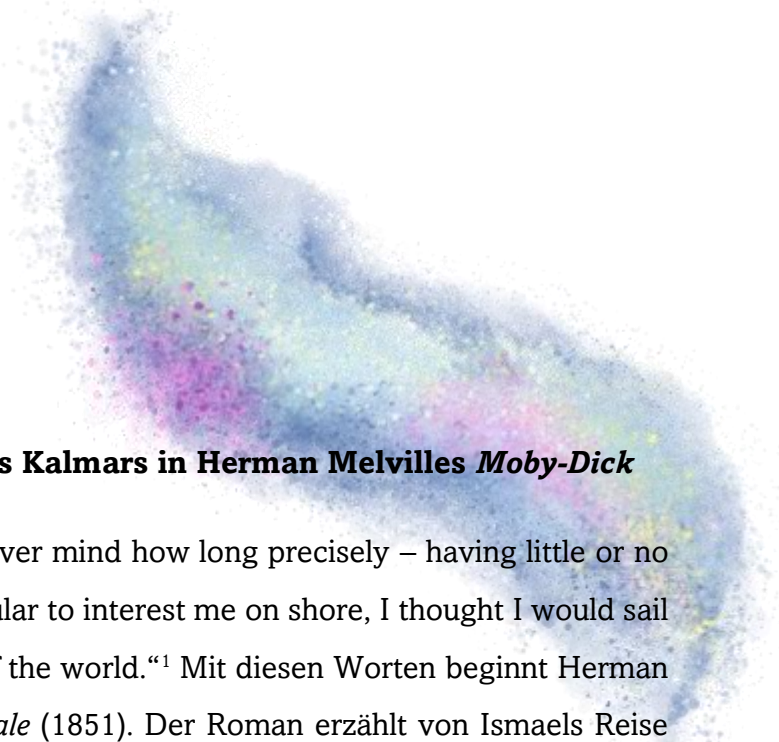
#### **LITERATUR- UND MEDIENVERZEICHNIS**

*ABZÛ*, 2016, Entwickler: Giant Squid Studios, Publisher: 505 Games, PC/PS4/Xbox One/Nintendo Switch.

Aich, Raj Sekhar und Tabea Weber: „SHHRKS: Appell zur ganzheitlichen Erforschung der Hai-Mensch-Beziehung“, in: *Tierstudien* (Vol. 23, *Ozean*, hrsg. von Jessica Ullrich) 2023, S. 53–65.

- Auflistung der Suchergebnisse für den Tag „Angeln“ im Steam Store, Stand 26.03.2025 um 16:40, in: *Steam Store*, <https://store.steampowered.com/tags/en/Fishing?facets13268=10%3A1> (zuletzt abgerufen am 26.03.2025).
- Bear, Christopher und Sally Eden: „Thinking Like A Fish?: Engaging With Nonhuman Difference Through Recreational Angling“, in: *Environment and Planning D: Society and Space* (Vol. 29) 2011, S. 336–353.
- Becker, Klaus: „Fachkonzept – Klasse“, in: *inf-Schule* (zuletzt geändert: 01.08.2024), [https://inf-schule.de/oop/python/ampel/objektklassen/konzept\\_klasse](https://inf-schule.de/oop/python/ampel/objektklassen/konzept_klasse) (zuletzt abgerufen am 30.03.2025).
- Bianchi, Melissa: „Ecoplay: The Rhetorics of Games About Nature“, in: Sidney Dobrin und Sean Morey (Hrsg.): *Mediating Nature: The Role of Technology in Ecological Literacy*, London 2019, S. 15–29.
- Breining, Tanja: „Fisch essen?: 11 Gründe gegen den Fischkonsum“, in: *PETA* (2024), <https://www.peta.de/themen/fisch-essen/> (zuletzt abgerufen am 24.10.2025).
- Brown, Culum: „Fish Intelligence, Sentience and Ethics“, in: *Animal Cognition* (Vol. 18) 2014, S. 1–17.
- Caroline, Marques Maia: „Individuality really matters for fish welfare“, in: *Veterinary Quarterly* (Vol. 43, No. 1) 2023, S. 1–5.
- Steiner, Gary (übers. aus dem Englischen von Tom Bradetschl und Arianna Ferrari): „Anthropozentrismus“, in: Andrea Ferrari und Klaus Petrus (Hrsg.): *Lexikon der Mensch-Tier-Beziehungen*, Bielefeld 2015, S. 28–32.
- Gunderson, Ryan und Diana Stuart: „Human-Animal Relations in the Capitalocene: Environmental Impacts and Alternatives“, in: *Environmental Sociology* (Vol. 6, No. 1) 2019, S. 68–81.
- Hawranke, Thomas und Tabea Weber: „Primal Satisfaction? Haiperspektiven im Computerspiel“, in: *Tierstudien* (Vol. 23, *Ozean*, hrsg. von Jessica Ullrich) 2023, S. 77–87.
- Ben Kaiser: „Tierwohl – keine Lobby für die Fische?“, in: *Planet Wissen* (Folge 744), D 2022.

- Khalil, Kathayoon, Jim Wharton und Ashley Young: „Empathy for Animals: A Review of the Existing Literature“, in: *Curator: The Museum Journal* (Vol. 61, No. 2) 2018, S. 327–343.
- Lecointre, Guillaume, Aurélien Miralles und Michel Raymond: „Empathy and Compassion Toward Other Species Decrease With Evolutionary Divergence Time“, in: *Scientific Reports* (Vol. 9) 2019, S. 1–8.
- Maneater*, 2020 (Switch 2021), Entwickler: Triplewire Interactive, Publisher: Triplewire Interactive, PC/PS4/PS5/Xbox Series/Nintendo Switch.
- o. A.: „Cuddlefish“, in: *Subnautica Fandom Wiki*, <https://subnautica.fandom.com/wiki/Cuddlefish> (zuletzt abgerufen am 24.03.2025).
- o. A.: „What Is A Class?“, in: *The Java Tutorial* (2009), <https://www.iitk.ac.in/esc101/2009Jan/tut/tutorial/java/concepts/class.html> (zuletzt abgerufen am 30.03.2025).
- Petrus, Klaus, Billo Heinzpeter Studer und Markus Wild: „Fisch/Fischfang“, in: Andrea Ferrari und Klaus Petrus (Hrsg.): *Lexikon der Mensch-Tier-Beziehungen*, Bielefeld 2015, S. 107–112.
- Schäling, Boris: „Kapitel 9: Klassen und Objekte“, in: *Programmieren in C++: Einführung*, <http://www.highscore.de/cpp/einfuehrung/klassen.html> (zuletzt abgerufen am 30.03.2025).
- Schmidt, Mario: „Fish Are Either There, Or They Aren't.: A Contra-Species Ethnography on Anglers and Fish in Olpe, Germany“, in: Thiemo Breyer und Thomas Widlok (Hrsg.): *The Situationality of Human-Animal Relations: Perspectives from Anthropology and Philosophy*, Bielefeld 2018, S. 113–127.
- Subnautica*, 2018, in: Subnautica Franchise, Entwickler: Unknown Worlds Entertainment, Publisher: Unknown Worlds Entertainment, PC/PS4/PS5/Xbox One/Nintendo Switch.
- Ultimate Fishing Simulator*, 2018, in: Ultimate Fishing Simulator Franchise, Entwickler: Pancake Games, 3T Labs, Bit Golem, Publisher: Ultimate Games S.A, PC/PS4/Xbox Series/Nintendo Switch/Mobile.
- van Ooijen, Erik: „The Killability of Fish in The Sims 3: Pets and Stardew Valley“, in: *The Computer Games Journal* (Vol. 7) 2018, S. 173–180.



HANNAH BECHER (Frankfurt a. M.)

### **Gespentisch weiß – Die Uniform des Kalmars in Herman Melvilles *Moby-Dick***

„Call me Ishmael. Some years ago – never mind how long precisely – having little or no money in my purse, and nothing particular to interest me on shore, I thought I would sail about a little and see the watery part of the world.“<sup>1</sup> Mit diesen Worten beginnt Herman Melvilles Roman *Moby-Dick or The Whale* (1851). Der Roman erzählt von Ismaels Reise auf dem Walfangschiff Pequod. Dessen Kapitän Ahab ist aus Rache davon besessen, den Weißen Wal Moby Dick zu fangen, der ihm bei einer früheren Reise ein Bein nahm. Der Roman nimmt deutlich – wie Forschungsbeiträge zu dem Roman bestätigen – zeitgenössische Elemente wie wissenschaftliche Abhandlungen auf, die sich beispielsweise im Raumdiskurs als Aneignungsdiskurs widerspiegeln.<sup>2</sup>

Die Indifferenz dem Land gegenüber bewegt Ismael in Richtung des entgegengesetzten Raums: des Meeres, wie das einleitende Zitat merklich aufzeigt. Das Meer wird dabei in einen zeitgenössischen Diskurs eingegliedert, wie Natascha Adamowsky pointiert herausstellt: „Man hatte das Meer für sich entdeckt und begonnen, verschwenderische Anstrengungen zu unternehmen, um seiner Bewohner und Landschaften habhaft zu werden.“<sup>3</sup> Das Meer avanciert zu einem Raum, der erkundet werden soll, so auch in der Literatur. *Moby-Dick* greift die Struktur der Exploration sichtlich auf, indem sowohl der Walfang als auch die Suche nach dem Weißen Wal Moby Dick aufgrund der Rachegeleüste Ahabs in das Zentrum der Erzählung gestellt werden. Es ist jedoch nicht nur die rachsüchtige Suche nach Moby Dick, die den Roman bestimmt. Das Meer selbst wird häufig geschildert und entwickelt sich zu einem deutlich pejorativ konnotierten Handlungsraum: „Push not off from that isle, thou canst never return!“ (MD, S. 248) Die entstehenden Konnotationen

---

<sup>1</sup> Herman Melville: *Moby-Dick: A Longman Critical Edition*, hrsg. von John Bryant und Haskell Springer, New York 2007, S. 33. Im Folgenden unter Angabe der Sigle „MD“ im Text zitiert.

<sup>2</sup> Vgl. Natascha Adamowsky: *Ozeanische Wunder: Entdeckung und Eroberung des Meeres in der Moderne*, Paderborn 2017, S. 10. Aneignungsdiskurs meint die Versuche, das Meer zu erobern und sich diesen Raum ebenso wie dessen Lebewesen anzueignen.

<sup>3</sup> Ebd., S. 10.

sind dabei jedoch nicht nur für das Meer zu verstehen; sie gelten ebenso für die Lebewesen dieses Raums. Dies wird hier am Beispiel des Kalmars diskutiert, den die Besatzung der Pequod auf ihrer Suche nach dem Weißen Wal sichtet. Von Dagoob wahrgenommen, wird der Kalmar bereits zum Zeitpunkt der ersten Sichtung als „a strange spectre“ (MD, S. 249) eingeführt und entspricht dieser Beschreibung nach der pejorativ gezeichneten Erscheinung des Meeres, die im Folgenden weitergehend vertieft wird. Die Wahrnehmung des Kalmars in Melvilles *Moby-Dick* ist damit – so die These – mit der räumlichen Wahrnehmung des Meeres verknüpft: Lebewesen und Raum entsprechen einander, was zu der wahrgenommenen Uniform – im Sinne einer Formlosigkeit – des Kalmars führt.

### **Dichotome Räume und Grenzüberschreitungen: Das Land als fester, das Meer als fluider und das Schiff Pequod als bewegter Raum**

Die erzählten Räume in *Moby-Dick* sind keinesfalls rein fiktive Räume, die von den beispielsweise geografischen oder sozialen Räumen der außerliterarischen Realität abgelöst wären.<sup>4</sup> Vielmehr sind sie in Anlehnung an realweltliche Räume fiktionalisierte Räume.<sup>5</sup> Die Erzählung und gerade die Räume dieser erscheinen damit nicht fremd, vielmehr kreieren sie „Weltwissen“.<sup>6</sup> Es ist gerade der Aspekt des Weltwissens, der in *Moby-Dick* ausschlaggebend wirkt: Dem Roman sind zahlreiche Zitate vorangestellt (vgl. MD, S. 9–19), die Wissensbestände über Wale, Walfang und die See im Allgemeinen aufrufen und damit bereits vor der eigentlichen Erzählung die Wahrnehmung des Meeresraums und dessen Lebewesen in ihrer pejorativen Konnotation und der dahinterstehenden Faszination festigen.<sup>7</sup> Durch die Anreihung von Zitaten verschränkt sich religiöses, literarisches sowie naturwissenschaftliches Wissen. Auch die Erzählung selbst ruft Wissen über das Erzählte auf – beispielsweise widmet Melville in seinem Roman ein Kapitel der Cetologie (vgl. MD, S. 133–142), das die „systematized exhibition of the whale in his broad genera“ (MD, S. 133)

<sup>4</sup> Vgl. Xavier Garnier: „Der literarische Raum“, in: Jörg Dünne und Andreas Mahler (Hrsg.): *Handbuch Literatur & Raum*, Berlin und Boston 2015, S. 88–95, hier: S. 88.

<sup>5</sup> Vgl. unter anderem MD, S. 73. Melville nennt zahlreiche Orte, die einen realweltlichen Bezug aufweisen. Ein Beispiel dafür ist die Nennung der Insel Nantucket (Massachusetts, Vereinigte Staaten): „Nantucket! Take out your map and look at it. See what real corner of the world it occupies; how it stands there, away off shore, more lonely than the Eddystone lighthouse.“

<sup>6</sup> Birgit Neumann: „Raum und Erzählung“, in: Dünne und Mahler: *Handbuch Literatur & Raum*, S. 96–104, hier: S. 97. Weltwissen beschreibt hier nach Neumann Referenzen auf reale Orte, die dadurch zu der Erzeugung von Welthaftigkeit beitragen.

<sup>7</sup> Beispielsweise aus der Genesis (vgl. MD, S.10), Shakespeares *Hamlet* (vgl. MD, S. 11) oder von Scoresby (vgl. MD, S. 17).

darlegt. Für die Betrachtung der Räume bleibt dabei jedoch konstitutiv, dass es „weniger darum [geht], die den literarischen Text inspirierenden Referenzen zu untersuchen, als die von ihm produzierten Bilder, Formen und Bedeutungen.“<sup>8</sup>

Der feste Raum – das Land –, der hier als begehbarer Raum verstanden wird, ist bereits geformt. Dies wird beispielsweise an der Beschreibung des Gasthauses „The Spouter-Inn: – Peter Coffin“ ersichtlich, das Ismael zu Beginn der Erzählung beherbergt: „It was a queer sort of place – a gable-ended old house, one side palsied as it were, and leaning over sadly. It stood on a sharp bleak corner“ (MD, S. 27). Anhand der zahlreichen Attribuierungen wird deutlich, dass die Räume in *Moby-Dick* stets als „Projektionsfläche für Stimmungen“<sup>9</sup> fungieren, die hier pejorativ konnotiert erscheinen. Ein nicht-semantisierte Raum ist im Roman nicht vorzufinden. Dabei sind Raumbeschreibungen grundsätzlich an die individuelle Wahrnehmung Ismaels geknüpft: „Such dreary streets! blocks of blackness, not houses, on either hand, and here and there a candle, like a candle moving about in a tomb.“ (MD, S. 27) Die Attribuierung zeigt bereits, dass Ismael dem festen Raum keine positive Konnotation entgegenbringen kann, was sich im Laufe seiner Zeit in diesem bestätigt: „how I spurned that turnpike earth! – that common highway all over dented with the marks of slavish heels and hoofs“ (MD, S. 71). Die detaillierten, subjektiven Beschreibungen gehen damit einer bestimmten Funktion nach, denn durch sie gewinnt der Raum an Visualität, wodurch er in seiner konkreten Form zum einen wahrnehmbar wird und zum anderen durch die Attribuierung einer pejorativen Konnotation unterliegt.<sup>10</sup> Der feste, geformte Raum kann erkannt werden, was sich anhand der Beschreibungen seiner Beschaffenheit und Form zeigt.

Konträr zum festen, geformten Raum steht in *Moby-Dick* das Meer: „Epistemologisch gesehen liegt der Lebensraum des Meeres schließlich quer zum menschlichen Erkenntnisvermögen. Es ist ein außermenschlicher Bereich, der nur mit erheblichem Aufwand

<sup>8</sup> Michel Collot: „Literarische Geographie und Geokritik“, in: Dünne und Mahler: *Handbuch Literatur & Raum*, S. 217–226, hier: S. 222.

<sup>9</sup> Neumann: „Raum und Erzählung“, S. 98.

<sup>10</sup> Vgl. dazu auch Wolfram Nitsch: „Topographien: Zur Ausgestaltung literarischer Räume“, in: Dünne und Mahler: *Handbuch Literatur & Raum*, S. 30–40, hier: S. 31. Nitsch setzt sich in seinem Beitrag insbesondere mit den Techniken der Ausgestaltung literarischer Räume auseinander. Er verdeutlicht, dass in der literarischen Ausgestaltung weniger die Nennung des geografischen Ortes als vielmehr die Beschreibung des Raumes selbst von Bedeutung ist. Die dadurch entstehende Visualität trägt einen erheblichen Teil zur Atmosphäre bei.

zugänglich ist.“<sup>11</sup> So beschreibt Adamowsky die Wahrnehmung des Meeres und schafft eine entscheidende Grundvoraussetzung, um dem Raum des Meeres eine Negativ-Definition zuzuweisen: Das Meer bildet eine Dichotomie zum Land als Lebensraum des Menschen. Diese Dichotomie birgt dabei eine Faszination, die den Entdeckungsdrang verstärkt: „Das Meer jedoch mit seinen unvorstellbaren Tiefen und außerordentlichen Verborgenheiten entfaltet ein obskurantes Imago aus epistemologischer Unsicherheit und ästhetisch überwältigenden Effekten“;<sup>12</sup> etwas, das von Ismael auch als „ocean reveries“ (MD, S. 21) bezeichnet wird. Während der eigentliche Lebensraum des Menschen klar in seiner Form zu bestimmen ist, so erweist sich in *Moby-Dick* das Meer gegenteilig als formlos: „and turned me to admire the magnanimity of the sea which will permit no records.“ (MD, S. 71) Das Meer wird als ein Raum beschrieben, der ohne eine spezifische, feste Form auftritt; es ist ein fluider Raum. Diese Formlosigkeit erhält der Meeresraum aber nicht nur durch seine reine Beschaffenheit – es ist auch die Verschränkung von Weltwissen und Erzählung, die dem Meer anhaftet. Die Menschen des 19. Jahrhunderts entdeckten, wie auch Melville, das Meer für sich und versuchten, ihm habhaft zu werden.<sup>13</sup> Doch steht der Triumph im Sinne der Habhaftigkeit noch aus; das erklärt – so Wolfgang Struck – „die Unversöhnlichkeit des Krieges gegen den Wal, der dem Menschen immerhin vier Fünftel der Erdoberfläche streitig macht. Ein Ende des Kampfes ist ebenso wenig abzusehen wie ein Ende des Meeres“.<sup>14</sup> Das Meer erscheint in *Moby-Dick* aus diesem Grund als formloser, fluider Raum: Ein Ende, wie Struck es nennt, ist weder für die Jagd auf den Weißen Wal noch für den Raum selbst in Sicht. Damit changiert das Meer zwischen wissenschaftlichen Abhandlungen und ‚Wundern‘,<sup>15</sup> da es nicht in der Habhaftigkeit des Menschen steht. Auch ist der Raum Meer kulturgeschichtlich geprägt, was Alain Corbin treffend aufzeigt. Er setzt sich intensiv mit dem Ursprung der Furcht vor dem Meer auseinander und führt diese bereits auf die Interpretationen der Genesis, der Psalmen und des Buches Hiob zurück.<sup>16</sup> Die Betrachtungsweise des Meeres ab 1750 ist – so Corbin – auf den Ursprung der Auseinandersetzung mit dem Meer zurückzuführen.<sup>17</sup> Dies zeigt auch

<sup>11</sup> Adamowsky: *Ozeanische Wunder*, S. 22.

<sup>12</sup> Ebd., S. 10.

<sup>13</sup> Vgl. ebd.

<sup>14</sup> Wolfgang Struck: „Meer/Luft/Wüste: Eroberung des Naturraums“, in: Dünne und Mahler: *Handbuch Literatur & Raum*, S. 442–450, hier: S. 444. Struck bezieht sich hier auf den Weißen Wal Moby Dick.

<sup>15</sup> Vgl. Adamowsky: *Ozeanische Wunder*, S. 10–11.

<sup>16</sup> Vgl. Alain Corbin: *Meerestlust: Das Abendland und die Entdeckung der Küste 1750–1840*, aus dem Französischen von Grete Osterwald, Berlin 1990, S. 11–35, insb. S. 13.

<sup>17</sup> Vgl. ebd., S. 13.

*Moby-Dick* anhand der Abhandlung zu Beginn des Romans eindrücklich auf (vgl. MD, S. 9–19).

Damit kommen rund um den Raum des Meeres zahlreiche Perspektiven zusammen, die alle einen erheblichen Anteil zur Raumdarstellung beitragen, so auch in *Moby-Dick*: „Noah’s flood is not yet subsided; two thirds of the fair world it yet covers“. „Noah’s flood“ wird von der „fair world“ unterschieden. Zwischen Meer und Land wird eine sichtliche Differenz aufgerufen, die sich in Beschreibungen wie „such a foe to man who is an alien to it“, „[n]o mercy, no power but its own controls it“, „subtleness of the sea“ oder „this appalling ocean“ (MD, S. 248) festigt. Die Verknüpfung der Perspektiven, die den Raum in der Wahrnehmung selbst formen, ist relevant, denn „Religion und Naturwissenschaft konvergieren in *Moby Dick* auf eigentümliche Weise, um das Meer als ‚glatten‘ Raum zu erzeugen, einen Raum des Anderen, der Utopie und Fluch zugleich ist“.<sup>18</sup> Das Meer erweist sich nicht nur als glatter Raum in seiner Verknüpfung zahlreicher Disziplinen; es ist auch ein glatter Raum, der keine Spuren zulässt. Das Meer in *Moby-Dick* offenbart sich damit als zweierlei:

The seamen were lazily lounging about the decks, or vacantly gazing over into the lead-colored waters. [...] So still and subdued and yet somehow preluding was all the scene, and such an incantation of revery lurked in the air, that each silent sailor seemed resolved into his own invisible self. (MD, S. 200)

In Ismaels Beobachtung spiegelt sich die Sehnsucht und die utopische Struktur wider, die jedoch zugleich als der Fluch zu betrachten ist, den Struck wie auch Melville dem Meer in *Moby-Dick* zuschreibt:<sup>19</sup> „And perhaps, at mid-day, in the fairest weather, with one half-throttled shriek you drop through that transparent air into the summer sea, no more to rise for ever.“ (MD, S. 155) Das Meer mag utopisch erscheinen, doch ist es gleichsam der noch nicht bezwungene Raum, ein Ort der Fluidität, Spuren- und Strukturlosigkeit: „Now small fowls flew screaming over the yet yawning gulf; a sullen white surf beat against its steep sides; then all collapsed, and the great shroud of the sea rolled on as it rolled five thousand years ago.“ (MD, S. 499)<sup>20</sup> Da die See nicht den natürlichen Lebensraum des

---

<sup>18</sup> Struck: „Meer/Luft/Wüste: Eroberung des Naturraums“, S. 444.

<sup>19</sup> Vgl. dazu ebd. Nach Struck steht das Meer im Kontrast zu anderen Räumen. Über das Meer selbst hat der Mensch noch keine Kontrolle gewonnen, weshalb es auch als Fluch erscheinen kann.

<sup>20</sup> Vgl. MD, S. 570. Die fünftausend Jahre beziehen sich auf die ungefähre Zeitangabe von Noahs Flut, die auf einer biblischen Chronologie des 19. Jahrhunderts von William Hales basiert. Der Verweis auf Noahs Flut zeigt die Endlosigkeit des fluiden Raums auf, da dieser stets der Raum bleiben wird, der er auch fünftausend Jahre zuvor gewesen ist.

Menschen darstellt, bedarf es Hilfsmitteln, um diesen Raum erfahrbar werden zu lassen. Die Beziehung zwischen Mensch und Meer braucht ein bindendes Glied, um das Meer in Erscheinung treten zu lassen.<sup>21</sup> In Melvilles *Moby-Dick* lässt sich dies in Gestalt des Schiffes Pequod finden – sie bildet das Bindeglied, um die dichotomisch<sup>22</sup> gezeichneten Räume, das Land und das Meer zu überschreiten.

Die Pequod ist eines der drei Schiffe, die Ismael sich anschaut, wobei er sich letztlich für sie entscheidet. Weder die Devil-Dam noch die Tit-bit können sich durchsetzen; die Pequod hingegen sticht aufgrund ihrer Namensgebung und ihrer Struktur hervor (vgl. MD, S. 79).<sup>23</sup> Das Schiff erscheint, so beschreibt es Ismael, altmodisch und klumpfüßig (vgl. MD, S. 79). Doch genau diese Aspekte sind ausschlaggebend, denn sie spiegeln die Geschichte und die ehemaligen Reisen des Schiffes wider, die sich nun im Äußeren der Pequod verewigt haben: Ismael schildert eindringlich die Einflüsse auf das Schiff und beschreibt, wie beispielsweise Wirbelstürme oder Kalmen ihren Rumpf gebeizt haben (vgl. MD, S. 79). Das Schiff trägt die Einflüsse seiner Umwelt nun in sich, veränderte sich dadurch und trägt dies wiederum nach außen, was einen direkten Einfluss auf Ismael als wahrnehmende Person ausübt: „A noble craft, but somehow a most melancholy! All noble things are touched with that.“ (MD, S. 79) Ereignisse scheinen sich in der Struktur des Schiffes verfestigt zu haben und bilden dadurch erneut eine Korrelation zwischen Raum und Wissen, das durch die Schifffahrtsreisen der Pequod geniert wurde.

Die Pequod fungiert dementsprechend als ein bewegter Raum,<sup>24</sup> der innerhalb des fluiden Raums funktionstüchtig wird. Bewegter Raum meint – so Wolfram Nitsch – einen Raum, der beweglich ist und sich wiederum in einem anderen Raum befindet.<sup>25</sup> Er ist in diesem gewissermaßen eingelagert<sup>26</sup> und ermöglicht in diesem Sinne die Bewegung im Raum des Meeres. Doch ist die Pequod nicht nur ein bewegter Raum, sie hat sich auch Teile des

<sup>21</sup> Adamowsky: *Ozeanische Wunder*, S. 23.

<sup>22</sup> Die Dichotomie zwischen den beiden Räumen bezieht sich auf die gegensätzliche Darstellung, die dem Land und dem Meer zugewiesen wird. Das Land erscheint, wie die hiesigen Ausführungen zeigen, in der Wahrnehmung Ismaels als fester und geformter Raum, unabhängig davon, dass er diesem eine Indifferenz zuweist. Konträr beziehungsweise dichotomisch steht das Meer, das in der Wahrnehmung Ismaels als form- und spurenlos erscheint.

<sup>23</sup> „Pequod, you will no doubt remember, was the name of a celebrated tribe of Massachusetts Indians, now extinct as the ancient Medes. [...] [A]nd, finally, going on board the Pequod, looked around her for a moment, and then decided that this was the very ship for us.“ (MD, S. 73)

<sup>24</sup> Vgl. Nitsch: „Topographien“, S. 37–38.

<sup>25</sup> Vgl. ebd., S. 37.

<sup>26</sup> Vgl. ebd.

Raums, in dem sie sich fortbewegt, einverleibt. Ismael schildert, dass der alte Kapitän das Schiff auf eigentümliche Weise verzierte. So ist die Reling beispielsweise mit „the long sharp teeth of the sperm whale“ (MD, S. 79) verziert. Die Pinne wiederum ist „from the long narrow lower jaw of her hereditary foe [the sperm whale]“ (MD, S. 79) gefertigt. Auch Sabine Frost erkennt die Bedeutung der Inkorporation. Sie interpretiert diese jedoch vor dem Hintergrund der Schifffahrtsmetapher und so ließen sich die „Überreste als einverleibte Vorgängertexte, die das heterogene Korpus des Romans bilden“,<sup>27</sup> lesen. In Relation zu den Räumen lässt sich diese Interpretation erweitern: Bestandteile eines Raumes – hier ist beispielsweise an die Zähne des Pottwals zu denken – werden in einem anderen – der Pequod – verewigt. Die Grenze zwischen diesen beiden Räumen wird dadurch unscharf. Das Dasein des extraterritorialen Vehikels unterläuft die Ordnung des Raumes, indem es dem Schiff möglich wird, die für den Menschen unbegehbare Struktur des Meeres und damit der Grenze zu unterwandern.<sup>28</sup> Die Pequod rangiert damit zu einem Raum, der das Erkennen des unbegehbaren Raums – des Meeres – ermöglicht und damit zugleich räumliche Grenzen<sup>29</sup> unterläuft. Durch die Pequod wird die Bewegung im fluiden Raum des Meeres erst ermöglicht.

### **„The great live squid“**

Durch den bewegten Raum wird der Besatzung des Schiffes der Zugang zu der räumlichen Grenze der See eröffnet, wodurch sie sich auf dieser fortbewegen können. Auch wenn die Bewegung im Raum des Meeres möglich wird, bleibt die See der spurenlose Raum, den Ismael wahrnimmt (vgl. MD, S. 71). Es ist gerade der Effekt der Spurenlosigkeit, durch den das Meer zum Inbegriff des Geheimnisvollen avanciert.<sup>30</sup> Nicht alle Lebewesen sind ohne Weiteres sichtbar, wodurch der Raum sich nicht ohne Hilfsmittel erkunden lässt. Sichtbarkeit fungiert als Vehikel der Wahrnehmung, doch ist es gerade die mangelnde Sichtbarkeit, die der Tiefe des Meeres zu Grunde liegt.<sup>31</sup> Das durch Sichtbarkeit generierte Wissen über das Meer und seine Bewohner steht damit im Kontrast zu der Unsichtbarkeit,

<sup>27</sup> Sabine Frost: *Whiteout: Schneefälle und Weißeinbrüche in der Literatur ab 1800*, Bielefeld 2011, S. 244.

<sup>28</sup> Vgl. Nitsch: „Topographien“, S. 37.

<sup>29</sup> Die räumliche Grenze schafft sich durch die dichotomische Darstellung der Räume Land und Meer und wird aufgrund der Gegensätzlichkeit automatisch geschaffen, was sich weiterhin durch das benötigte Hilfsmittel, die Pequod, zeigt.

<sup>30</sup> Vgl. Adamowsky: *Ozeanische Wunder*, S. 98.

<sup>31</sup> Vgl. Uwe Lindemann: *Der Krake: Geschichte und Gegenwart einer politischen Leitmetapher*, Berlin 2021, S. 27.

dem Spurenlosen, dem Erkenntnisfreien des Meeres, das, so Adamowsky, „die perfekte Kulisse für Angst und Aberglauben“<sup>32</sup> bildet.

Auch *Moby-Dick* spielt mit dieser Möglichkeit, als die Besatzung der Pequod „a strange spectre“ (MD, S. 249) sieht. Was zunächst fälschlicherweise für den Weißen Wal gehalten wird, kann erst am Ende der Begegnung als Kalmar identifiziert werden (vgl. MD, S. 249–250). „In the distance, a great white mass lazily rose, and rising higher and higher, and disentangling itself from the azure, at last gleamed before our prow like a snow-slide, new slid from the hills.“) Bereits zu Beginn der Beschreibung fällt auf: Das Lebewesen hat keine konkrete Form, es handelt sich um eine definitionslose „mass“ (MD, S. 249). Die weiße Farbe avanciert des Weiteren zu einem Symbol und zeigt in *Moby-Dick* die Machtlosigkeit des Menschen gegenüber der Natur auf.<sup>33</sup> Auch wenn Daniela Gretz dies auf den Weißen Wal bezieht, ist auch der Kalmar von weißer Farbe und zeigt gerade durch das Nichtgreifbare seiner Körperfarbe, dass die Natur dem Erkenntnishorizont des Menschen überlegen ist. Die Wirkung des Weißen bleibt dadurch furchteinflößend: Weder der Körper des Kalmars noch seine farbliche Erscheinung sind greifbar.

Darüber hinaus wird der Kalmar konkret mit seinem Lebensraum verbunden, denn die „mass“ steigt aus dem Azur hervor. Es scheint, als sei das Lebewesen an seinen Raum gebunden, lediglich das direkte Erscheinen, also sein Auftauchen aus dem Meer, ermöglicht seine Sichtbarkeit. Sein Auftauchen ist dabei an eine pejorative Konnotation gebunden, was die Mannschaft der Pequod anbringt: „they say, few whale-ships ever beheld, and returned to their ports to tell of it“ (MD, S. 250). Bereits die Erscheinung des Kalmars wird als ein schlechtes Omen gewertet und scheint eine Vorausdeutung auf den eigenen Tod zu sein; ein Vorzeichen, das das Weiße verstärkt, denn die Farbe Weiß ist auch ein Symbol des Todes.<sup>34</sup> Zudem liegt der Farbe Weiß eine Unbestimmbarkeit zugrunde,<sup>35</sup> die eine Projektionsfläche für die angsterregende Wirkung des Kalmars bietet.

<sup>32</sup> Adamowsky: *Ozeanische Wunder*, S. 119.

<sup>33</sup> Vgl. hierzu auch Daniela Gretz: „Weiß“, in: Günter Butzer und Joachim Jacob (Hrsg.): *Lexikon literarischer Symbole*, Stuttgart 2021, S. 703–705, insb. S. 704. Relevant für die Symbolbildung des Weißen ist, so Gretz, die Helligkeit der Farbe und die damit eingehende Affinität zur Verschmutzung wie auch die Strahlkraft des Weißen und dessen schillernde Brechung und Reflexion des Lichts.

<sup>34</sup> Vgl. ebd., S. 705.

<sup>35</sup> Vgl. Frost: *Whiteout*, S. 256. Frost beschäftigt sich mit Ismaels Auseinandersetzung mit dem Weißen. Diese Auseinandersetzung ist – so Frost – „offen und unabschließbar“. Je intensiver die Auseinandersetzung wird, „desto ungreifbarer und unbestimmbarer wird ihm [Ismael, H. B.] das Wesen der Weiße.“ (ebd.) Hieraus resultiert die Unbestimmbarkeit des Weißen, die dadurch eine Projektionsfläche für die angsterregende Erscheinung des Kalmars bietet.

Der Kalmar wird damit zum Inbegriff der Ungreifbarkeit der See. Er wird gewissermaßen an die Wahrnehmung des fluiden Raumes gebunden und evoziert über die Wahrnehmung des Meeres hinaus Furcht. Was damit vorliegt, ist eine Differenz als „einseitige[] Unterscheidung“.<sup>36</sup> Gilles Deleuze schreibt hierzu: „Stellen wir uns aber anstatt eines Dings, das sich von einem anderem unterscheidet, etwas vor, das sich unterscheidet – und doch unterscheidet sich *das*, *wovon* es sich unterscheidet, nicht von ihm.“<sup>37</sup> Der Kalmar unterscheidet sich klar vom Meer: Seine Farbe als das einzig ihn Bestimmende und das Meer sind in der Beschreibung Ismaels zwei verschiedene Dinge und doch ist der Kalmar Teil des Meeres: „Man könnte sagen, der Untergrund steige zur Oberfläche auf, bleibe aber weiterhin Untergrund.“<sup>38</sup> Die Sichtung des Kalmars ist ein Teil des Untergrunds, des Unsichtbaren. Mit seinem Aufsteigen und der Sichtbarwerdung verändert sich ebenjene Relation. Dennoch bleibt der Kalmar Teil des Untergrunds und damit des Unsichtbaren. Sein Erscheinen ist weiterhin mit all dem konnotiert, was das Meer an sich mitbringt. Mit seinem Aufsteigen wirkt der Kalmar unmittelbar auf die Seele ein,<sup>39</sup> da das Unsichtbare partiell sichtbar wird. Das Einwirken auf die Seele ist möglich – so Deleuze –, da der „aufsteigende Untergrund [...] nicht mehr im Hintergrund“<sup>40</sup> ist und im Zuge dessen eine autonome Existenz generiert, die jedoch keiner Form, sondern einer abstrakten Linie entspricht.<sup>41</sup> Das Unbestimmte des Untergrunds – der Kalmar – verschmilzt den Ausführungen Deleuzes entsprechend zu einer einzigen Bestimmung, die im Resultat der Furcht endet.<sup>42</sup>

Das Unbekannte löst dabei unmittelbar eine Furcht aus. Dies festigt sich in den zahlreichen Beschreibungen, die dem Kalmar zugeordnet werden: „the phantom“, „white mass“ (MD, S. 249), „white ghost“ oder das „monster“ (MD, S. 250). „Es handelt sich“, so Joseph Vogl, „also um ein Ereignis des Sichtbarwerdens, das die Limitierung des Sichtbaren selbst dramatisiert“.<sup>43</sup> Die nicht-greifbare Erscheinung des Kalmars scheint die Besatzung der Pequod nun in den zahlreichen Beschreibungen des Kalmars fassen zu wollen. Auch die

<sup>36</sup> Gilles Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, übers. von Joseph Vogl, München 1997, S. 49.

<sup>37</sup> Ebd., Herv. i. O. Deleuze meint hier die Differenz zweier Dinge, die trotz ihrer Differenz zusammengehören. Als Beispiel nennt er den Blitz am dunklen Himmel. Der Blitz unterscheidet sich klar vom Himmel und doch kann er sich nicht vom Himmel lösen.

<sup>38</sup> Ebd., S. 49.

<sup>39</sup> Vgl. ebd., S. 50.

<sup>40</sup> Ebd.

<sup>41</sup> Vgl. ebd.

<sup>42</sup> Vgl. ebd.

<sup>43</sup> Joseph Vogl: „Kapitel 59: Squid: Das Triebbild“, in: *Neue Rundschau* (Vol. 126, No. 1) 2015, S. 163–172, hier: S. 163.

weitere Beschreibung des Kalmars scheint ihn nicht in einer konkreten Form fassen zu können: „A vast pulpy mass, furlongs in length and breadth, of a glancing cream-color, lay floating on the water, innumerable long arm radiating from its centre, and curling and twisting like a nest of anacondas, as if blindly to clutch at any hapless object within reach.“ (MD, S. 250)

Durch die Unverbundenheit der zugewiesenen Attribute verunklärt sich die Form des Kalmars: Die zahllosen Arme geben keinen Indikator auf eine explizite Anzahl und evokieren einen Vergleich mit etwas, was nicht Teil des Meeres ist: Sie werden mit Anakondas verglichen, wodurch ihre böartige Wirkung hervorgehoben wird. Indem der Vergleich mit einem Bestandteil des dichotomen Raumes des Landes erzeugt wird, zeigt sich, dass es keine Begriffe in der Beschreibung gibt, die dem semantischen Feld des Meeres zugeordnet werden können. Der Vergleich mit einem Landwesen wird dementsprechend nötig und hebt im Zuge dessen die Fremdartigkeit des Kalmars erneut hervor. Damit erfährt der Kalmar eine Inkonsistenz in seiner Beschreibung: „So wenige spezifische Merkmale diese ‚Kreatur‘ hergibt, so sehr wird sie gerade durch ihre ‚unbekannte Natur und Bauart‘ charakterisiert [...]. Als schlechthin verborgenes Wesen zeigt sie sich an der Oberfläche gerade nicht in ihrer ‚völligen Gestalt und Größe‘.“<sup>44</sup> Die Gestalt des Kalmars bleibt untrennbar mit dem Meer verbunden und lässt sich dadurch lediglich negativ als „unbekannte Natur“<sup>45</sup> bestimmen. Gerade auf diese Weise wird der Kalmar in seiner Sichtbarkeit limitiert. Auch mit der Erklärung, welches Lebewesen ihnen nun erschienen ist, bleibt die Feststellung doch vage: „What was it, Sir?’ said Flask. ‚The great live squid‘“. Die Nennung des Lebewesens reicht nicht aus, um zu erkennen, welche Gestalt nun erschienen ist. Denn die Beschreibung „[t]he great live squid“ (MD, S. 250) verunklärt die Zuordnung zum Wesen<sup>46</sup> und produziert „nur erratische Lokalisierungen“.<sup>47</sup>

Es ist jedoch nicht nur seine äußerliche Erscheinung, die in ihrer Fremdartigkeit hervortritt; auch Bestandteile, die ein ‚Inneres‘ adressieren, bleiben außen vor: „No perceptible face or front did it have; no conceivable token of either sensation or instinct; but undulated there on the billows, an unearthly, formless, chance-like apparition of life.“ (MD, S. 250)

<sup>44</sup> Ebd., S. 164.

<sup>45</sup> Ebd.

<sup>46</sup> Vgl. ebd. Die Verunklärung vollzieht sich, so Vogl, da die Bezeichnung ‚squid‘ keine klare Bedeutung aufruft.

<sup>47</sup> Ebd.

Dem Tier wird jede Möglichkeit der Empfindung und der Instinkte aberkannt; es erscheint als eine Reihe an ‚Losigkeiten‘.<sup>48</sup> Indem der Kalmar eine einzige ‚Losigkeit‘ ist, schürt er den angsteinflößenden Eindruck auf sein Umfeld.

Es ist gerade der Kalmar, der sich für dieses Moment eignet. „Der Kampf mit dem Kalmarrungetüm“,<sup>49</sup> so beschreibt es Adamowsky, scheint die Menschen intensiv zu beschäftigen, denn in Melvilles Beschreibung des Kalmars schwingen zahlreiche zeitgenössische Expeditionsberichte mit.<sup>50</sup> In der Beschreibung des Kalmars verschränken sich nicht nur die dichotomen Räume Land und Meer – man denke beispielsweise an den Vergleich mit den Anakondas –, sondern auch das Wissen, aus dem die Beschreibung geschöpft wird.

Stellt man den Kalmar jedoch in einen Vergleich mit den Walen, die beispielsweise in dem Kapitel zu der Cetologie klassifiziert werden (vgl. MD, S. 133–142), erscheint es zunächst fraglich, warum der Kalmar formlos erscheint. Wale werden in *Moby-Dick* mit all ihren Merkmalen beschrieben. Die Problematik der Identifikation und Formlosigkeit, die die Besatzung der Pequod bei dem Kalmar wahrnimmt, scheint hier nicht vorzuliegen. Auch wenn in diesem Kapitel hervorgehoben wird, dass die Erforschung des Wals „no easy task“ (MD, S. 133) ist, so wird doch erkenntlich, dass Form und Körperlichkeit des Wals greifbar sind. Hier entsteht ein Kontrast zu dem Kalmar, der als formlos erscheint.

Doch ist hervorzuheben, dass die körperliche Beschreibung des Wales durch seine Erforschung oder den Walfang zustande kommt. Ergo: Die Sichtbarkeit und die Körperlichkeit werden in einem anderen Raum kreiert. In dem Moment, in dem die Tiere in den bewegten Raum – das Schiff – oder an Land geholt werden, löst sich die körperliche Verbindung zum Meeresraum. So wird auch das konkrete Erkennen möglich, was die Generierung von Wissen über die Wale fördert, während der Kalmar weiterhin das Formlose, Mystische, Nichtgreifbare repräsentiert, denn dieser ist stetig mit seinem Lebensraum verknüpft. Dies bestätigt sich konkret am Weißen Wal Moby Dick. Bei Moby Dick handelt es sich um ebenjenen titelgebenden Wal, der nicht gefangen wurde und dementsprechend nur in Verbindung mit seinem Lebensraum beschrieben werden kann. Demzufolge ähnelt seine Beschreibung jener des Kalmars:

No wonder, then, that ever gathering volume from the mere transit over the widest watery spaces, the outblown rumors of the White Whale did in the end incorporate with themselves all manner of

---

<sup>48</sup> Vgl. ebd., S. 169.

<sup>49</sup> Adamowsky: *Ozeanische Wunder*, S. 182.

<sup>50</sup> Vgl. ebd., S. 183.

morbid hints, and half-formed foetal suggestions of supernatural agencies, which eventually invested Moby Dick with new terrors unborrowed from anything that visibly appears. (MD, S. 173)

Der Weiße Wal ist das Lebewesen, das nie in einen Raum geholt wurde, in dem ein vollständiges Erkennen möglich ist. Begegnungen mit ihm werden – wie Ismael schildert – ausgeschmückt, sodass der Wal durch die ihm zugeordneten Beschreibungen ohne eine direkte Begegnung weiterlebt. Jede Begegnung nährt sich durch die Mutmaßungen, wie das vorangegangene Zitat zeigt, die ohne eine sichtbare Erscheinung (vgl. MD, S. 173) getätigt wurden, was den Weißen Wal letztlich zu dem Ungeheuer macht, das Ahab und viele weitere Walfänger in ihm sehen. Die konkreten Formbeschreibungen seines Körpers entstehen erst in der Verfolgung, also in einer unmittelbaren Sichtung des Wals. Dementsprechend gleichen sich Moby Dick und der Kalmar. Sie sind beide Teil der Mystik, die das Meer in sich trägt, und entsprechen sich in ihrer Wahrnehmung als böses Omen:

In dieser Hinsicht erscheint der „squid“ als außerordentlicher Stellvertreter und als sinnfällige Prophezie des Weißen Wals: als verkörpertes Grauen der Tiefe; als formloses ‚Schimmern‘ und ‚Glimmen‘, das den Bildprospekt auflöst; als amorphe und „zufällige Erscheinung des Lebens“, mit der der Realitätshorizont an ein Reales schlägt; und als energetisches Prinzip, das das innere Streben der Bilddynamik dirigiert.<sup>51</sup>

Der Kalmar ist die Vorausdeutung auf die Begegnung mit dem Weißen Wal, denn beide vereinen Angst und pejorativ gezeichnete Omen in sich. In der Sichtung des Kalmars spiegelt sich diese Vorausdeutung wider: Pottwale ernähren sich – so beschreibt es Ismael – ausschließlich von Kalmaren (vgl. MD, S. 250) und nach einer kurzen Erzählzeit begegnet die Mannschaft einem Pottwal, der schließlich von Stubb erlegt wird (vgl. MD, S. 254–257). Es entsteht ein Kreislauf,<sup>52</sup> der einen Umbruch in der Erzählung andeutet: Die Begegnung mit dem formlosen Kalmar deutet die weiteren Geschehnisse an, nicht nur auf der Handlungsebene, sondern auch in der Interpretation ihrer Symbolik, da die Begegnung mit dem Kalmar auf die Begegnung mit dem Weißen Wal hindeutet, da sich dieser, als Pottwal, von einem Kalmar ernähren würde.

### **Die Form des Kalmars als Problem der Wahrnehmung**

Die Betrachtung des Kalmars und seines Lebensraums zeigt deutlich, dass Räume in *Moby-Dick* erstens distinkt an spezifische Konnotationen gebunden sind, die sie aufgrund ihrer Beschaffenheit erhalten und zweitens, dass die Lebewesen innerhalb des Raums in

<sup>51</sup> Vogl: „Kapitel 59: Squid“, S. 171.

<sup>52</sup> Vgl. hierzu ebd., S. 167.

der Wahrnehmung an den Raum selbst gebunden werden. Raum und Tier – konkret der Kalmar in *Moby-Dick* – bilden einen fließenden Übergang.

In diesem Übergang spielt die Wahrnehmung<sup>53</sup> eine erhebliche Rolle, denn sie steuert die Beschreibung des Raumes. Das Meer bildet – wie die Untersuchung zeigt – einen befahrbaren Raum, der stetig weiter entdeckt wird, wobei es zugleich ein Raum bleibt, der eine Dichotomie zum festen Raum, dem Land, bildet. Was damit im Vordergrund steht, ist das Fremde der Tiefe. Denn „Mitte des 19. Jahrhunderts werden die Ozeane zunehmend als plan- und beherrschbare Räume wahrgenommen.“<sup>54</sup> Was zu dieser Zeit allerdings noch nicht als beherrschbar wahrgenommen wird, ist die Tiefe, die das Meer räumlich birgt.<sup>55</sup> Dadurch verliert das Meer trotz dieser Errungenschaft „in kollektivsymbolischer Hinsicht keineswegs seinen alten Charakter als Raum elementarer Angst und Verunsicherung.“<sup>56</sup> Die Vertikale des Raumes bildet einen nicht-einsehbaren Raum mit dem dennoch stets präsenten Wissen, dass auch in der Tiefe Leben ist. Der Kontrast des Wissens, der sich in Berichten und wissenschaftlichen Abhandlungen finden lässt und die Tatsache, dass der Raum der Tiefe nicht einsehbar ist, tragen einen enormen Faktor zur sinnlichen Wahrnehmung der Tiere bei:

And even when recognised at last, their immense magnitude renders it very hard really to believe that such bulky masses of overgrowth can possibly be instinct, in all parts, with the same sort of life that lives in a dog or a horse. Indeed, in other respects, you can hardly regard any creatures of the deep with the same feelings that you do those of the shore. (MD, S. 247)<sup>57</sup>

Es wird eine deutliche Differenz zwischen den Tieren des Landes und jenen der See evoziert. Diese wird drastisch durch den Aspekt des Lebens selbst gesteigert: In ihnen kann es der Vorstellung nach keine Gemeinsamkeiten geben, in ihnen ‚lebt‘ nicht das gleiche Leben. Der Mensch ist ein „Oberflächenwesen“<sup>58</sup> und verknüpft dementsprechend die Lebewesen der Oberfläche mit ebendiesem Raum. Gleiches spiegelt er in der See und ihren Lebewesen. Die Lebewesen des Meeres werden mit ihrem Lebensraum verknüpft, wie es

---

<sup>53</sup> Vgl. Wilhelm Baumgartner: „Wahrnehmung“, in: Peter Precht und Franz-Peter-Burkhard (Hrsg.): *Metzler Lexikon Philosophie: Begriffe und Definitionen*, München 2008, S. 669–670, hier: S. 669. Wahrnehmung wird, wie Wilhelm Baumgartner treffend herausstellt, in zahlreichen Formen unterschieden. Im vorliegenden Aufsatz wird Wahrnehmung im Sinne „äußere[r], bewusstseinstranszendente[r] Phänomene“ (ebd.) verstanden, also als die Dinge, die für die Sinne gegenwärtig sind und damit als real existierend erscheinen.

<sup>54</sup> Lindemann: *Der Krake*, S. 27.

<sup>55</sup> Vgl. ebd., S. 28.

<sup>56</sup> Ebd.

<sup>57</sup> Die Beschreibung erfasst hier zunächst das Wesen von Glattwalen, die darüber hinaus als „monsters“ (MD, S. 247) bezeichnet werden.

<sup>58</sup> Lindemann: *Der Krake*, S.32.

deutlich an der Wahrnehmung des Kalmars zu erkennen ist. Aus dieser Erkenntnis heraus verwundert es nicht, dass Ismael die Tiere des Meeres über rhetorische Fragen mit den ‚Landtieren‘ vergleicht: „for example, does the ocean furnish any fish that in disposition answers to the sagacious kindness of the dog?“ (MD, S. 248) Gerade die Tatsache, dass explizit nach einem Fisch gefragt wird, unterstreicht diese Feststellung. Fisch – wie Ismael ihn nennt – umfasst eine große, vielfältige Gattung an Lebewesen, die sich in zahlreichen Merkmalen – man denke an konkrete Gattungszuordnungen oder die Größe – unterscheiden.<sup>59</sup> Indem Ismael die Art so allgemein fasst, zeigt er unmissverständlich, dass in seinen Augen kein Leben der Tiefe mit dem Leben der Oberfläche zu vergleichen wäre und ruft so eine Dichotomie zwischen den Räumen und den mit ihnen verknüpften Lebewesen auf. Die Wahrnehmung der See durch die Besatzung der Pequod wird also beschränkt: Raum und Lebewesen werden undifferenziert betrachtet, denn das Meer – explizit die Tiefe – ist nicht einsehbar. Dabei ist es gerade die eingeschränkte Sichtbarkeit, die auch die Wahrnehmung beschränkt: Eine konkrete Form des Kalmars zu erkennen ist nicht möglich, da dessen Lebensraum für Menschen ein Fremdraum ist. Ein Einblick in die Tiefe liegt nicht im Bereich des menschlich Möglichen, wodurch der Kalmar unweigerlich das Fremdartige verkörpert und zu einem Symbol des Meeres selbst avanciert. Weder Wahrnehmung noch Wissen können an dieser Stelle greifen, weshalb der Kalmar mit der größtmöglichen Differenz zum festen Raum betrachtet wird. Die Wahrnehmung des Kalmars richtet sich auf eine Fremd-Beziehung, die des Meeres, und geht damit automatisch eine Selbst-Beziehung ein,<sup>60</sup> die den Kalmar als das „monster“ (MD, S. 250) definiert, als das die Besatzung der Pequod wahrnimmt. Der Kalmar als die Fremd-Beziehung löst eine Wahrnehmung aus, die umgehend in eine Selbst-Beziehung gesetzt wird. Die Selbst-Beziehung wiederum wird durch die Konnotationen des Raumes geprägt und führt unweigerlich zu der Unform des Kalmars.


<sup>59</sup> Vgl. zur Frage nach der Darstellung von Fischen zwischen Gattungszugehörigkeit und Individualität am Beispiel von Videospiele auch den Beitrag von Nan Makarova im vorliegenden Band.

<sup>60</sup> Vgl. Baumgartner: „Wahrnehmung“, S. 669. Fremd-Beziehung meint die Ausrichtung der eigenen Wahrnehmung auf ein Äußeres. Zugleich wird die Fremd-Beziehung in eine Selbst-Beziehung gesetzt, wodurch die Wahrnehmung auf ein Äußeres auch in eine Beziehung zu der wahrnehmenden Person gesetzt wird.

## LITERATURVERZEICHNIS

- Adamowsky, Natascha: *Ozeanische Wunder: Entdeckung und Eroberung des Meeres in der Moderne*, Paderborn 2017.
- Baumgartner, Wilhelm: „Wahrnehmung“, in: Peter Prechtel und Franz-Peter-Burkhard (Hrsg.): *Metzler Lexikon Philosophie: Begriffe und Definitionen*, München 2008, S. 669–670.
- Collot, Michel: „Literarische Geographie und Geokritik“, in: Jörg Dünne und Andreas Mahler (Hrsg.). *Handbuch Literatur & Raum*, Berlin und Boston 2015, S. 217–226.
- Corbin, Alain: *Meereslust: Das Abendland und die Entdeckung der Küste 1750–1840*, aus dem Französischen von Grete Osterwald, Berlin 1990.
- Deleuze, Gilles: *Differenz und Wiederholung*, übers. von Joseph Vogl, München 1997.
- Frost, Sabine: *Whiteout: Schneefälle und Weißeinbrüche in der Literatur ab 1800*, Bielefeld 2011.
- Garnier, Xavier: „Der literarische Raum“, in: Jörg Dünne und Andreas Mahler (Hrsg.): *Handbuch Literatur & Raum*, Berlin und Boston 2015, S. 88–95.
- Gretz, Daniela: „Weiß“, in: Günter Butzer und Joachim Jacob (Hrsg.): *Lexikon literarischer Symbole*, Stuttgart 2021, S. 703–705.
- Lindemann, Uwe: *Der Krake: Geschichte und Gegenwart einer politischen Leitmetapher*, Berlin 2021.
- Melville, Herman: *Moby-Dick: A Longman Critical Edition*, hrsg. von John Bryant und Haskell Springer, New York 2007.
- Neumann, Birgit: „Raum und Erzählung“, in: Jörg Dünne und Andreas Mahler (Hrsg.): *Handbuch Literatur & Raum*, Berlin und Boston 2015, S. 96–104.
- Nitsch, Wolfram: „Topographien: Zur Ausgestaltung literarischer Räume“, in: Jörg Dünne und Andreas Mahler (Hrsg.): *Handbuch Literatur & Raum*, Berlin und Boston 2015, S. 30–40.
- Struck, Wolfgang: „Meer/Luft/Wüste: Eroberung des Naturraums“, in: Jörg Dünne und Andreas Mahler (Hrsg.): *Handbuch Literatur & Raum*, Berlin und Boston 2015, S. 442–450.

Vogl, Joseph: „Kapitel 59: Squid: Das Triebbild“, in: *Neue Rundschau* (Vol. 126, No. 1) 2015, S. 163–172.



ALISA ROOS (Frankfurt a. M.)

## **Meermenschen, Grenzüberschreitung und die Vermittlung zwischen Land und Wasser in Henrik Ibsens *Die Frau vom Meer* (1888)**

Mit dem Anspruch an die Literatur, dass sie Probleme zur Debatte stelle, definiert Georg Brandes das Leitmotiv des Modernen Durchbruch,<sup>1</sup> der literarischen Epoche, die zwischen 1870 und 1910 im skandinavischen Raum vorherrscht. Henrik Ibsen ist Teil dieser literarischen Epoche und seine analytischen Gesellschaftsdramen, darunter auch das im Folgenden diskutierte Drama *Die Frau vom Meer* (1888, *Fruen fra Havet*), weisen die der Epoche entsprechenden Merkmale auf. Diese lassen sich wie folgt zusammenfassen: Literatur soll aktuell sein und bestehende Gesellschaftsstrukturen kritisch hinterfragen.<sup>2</sup> Dabei stehen Themenfelder wie Sexualität, Ehe, Eigentumsverhältnisse und Religion,<sup>3</sup> aber auch Diskurse über Ökonomie, Biologie und Gesellschaft im Fokus. Ibsens Dramen inszenieren das Alltagsleben ihrer Zeit in sozialen und kulturellen Zusammenhängen, werfen damit brisante Fragen auf und brechen gesellschaftliche Tabus.<sup>4</sup> Die Dramen sind in Alltagssprache verfasst, während der Inhalt durch mythologische und selbstreflexive Muster hinterfragt wird.<sup>5</sup> In *Die Frau vom Meer* werden die gesellschaftlichen Themen um die Bereiche der Psyche und des Unbewussten erweitert.<sup>6</sup> Mit Ellida, der Frau vom Meer, als Protagonistin übt Ibsen Gesellschaftskritik an den patriarchalen Strukturen Norwegens am Ende des 19. Jahrhunderts. Das Drama beleuchtet die familiären Konflikte zwischen Wangel, seinen Töchtern Bolette und Hilde und seiner zweiten Ehefrau Ellida, die durch innerfamiliäre Interessenskonflikte, mangelnde Kommunikation und den gesellschaftlich unterdrückten Wunsch nach weiblicher Selbstentfaltung und Selbstbestimmung entstehen. Die Gesellschaftskritik wird durch das Motiv der Meerjungfrau und des Wassermanns,

---

<sup>1</sup> Vgl. Annegret Heitmann: „Die Moderne im Durchbruch (1870–1910)“, in: Jürg Glauser (Hrsg.): *Skandinavische Literaturgeschichte*, Stuttgart 2016, S. 186–234, hier: S. 193.

<sup>2</sup> Vgl. ebd., S. 193.

<sup>3</sup> Vgl. ebd., S. 195.

<sup>4</sup> Vgl. ebd., S. 202–203.

<sup>5</sup> Vgl. ebd., S. 202.

<sup>6</sup> Vgl. ebd., S. 204.

repräsentiert sowohl durch Ellida als auch durch den fremden Seemann, in den sie einst verliebt war, ausgeübt. Das Drama wird oftmals als Antwort auf die romantischen Darstellungen von unglücklichen, sich nach menschlicher Liebe oder dem Festland sehnenen Meerjungfrauen angesehen, die zur Entstehungszeit ein beliebtes literarisches Motiv darstellten.<sup>7</sup> Das Motiv der Meerjunfrau macht das Meer zu einem der Kernthemen des Dramas, indem es die Versuchung des Meeres, die Sehnsucht und das Verlangen nach dem Meer, aber auch die Verbundenheit der Menschen mit dem Meer thematisiert.<sup>8</sup>

Der Moderne Durchbruch ist eine Reaktion auf die Industrialisierung und Modernisierung der Gesellschaft im 19. Jahrhundert.<sup>9</sup> Diese Entwicklung stellte sich in Skandinavien vergleichsweise spät ein, dann jedoch mit rasantem Fortschritt. Sie hatte Bauboom, Ausbau der Infrastruktur, Handels- und Industrieexpansion sowie Landflucht zur Folge.<sup>10</sup> Diese Veränderungen nahmen auch Einfluss auf die Natur. Optimistische Perspektiven sind lange davon ausgegangen, dass nur der Mensch und seine Wahrnehmung sich veränderten, nicht aber die Natur beziehungsweise das Meer. Diese These ist mittlerweile widerlegt, da die Veränderung der Natur durch menschliche Einflüsse ab dem 19. Jahrhundert wissenschaftlich nachgewiesen werden kann.<sup>11</sup> Dieser Umstand bietet an, die Gesellschaftskritik des Modernen Durchbruch mit den Erkenntnissen der Blue Humanities zusammenzudenken und in der nachfolgenden Textanalyse in Relation zu setzen, da sie eine gemeinsame Schnittmenge an gesellschaftskritischen und ökonomischen Themen haben.<sup>12</sup> Vom Anfang des 19. Jahrhunderts bis in das 20. Jahrhundert hinein erlebte die Meeresliteratur in der westlichen Welt eine Hochphase.<sup>13</sup> Zwar hat Ibsen mit seinem Drama *Die Frau vom Meer* kein klassisches Werk der Seefahrtsliteratur verfasst, greift jedoch einige Kernelemente dieser auf, darunter die Sehnsucht nach der Ferne, das Motiv der Meerjungfrau, aber auch das Meer selbst als relevantes Element.

---

<sup>7</sup> Vgl. Marina Allemano: „Mermaids Losing Their Heads: A Study of the Mermaid Cult in Andersen, Ibsen, and Svendsen“, in: *Scandinavian-Canadian Studies/Etudes Scandinaves au Canada* (Vol. 12, hrsg. von Gurli Aagard Woods) 1999–2000, S. 4–16, hier: S. 7.

<sup>8</sup> Danni Dai: „Discord and Harmony between Human and Nature: An Ecological Interpretation of The Lady from the Sea“, in: *Forum for World Literature Studies* (Vol. 2, No. 1) 2010, S. 19–38, hier: S. 26.

<sup>9</sup> Vgl. Heitmann: „Die Moderne im Durchbruch“, S. 187.

<sup>10</sup> Vgl. ebd.

<sup>11</sup> Vgl. Søren Frank: *A Poetic History of the Oceans: Literature and Maritime Modernity*, Leiden 2022, S. 331.

<sup>12</sup> Vgl. Søren Frank: „The seven seas: Maritime modernity in Nordic literature“, in: Steven P. Sondrup, Mark B. Sandberg, Thomas A. DuBois und Dan Ringgaard (Hrsg.): *Nordic Literature: A comparative history*, Vol. 1: *Spatial nodes*, S. 186–200, hier: S. 188.

<sup>13</sup> Vgl. Sidney I. Dobrin: *Blue Ecocriticism and the Oceanic Imperative*, London und New York 2020, S. 18.

Die Analyse des Dramas geht auf das Motiv zwei verschiedener Arten von Meermenschen – konkret auf Meerjungfrauen und Wassermänner – ein und in Rückbezug auf diese wird das Drama hier in Bezug zum literaturwissenschaftlichen Ansatz der Blue Humanities gesetzt, da dieser in der Lage ist, den Anthropozentrismus in Frage zu stellen und den Fokus auf das Meer zu richten.<sup>14</sup> Dafür werden der Forschungsbereich der Blue Humanities und die für das Drama relevanten mythologischen Meereswesen charakterisiert und definiert. Diese theoretische Grundlage dient der Analyse der dargestellten Meeresbilder mit Augenmerk auf die unterschiedlichen Wahrnehmungen der Figuren, wobei indirekt und direkt ausgeübte Ökokritik von Relevanz sind. Darüber hinaus wird die Darstellung der Meermenschen betrachtet, um ihre Rolle als Vermittler:innen sowohl zwischen Land und Wasser als auch zwischen Mensch und Natur zu analysieren. Auch die Frage, inwiefern Grenzen – zum Beispiel gesellschaftliche Grenzen zwischen Mann und Frau, aber auch geografische Grenzen – durch das Motiv der Meermenschen im Drama überschritten oder aufgelöst werden, wird beantwortet. In diesem Zusammenhang treten die Meermenschen, vorrangig die Meerjungfrau, als Vermittler:innen zwischen den unterschiedlichen Bereichen auf, da sie selbst Mischwesen darstellen.

### **Einführung in die Blue Humanities**

Die Blue Humanities bilden einen jungen Forschungsbereich, der Literatur mit Bezug zum Meer oder dem Wasser allgemein aus einer ökokritischen Perspektive betrachtet und dadurch auf umweltbezogene und politische Themen aufmerksam macht. Sie betrachten sich als eine Erweiterung der zuvor eher landfokussierten Ökokritik.<sup>15</sup> Menschliches und Nichtmenschliches sollen miteinander in Beziehung gesetzt werden. Dabei nimmt der Mensch als Landlebewesen gezwungenermaßen eine landbasierte Perspektive auf das Meer ein.<sup>16</sup> Die Blue Humanities wollen den Fokus explizit auf das Meer und dessen Vernachlässigung unter anderem im literaturwissenschaftlichen und kulturellen Kontext lenken. Es gibt ein umfassendes Korpus an Literatur mit Meeresbezug, und da diese Texte

---

<sup>14</sup> Vgl. Peter Mortensen: „Half Fish, Half Woman‘: Annette Kellerman, Mermaids, and EcoAquatic Revisioning“, in: *Journal of the Fantastic in the Arts* (Vol. 29, No. 2) 2018, S. 201–221, hier: S. 202.

<sup>15</sup> Vgl. Dobrin: *Blue Ecocriticism*, S. 7.

<sup>16</sup> Vgl. ebd., S. 3–7.

zur Entstehung von kulturellen Bildern beitragen, ist es wichtig, auch diese unter einer ökokritischen Linse zu betrachten.<sup>17</sup>

Der dänische Literaturwissenschaftler Søren Frank sieht einen Teilaspekt dieser Forschungsrichtung in der Erfassung und Analyse der Geschichte der menschlichen Interaktion mit dem Meer. Dafür schlägt er einen amphibischen und komparatistischen Ansatz vor, der es ermöglicht, Land und Wasser in der Literaturanalyse miteinander zu verbinden und gemeinsam zu denken:

This method is characterized by its capacity to accommodate „both kinds of life“ [...]: life above water and life under water, the human and the nonhuman, even the organic and the inorganic, and the prehuman and the posthuman. This capacity is crucial in the encounter with literary works that depict an increasingly wet and unstable world in which humans are powerful agents yet also increasingly impotent creatures.<sup>18</sup>

Damit ist diese Methode besonders geeignet, um andere Komponenten als den Menschen oder anthropogene Handlungssequenzen zu untersuchen und auch zwischen den kulturell konstruierten Gegensätzen von Land und Wasser zu vermitteln. Sie ermöglicht es, den Fokus auf nichtmenschliche Handlungsträger und Objekte – also auch auf das Meer – zu lenken und neben dem Land auch das Wasser miteinzubeziehen. Trotz ihres landgebundenen Zustandes sind Wirken der Menschen und menschlicher Ursprung mit dem Meer verbunden. Frank hebt auch hervor, dass die Rezeption maritimer Literatur lange Zeit von Strategien dominiert war, die das Meer entweder außen vor gelassen, das Land priorisiert oder meeresbezogene Umstände auf bekanntere landgebundene Problematiken übertragen haben. Dieser Umstand soll durch die Blue Humanities und ihren auf das Meer verschobenen Fokus behoben werden.<sup>19</sup>

Menschen fühlen sich, so Frank, intuitiv zum Meer hingezogen.<sup>20</sup> Dies gilt vor allem auch für die Menschen in den nordischen Ländern, denn das Meer und das Leben am Meer sind charakteristisch für Skandinavien. Das Meer dient als Grenze, aber auch als Verbindung zum Rest der Welt:<sup>21</sup> „From distant worlds, cultural impulses and material objects have traveled across the sea into the Nordic households.“<sup>22</sup> Lokales und regionales Wissen wird erweitert durch die Eindrücke, Erfahrungen und mitgebrachten Güter der

<sup>17</sup> Vgl. ebd., S. 7–8.

<sup>18</sup> Frank: *A Poetic History of the Oceans*, S. 10.

<sup>19</sup> Vgl. ebd., S. 10.

<sup>20</sup> Vgl. Frank: „The Seven Seas“, S. 187.

<sup>21</sup> Vgl. ebd., S. 186–187.

<sup>22</sup> Ebd., S. 187.

Seefahrenden und es entsteht eine Mischung aus Skeptizismus und Vertrauen gegenüber dem Fremden.

Um das Meer, seine Wahrnehmung, seine Darstellung, die Veränderungen des Meeres durch den Menschen und die menschliche Interaktion mit dem Meer systematischer erfassen zu können, hat Søren Frank das Konzept der vier maritimen Weltbilder entworfen. Diese sind chronologisch angeordnet, die Phasen aber nicht klar voneinander trennbar, da die Übergänge fließend sind und zeitliche Perioden von mehr als einem Meeresbild geprägt sein können. Bei diesen vier maritimen Weltbildern handelt es sich um den Theozentrismus, Anthropozentrismus, Technozentrismus und Geozentrismus.<sup>23</sup> Vor allem die ersten drei Phasen finden sich auch anteilig in Ibsens Drama, was unterstreicht, wie vielseitig die menschliche Interaktion mit dem Meer in dem Drama ist.

Der Theozentrismus bringt das Meer mit Gott in Verbindung. Die Idee des Urmeeres, die das Meer als schrecklich, dämonisch und chaotisch charakterisiert, dominiert dieses Meeresbild. Bei der Natur handelt es sich demnach um eine göttliche Kraft, der die Menschen unterlegen sind. Dieser Vorstellung liegt eine christliche Tradition zugrunde und der Mangel an Kontrolle über das Meer und maritime Katastrophen werden als göttliche Strafe angesehen.<sup>24</sup>

Darauf folgt der Anthropozentrismus, bei dem die Beziehung zwischen Menschen und Meer kollaborativer ist. Mit der stetigen Weiterentwicklung der Seefahrt im 16. Jahrhundert beginnt die Globalisierung. Das Meer dient als Netzwerk und Verbindung mit der Ferne. Die Seefahrt ist zwar risikoreich, aber bietet gleichzeitig auch ungeahnte Möglichkeiten der territorialen, wissenschaftlichen, religiösen und wirtschaftlichen Expansion. Darüber hinaus lockt das Meer die Seefahrenden mit Abenteuer und Heldentum.<sup>25</sup> Die destruktive Kraft des Meeres wird nicht länger einer göttlichen Macht zugeschrieben, sondern der Natur als solcher. Seit der Romantik wird das Meer dank seines ästhetischen Potenzials als etwas Positives begriffen. Es wird zu einem Manifestationsort für das Erhabene und dient der Realisation, wie einengend das Leben an Land sein kann. Freiheit und Individualität werden mit dem Meer in Verbindung gebracht.<sup>26</sup>

---

<sup>23</sup> Vgl. Søren Frank: „Litteraturhistoriske fragmenter: Billeder af havet“, in: *Aktualitet* (Vol. 7, No. 3) 2013, S. 185–197.

<sup>24</sup> Vgl. ebd., S. 185–187.

<sup>25</sup> Vgl. ebd., S. 189–190.

<sup>26</sup> Vgl. ebd., S. 190–192.

Im 19. Jahrhundert beginnt die Phase des Technozentrismus. In diesem wird das Meer als Folge der Industrialisierung und Modernisierung monopolisiert, systematisiert und stärker wirtschaftlich genutzt. Technischer Fortschritt steht im Fokus, darunter unter anderem der Wechsel vom Segel- zum Dampfschiff und später zu dieselbetriebenen Schiffen.<sup>27</sup> Das vierte Meeresbild, der Geozentrismus, ist für die Analyse des Dramas weniger relevant als die ersten drei, da dieser die Zeit von der Mitte des 20. Jahrhunderts bis heute beschreibt und dabei den Fokus auf die Natur, ökologische Krisen und umweltpolitische Problematiken legt, deren Relevanz erst in jüngster Zeit zugenommen haben.<sup>28</sup>

### **Meereswesen: Meerjungfrauen und Wassermänner**

Darstellungen von Unterwasserkreaturen und -monstern liegen in vielen Kulturen und Epochen vor.<sup>29</sup> Von Steve Mentz wird der Meermensch als „fantasy of a truly marine human, a fish-man who could be at home in the waters“<sup>30</sup> beschrieben. Er charakterisiert die Meermenschen Herman Melvilles und Hans Christian Andersens als außerweltlich und ozeanisch, als Retter:innen von Seeleuten und als Wesen, die sich auf eine extreme Art und Weise nach menschlicher Liebe sehnen. Darüber hinaus besäßen Meermenschen die Fähigkeit, Menschen zu verlocken und in die Tiefe des Meeres zu ziehen.<sup>31</sup>

Modernere literaturwissenschaftliche Ausrichtungen mit Fokus auf das Fantastische und Monströse, aber auch ökokritisch oder anthropologisch orientierte Geistes- und Kulturwissenschaften zeigen Interesse an der Darstellung der Meerjungfrau in der Literatur. Sie ist halb Mensch und halb Fisch und bewegt sich damit auf einem Grat zwischen bekannt und fremd. Die Grenze zwischen Land und Wasser wird durch die Meerjungfrau aufgezeigt. Die Meerjungfrau kann in diesem Kontext sowohl als Vermittlerin zwischen Land und Wasser als auch zwischen Mensch und Tier angesehen werden und hat die Möglichkeit, diese offensichtlichen Gegensätze miteinander zu verbinden.<sup>32</sup> In diesen Wesen

---

<sup>27</sup> Vgl. ebd., S. 193–194.

<sup>28</sup> Vgl. ebd., S. 195.

<sup>29</sup> Vgl. Celina Stifjell: „Submersive Mermaid Tales: Speculative Storytelling for Oceanic Futures“, in: *Feminist Review* (Vol. 130, No. 1) 2022, S. 97–103, hier: S. 97.

<sup>30</sup> Steve Mentz: *Ocean*, New York 2020, S. 93.

<sup>31</sup> Vgl. ebd., S. 93–96.

<sup>32</sup> Vgl. Mortensen: „Half Fish, Half Woman“, S. 202–205.

verschwimmt die Grenze Mensch und Tier und führt dadurch an die Grenzen des Anthropozentrismus.<sup>33</sup>

Die konkrete, heutzutage vorherrschende Vorstellung der Meerjungfrau als eines hybriden Wesens mit weiblichem Oberkörper und einem Fischeschwanz hat ihren Ursprung in der Seefahrt im 15. Jahrhundert: Das von Männern dominierte Berufsfeld des Seemanns machte Schiffe zu primär männlichen Räumen. Durch diesen Umstand werden Meerjungfrauen zu einem Produkt heterosexueller, männlicher Fantasien und der Sehnsucht nach der Frau. Dabei ist die Meerjungfrau repräsentativ für die Hassliebe der Seemänner zur Seefahrt. Diese ist gefährlich und wird schlecht bezahlt, lockt aber gleichzeitig auch mit Freiheit und Abenteuer.<sup>34</sup> Der Meerjungfrau wird eine vergleichbare Verführungskraft nachgesagt, die ebenfalls verhängnisvoll mit Schiffbruch enden kann.<sup>35</sup> Das Reich der Meerfrauen, also die Unterwasserwelt, hingegen ist ein weiblich kodierter Raum, während an Land patriarchale Strukturen vorliegen. Als die Unterwasserwelt noch unerforschter war, gab es die Vorstellung, dass die Wasseroberfläche einen Spiegel darstelle und jedes Landwesen und -objekt ein Unterwasseräquivalent besitzen müsse.<sup>36</sup>

Im Gegensatz zu weiblichen Meereswesen wie der Meerjungfrau stellt der Wassermann ein weitaus selteneres Motiv in der Literatur dar. Auch er lockt, nun aber Frauen, mit seiner Schönheit und Musik zu sich. Er wird mit Magie assoziiert und ruft Angst und Schrecken bei den Menschen hervor. Als Sinnbild der Verlockung und Leidenschaft ist er jedoch ein weniger beliebtes Motiv als die Meerjungfrau.<sup>37</sup> Auch durch die stärkere Verbindung mit Magie entsteht ein negativeres Bild von ihm. Das Motiv entstammt der slawischen und skandinavischen Mythologie<sup>38</sup> und wird auch in Ibsens Drama aufgegriffen.

### **Ökokritik und die Darstellung des Meeres in *Die Frau vom Meer***

Die Kommerzialisierung der Natur und eine stärkere Profitorientiertheit der Menschen ist eine Folge der Industrialisierung und wird in der Literatur des Modernen Durchbruch und durch die Perspektive der Blue Humanities kritisiert. Die dadurch entstandene Veränderung der Lebensumstände und der Natur ist unter anderem Gegenstand von Ibsens

---

<sup>33</sup> Vgl. ebd., S. 204.

<sup>34</sup> Vgl. Boria Sax: *Imaginary Animals: The Monstrous, the Wondrous and the Human*, London 2013, S. 182.

<sup>35</sup> Vgl. ebd., S. 182.

<sup>36</sup> Vgl. ebd., S. 163.

<sup>37</sup> Vgl. Beate Otto: *Unterwasser-Literatur: Von Wasserfrauen und Wassermännern*, Würzburg 2001, S. 181.

<sup>38</sup> Vgl. ebd., S. 180–181.

Gesellschaftskritik. Die Betrachtung dieser und der Meeresbilder der Figuren geben darüber hinaus Hinweise auf die zeitgenössische Wahrnehmung des Meeres und der Gesellschaft. Die Beziehung zwischen den Menschen und dem Meer ist ebenfalls ein relevanter Teil der Blue Humanities: „Such an implication demands consideration of the complexity of the social, cultural, political, institutional histories and ideologies of that which we name human.“<sup>39</sup> Auch möchten die Blue Humanities auf die kapitalistischen Ideologien der Moderne aufmerksam machen, die das Meer, gleich dem Land, kommerziell nutzen und besitzen wollen. Die anthropologisch bedingte landbezogene Perspektive der Menschen auf das Meer wird hinterfragt, erweitert und die Forschungsmethoden dem Meer angepasst.<sup>40</sup>

BALLESTED. [...] Da kommer schon wieder ein Schiff. Vollgestopft mit Passagieren. Der Reiseverkehr hat in den letzten Jahren hier einen sagenhaften Aufschwung genommen.

LYNGSTRAND. Ja, hier ist virkelig allerhand los, finde ich.<sup>41</sup>

BALLESTED. [...] Der kommer en dampbåd igen. Stoppende fuldt af passagerer om bord. Det er dog et mageløst opsving, rejselivet har ta't her i de sidste år.

LYNGSTRAND. Ja, her er rigtig en svær trafik, synes jeg.<sup>42</sup>

Der Schauplatz des Dramas, ein kleiner Badeort an der norwegischen Küste, befindet sich in einem Prozess der Veränderung, der durch den ansteigenden Badetourismus in Gang gesetzt wird. Einerseits ist die neue Belebtheit der Stadt aufregend für die Figuren, da Personen und Eindrücke aus aller Welt die Stadt unterhalten. Die Figuren Lyngstrand und Ballested tragen zur Charakterisierung dieses Ortes bei. Lyngstrand ist selbst einer der Bade- und Kurgäste, der sich zu Beginn des Dramas seit zwei Wochen dort aufhält, um die körperlichen Folgen eines Schiffbruchs zu kurieren. Dieser Umstand zeigt die Dualität des Meeres auf: Dem küstennahen Meer wird eine wohltuende und heilende Wirkung zugeschrieben, während die hohe See mit Gefahren verbunden wird. Küstenbesuche erfreuen sich seit dem 18. Jahrhundert einer wachsenden Beliebtheit, was sich dadurch erklären lässt, dass die Menschen Orte sehen wollen, an denen sich die Elemente treffen.<sup>43</sup> Durch die Dampfschiffahrt ist es einer breiteren Masse an Menschen möglich, die Küsten und das Meer zu bereisen. Lyngstrand scheint diesen Trubel durch den Tourismus zu genießen, während Ballested, der schon länger dort wohnt und sich laut eigener Aussage

<sup>39</sup> Dobrin: *Blue Ecocriticism*, S. 76.

<sup>40</sup> Vgl. ebd., S. 3–4.

<sup>41</sup> Henrik Ibsen: *Die Frau vom Meer*, Stuttgart 1998, S. 7.

<sup>42</sup> Henrik Ibsen: *Fruen fra havet*, Kopenhagen 1888, S. 6–7.

<sup>43</sup> Vgl. Alain Corbin: *Meereslust: Das Abendland und die Entdeckung der Küste 1750–1840*, Berlin 1990, S. 326.

an diesem Ort akklimatisiert habe, die Stadt im Sommer als so voll empfindet, dass sie bereits beginne, ihren Charme zu verlieren. Durch diese zwei verschiedenen Perspektiven werden sowohl die positiven als auch die negativen Seiten der wachsenden Wirtschaft verdeutlicht. Durch den steigenden Badetourismus wird ein vorwiegend technozentrisches Meeresbild gezeichnet.

Für die Natur hat die Industrialisierung und Kommerzialisierung der Schifffahrt negative Folgen. Es findet eine Veränderung des unberührten Zustandes des Meeres statt, die von der Hauptfigur des Dramas, Ellida, wahrgenommen und kommuniziert wird. Statt auf Verständnis stößt sie bei den anderen Figuren jedoch auf Spott und wird als seltsam – vielleicht sogar wahnsinnig – abgetan. Das Eheleben mit Wangel an Land erfüllt sie nicht, sodass eine Entfremdung vom Land stattfindet und sie an den Idealvorstellungen festhält, die sie mit dem Meer in Verbindung bringt.<sup>44</sup> Sie schwimmt täglich im Fjord, da es sich um ihren einzigen Zugang zu diesem Ort handelt, obwohl sie diesen im Gegensatz zu den Badetourist:innen nicht als Erholungsort wahrnimmt. Das Wasser im Fjord erscheint ihr als krank, da es immer warm und abgestanden und nie so frisch ist wie das offene Meer. Daraus zieht sie auch die Schlussfolgerung, dass das Wasser die Badenden krank machen müsse:

ELLIDA. Frisch? Mein Gott, hier ist das Wasser nie frisch. Lauwarm und abgestanden. Iih! Das Wasser hier in den Fjorden ist krank!<sup>45</sup>

ELLIDA. Friskt! Å Gud, her er vandet aldrig friskt. Så lunkent og så slapt. Uh! Vandet er sygt her inde i fjordene.<sup>46</sup>

Die instrumentalisierende Beziehung der Menschen zur Natur steht im Kontrast zu Ellidas physischer und emotionaler Bindung zum Meer, das ihren Körper und ihre Seele lockt.<sup>47</sup> Es handelt sich für sie um einen Ort der Sehnsucht und einen Rückzugsort, obwohl das Wasser bereits Veränderungen durch die menschliche Nutzung aufweist.

Das Meer ist für sie ein Teil der Natur, der durch den Einfluss der Menschen zerstört wird. Durch diese Feststellung bereits im ersten Akt werden erste gesellschaftliche und ökologische Problematiken der Entstehungszeit des Werkes angesprochen. Der Badetourismus,

<sup>44</sup> Vgl. Lorraine A. Brown: „Swan and Mermaid: ‚Love’s Comedy‘ and ‚The Lady from the Sea‘“, in: *Scandinavian Studies* (Vol. 47, No. 3) 1975, S. 352–363, hier: S. 356–357.

<sup>45</sup> Ibsen: *Die Frau vom Meer*, S. 16.

<sup>46</sup> Ibsen: *Fruen fra havet*, S. 24.

<sup>47</sup> Vgl. Dilek Bulut Sarıkaya: „A Study of Henrik Ibsen’s *The Lady from the Sea* from the Perspective of Ecofeminism“, in: *Litera* (Vol. 33, No. 1) 2023, S. 71–89, hier: S. 72.

die gestiegene Anzahl der Bewohner:innen des Ortes und die regelmäßigen Touren von Dampfschiffen, die die Gäste transportieren, beeinflussen den einst unberührten Zustand des Meeres merklich. Diese unterschiedlichen Wahrnehmungen desselben Ortes hängen mit der Herkunft der Figuren zusammen. Ellida ist am Meer aufgewachsen und daran gewöhnt, die offene und raue See um sich zu haben, während ein Großteil der Badetourist:innen vermutlich das erste Mal am Meer ist oder nur vergleichbare, tourismustaugliche Bade- und Kurorte aufgesucht hat. Somit fehlt den Tourist:innen ein Vergleich mit einem weniger kommerziell genutzten Abschnitt des Meeres.

Ellidas Meeresbild unterscheidet sich jedoch nicht nur von dem der Tourist:innen, sondern auch von dem der anderen Figuren des Dramas. Besonders prominent sind in diesem Zusammenhang die Perspektiven der männlichen Figuren, die einen direkten Bezug zum Meer haben, der über die zufällige Lage des Wohnortes hinausgeht, und Bolettes indirekter Bezug zum Meer. Sie nutzt das Meer als Metapher, um ihre Position in der Gesellschaft zu kritisieren und Verständnis zu schaffen. Beiden Frauen dient das Meer als Hilfsmittel für Gesellschaftskritik, auch wenn die jeweilige Sicht auf das Meer eine andere ist.

Die Sicht Lyngstrands auf das Meer ist deutlich weniger von Faszination und Sehnsucht geprägt als die Ellidas. Die Bilder des Meeres, die durch Lyngstrand entstehen, sind negativer gezeichnet und fokussieren sich auf die Gefahren – sowohl die Gefahren, die die Seefahrt mit sich bringt als auch die hypothetischen Gefahren, die dem Meer durch Mythologie und Seemannsgarn zugeordnet werden. Darüber hinaus ist das Meer für ihn weniger ein Lebensraum oder Reiseziel, sondern ein Objekt der Kunst, das als Inspiration dient. Lyngstrand war für eine kurze Zeit als Seemann tätig, die mit einer für ihn traumatischen Erfahrung, nämlich einem Schiffbruch, endete. Nach dem Schiffbruch musste er lange Zeit im Eiswasser auf Bergung warten und meint, davon dauerhafte körperliche Einschränkungen zurückbehalten zu haben. An dieser Stelle stellt sich die Frage nach der Zuverlässigkeit dieser Figur, denn die durch den Schiffbruch bedingten körperlichen Einschränkungen scheint er beispielsweise vor allem dann zu haben, wenn es darum geht, nicht mehr zur See fahren zu müssen, aber nicht, wenn er Tätigkeiten nachgeht, die ihn erfüllen. Das Trauma verarbeitet er mit seiner Kunst. Er plant eine Skulptur, die die mythologische Seite des Meeres erfasst und eher als Stoff einer Schauergeschichte anmutet. Sie soll eine Seemannsbraut in unruhigem Schlaf darstellen, die von der geisterhaften Erscheinung eines ertrunkenen Seemannes heimgesucht wird, der sich für ihre Untreue

rächen möchte. Für die Rezipient:innen ist ersichtlich, dass die Beschreibung der Skulptur ein Abbild von Ellidas aktueller Situation darstellt und ihre Angst, dem Fremden erneut zu begegnen, verstärkt.

Im Kontrast zu der Küste des Fjordes und der hohen See beschreibt das Drama auch einen Goldfischteich. Dieser dient der Veranschaulichung von Bolettes Lebenssituation als Frau im Norwegen des 19. Jahrhunderts und ihren Träumen. Der modrige Teich befindet sich im Garten der Wangels, von dem aus man gleichermaßen zum Fjord, aber auch zu den Bergen blicken kann. Dieser Teich beherbergt einige alte Goldfische, die noch immer am Leben sind. Sie dienen Bolette im Gespräch mit Arnholm als Vergleich für ihre Lebenssituation:

BOLETTE. O doch, wir leben nicht viel anders als die Goldfische da im Teich. Der Fjord ist so nahe, und in ihm schwimmen die großen, wilden Fischeschwärme herein und wieder hinaus. Doch davon erfahren die armen, zarten Hausfische überhaupt nichts. Und daran teilhaben können sie auch niemals.<sup>48</sup>

BOLETTE. Å jo. Jeg synes ikke, vi lever synderlig anderledes, vi, end karudserne nede i dammen der. Fjorden har de så lige ind på sig og der stryger de store vilde fiskestimerne ud og ind. Men det får de stakkers tamme husfiskene ikke vide nogen ting om. Og der får de aldrig være med.<sup>49</sup>

Dieses Zitat legt nahe, dass die weite Welt, von der Bolette träumt, zum Greifen nahe ist, wobei sie dennoch keine Möglichkeit sieht, an ihr teilzuhaben. Arnholms Einwand, dass die Welt im Sommer in die Stadt komme, erachtet Bolette als unerheblich, da sie sich eben in dieser Stadt eingeschlossen fühlt und keinen Raum hat, um sich zu entfalten. Im Gegensatz zu den Tourist:innen kann sie am Ende der Saison nicht fort. Ähnlich wie Ellida bezieht auch Bolette sich auf die Natur, um auf die gesellschaftlichen Missstände aufmerksam zu machen.

Die Wahrnehmung des Meeres durch die Figuren ist vielfältig und umfasst sowohl theo-, als auch anthropo- und technozentrische Elemente. Die gefährliche und mit Aberglauben behaftete Seite des Meeres wird durch den Schiffbrüchigen Lyngstrand dargestellt, während Ellida einerseits für die positive Seite des Meeres, also für Freiheit und Abenteuer steht, aber andererseits durch sie auf den negativen Einfluss der Menschen auf die Umwelt aufmerksam gemacht wird. Ihre Wahrnehmung des Meeres ist kritisch und zeigt auch die negativen Seiten einer florierenden Wirtschaft auf. Ellidas Verbundenheit mit dem Meer

---

<sup>48</sup> Ibsen: *Die Frau vom Meer*, S. 50.

<sup>49</sup> Ibsen: *Fruen fra havet*, S. 98.

und die ihr zugeschriebene Identität einer Meerjungfrau lenken den Blick der Rezipient:innen aufs Meer.

### **Die Darstellung der Meermenschen**

Das Drama konfrontiert die Rezipient:innen mit zwei verschiedenen mythologischen Meereswesen. Das Motiv der Meerjungfrau wird auf die Protagonistin Ellida übertragen und das des Wassermannes wird durch den Fremden repräsentiert. Stiffell ordnet der Meerjungfrau innerhalb der Blue Humanities folgende Funktion zu: „Within the blue humanities, mermaids might serve as lively feminist figures for rethinking human-water dependencies along posthuman lines.“<sup>50</sup> Gleichzeitig helfen diese Fantasiewesen kulturell betrachtet dabei, die menschliche Sehnsucht nach dem Meer und unbekanntem Unterwasserwelten zum Ausdruck zu bringen.<sup>51</sup>

Erste Assoziationen mit der Meerjungfrau entstehen in Ibsens Drama durch die Malerei. Der Maler Ballested befindet sich am Anfang des ersten Aktes am Strand und fertigt ein Gemälde des Fjordes an, dem nur noch eine halbtote Meerjungfrau im Vordergrund fehlt, die sich verirrt hat, den Weg zurück ins Meer nicht mehr findet und nun im seichten Wasser des Fjordes verendet. Als Inspiration für dieses Kunstwerk, das den Titel „Das Ende der Meerjungfrau“ tragen wird, dient ihm Ellida. In der Exposition ist weder für die Figuren des Stücks noch für die Rezipient:innen ersichtlich, dass der Titel des Gemäldes Hinweise auf das Ende des Dramas gibt, und zwar in dem Sinne, dass die Fremdwahrnehmung und Identifikation Ellidas als Meerjungfrau ein Ende findet. Gleichmaßen wird ein Bezug zwischen dem Titel des Dramas, dem Motiv der Meerjungfrau und Ellida hergestellt. Die Darstellung der Meerjungfrau im Gemälde repräsentiert Ellidas gesellschaftliche Verortung. Sie ist in dem Küstenstädtchen gestrandet und wird von Wangel bevormundet. Ihr fehlt die Möglichkeit der Selbstentfaltung und Selbstverwirklichung. Zwar stirbt sie nicht daran, jedoch ist sie unglücklich und verharrt in einem Zustand, der nicht ihren Vorstellungen eines erfüllten Lebens entspricht. Das Gemälde stellt die Meerjungfrau weder

<sup>50</sup> Stiffell: „Submersive Mermaid Tales“, S. 99.

<sup>51</sup> Vgl. Jane Yolen: „The Literary Underwater World“, in: *Language Arts: National Council of Teachers of English* (Vol. 57, No. 7) 1980, S. 403–412, hier: S. 412.

als erotisch noch als verführerisch dar und legt den Fokus auf den Gegensatz von Kultur und Natur und die Unmöglichkeit, diese Grenze zu überschreiten.<sup>52</sup>

Von den Bewohnern der Stadt wie auch von Wangel und seinen Töchtern wird Ellida als ‚Die Frau vom Meer‘ oder ‚Meerjungfrau‘ bezeichnet, was vor allem von Seiten der Dorfbewohner und von Hilde einen negativen und abwertenden Unterton hat, von Ellida jedoch nicht als Beleidigung verstanden wird, da sie sich durch ihre Herkunft – sie ist die Tochter eines Leuchtturmwärters und am Meer aufgewachsen – mit dem Meer verbunden fühlt. Ihre Verbundenheit mit dem Meer ist für die Bewohner:innen der Stadt irritierend, während sie für Ellida natürlich und nahezu überlebenswichtig ist. Mit dem Auftritt des Fremden werden die Rollen neu verteilt und Ellida verkörpert nicht länger das Bild der Meerjungfrau und des befremdlichen Naturwesens.<sup>53</sup> Einerseits wird die Sehnsucht nach dem Meer der weiblichen Hauptfigur Ellida zugeordnet, obwohl diese traditionell mit männlichen Seemännern assoziiert wird. Andererseits wird die eher weiblich assoziierte Rolle des verlockenden Naturwesens einer männlichen Figur zugeschrieben. Diese Neuzuschreibung kann als Gesellschaftskritik an den Geschlechterrollen im Norwegen des 19. Jahrhunderts gesehen werden.

Die erste Charakterisierung des Fremden – des Wassermanns – innerhalb des Textes findet durch Lyngstrand statt, der ihn während seiner Zeit als Seemann kennengelernt hat. Durch seine nach Seemannsgarn anmutenden Erzählungen und Pläne der künstlerischen Umsetzung seiner traumatischen Erlebnisse mythisiert Lyngstrand den Fremden und charakterisiert ihn als gefährliches und unheimliches Wesen aus der Tiefe des Meeres: Tropfnass soll dieser der Tiefsee entstieg sein, um zu seiner untreuen Frau heimzukehren. Durch eine Zeitung soll er erfahren haben, dass seine Frau einen anderen Mann geheiratet habe. Darauf reagierte er aufgebracht und soll einen Fluch ausgesprochen haben:

LYNGSTRAND: [...] Aber sie ist mein, und mein soll sie bleiben. Mir soll sie folgen, und wenn ich wie ein Ertrunkener aus der schwarzen See heimkehren und sie holen muss.<sup>54</sup>

LYNGSTRAND. [...] Men min er hun og minskal hun bli'. Og mig skal hun følge, om jegså skal komme hjem og hente hende som endruknet mand fra svarte sjøen.<sup>55</sup>

---

<sup>52</sup> Vgl. Beret Wicklund: „Ibsens kvener og havfruer: Myter, samfunnskritikk og overføring i Fruen fra havet“, in: *Edda: Nordisk Tidsskrift for Litteraturforskning / Scandinavian Journal of Literary Research* (Vol. 97, No. 1) 1997, S. 99–110, hier: S. 101.

<sup>53</sup> Vgl. ebd., S. 103.

<sup>54</sup> Ibsen: *Die Frau vom Meer*, S. 26.

<sup>55</sup> Ibsen: *Fruen fra havet*, S. 46.

Auch Ellida charakterisiert den Fremden als Meermenschen, der dem mythologischen Wassermann stark ähnelt. Vor allem nach seiner Ankunft nimmt sie ihn als böses Wesen aus dem Meer wahr, das ihre Sehnsüchte kennt und sie damit aus ihrer Sicherheit locken möchte. Er stellt sich mit verschiedenen Identitäten, Nationalitäten und Namen vor und auch seine äußere Erscheinung ist wechselhaft und fluid – er gleicht dem Meer. Er scheint aber wohl ein Finnlandnorweger zu sein. Im Aberglauben wurden Menschen dieser Herkunft oft mit magischen Fähigkeiten in Verbindung gebracht.<sup>56</sup> Viele Details zu seiner Persönlichkeit sind Ellida jedoch nicht bekannt, da die gemeinsamen Gespräche ausschließlich vom Meer handeln. In diesen Gesprächen über Meerestiere, das Wetter und die Gezeiten gewinnt Ellida den Eindruck, dass der Fremde mit den Wesen des Meeres verwandt sei. In diesem Zusammenhang ist ebenfalls auffällig, dass die Beschreibungen des Fremden in den Regieanweisungen im dritten Akt von Ellidas Wahrnehmung abweichen, so dass sie ihn zuerst nicht erkennt. Sein Erscheinungsbild ist rein menschlich und unauffällig.<sup>57</sup> Ellidas Vorstellungen scheinen die Realität zu überlagern.<sup>58</sup>

„While landlubbers became increasingly secular and rational, sailors remained superstitious and open to the mysteries of the (divine) mechanisms of the sea.“<sup>59</sup> Auf dieses Phänomen weist Søren Frank hin und diese Tendenz zeichnet sich auch im Drama ab. Die Meermenschen, Ellida und der Fremde, behalten ihre Faszination für das Meer und ihre Naturverbundenheit bei. Diese beiden Figuren sind abergläubisch und ihr Verhalten und ihre Gedanken werden von den landaffinen Figuren als irrational, naiv oder dem Wahnsinn nahe abgetan. In der Nähe des Fremden ist Ellida willenlos und folgt seinen Aufforderungen wie eine Marionette. Das führt sie auf seine Wassermannmagie zurück, die sie auch als Grund für ihr unkonventionelles Vermählungsritual in der Vergangenheit nennt, und das sie, wie durch einen Zauber, aneinandergebunden hat. Dabei hat er zwei miteinander verbundene Ringe ins Meer geworfen und dieser symbolischen Verbindung mit dem Meer als Zeugen offizielle Gültigkeit zugeschrieben. In Gegenwart des Fremden erscheinen Ellida diese Situationen natürlich, jedoch flößen sie ihr Angst ein, sobald sie von ihm getrennt ist. Die Macht des Fremden über sie bleibt bis in die Gegenwart der Handlungsebene erhalten und lässt sich nicht abwenden, so stark ist sie. Die Angst vor dem

<sup>56</sup> Vgl. Wicklund: „Ibsens kvener og havfruer“, S. 105.

<sup>57</sup> Vgl. Ibsen: *Die Frau vom Meer*, S. 56.

<sup>58</sup> Vgl. ebd., S. 106.

<sup>59</sup> Frank: *A Poetic History of the Oceans*, S. 17.

Fremden beschreibt sie als eine Intensität, die nur aus dem Meer stammen kann. Diese Verwandtschaft zum Meer erkennt Wangel auch bei ihr:

ELLIDA. [...] Das Grauensvolle, das ist das, was erschreckt – und anzieht.  
WANGEL. Was, es zieht auch an?  
ELLIDA. Vor allem zieht es an – finde ich.  
WANGEL (langsam). Du bist mit dem Meer verwandt.  
ELLIDA. Das Grauensvolle auch.  
WANGEL. Und das Grauensvolle ist in dir. Du erschreckst mich und ziehst mich gleichzeitig an.  
[...]  
ELLIDA. [...] Es gibt weder Gewalt noch böse Mächte, die mich bedrohen. Das Grauensvolle liegt viel tiefer, Wangel! Das Grauensvolle, das ist der Sog in meinem eigenen Gemüt! <sup>60</sup>

ELLIDA. [...] Det grufulde, – det er det, som skræmmer og drager.  
WANGEL. Drager også?  
ELLIDA. Mest drager, – tror jeg.  
WANGEL (langsomt). Du er i slægt med havet.  
ELLIDA. Det er det grufulde også.  
WANGEL. Og det grufulde igen med dig. Du både skræmmer og drager.  
[...]  
ELLIDA: [...] Det er jo slet ikke nogen vold og magt udenfra, som truer mig. Det grufulde ligger dybere, Wangel! Det grufulde, – det er dragningen i mit eget sind <sup>61</sup>

Ellida meint, die Anwesenheit des Fremden immer zu spüren. In ihrer Wahrnehmung fallen der Verlust von ihrem und Wangels Kind und ihre potenzielle Verfluchung durch den Fremden, von der sie aus Lyngstrands Erzählung erfährt, auf denselben Zeitpunkt. So ist sie auch der Meinung, dass die Augen des Kindes auffällig waren, da sie ihre Farbe mit dem Meer gewechselt haben – genauso wie es die Augen des Fremden tun. Wangel lehnt diesen Aberglauben ab, aber das Drama liefert auch keine weitere Ursache für Ellidas Wahrnehmung und propositioniert sie damit durchaus als Möglichkeit. Auch finden Wangel und der befreundete Hauslehrer Arnholm keine logische Erklärung für die Anziehungskraft des Fremden, obwohl sie die Umstände hinterfragen, und Magie nichts ist, an das sie glauben wollen. Als eine Erklärung ließe sich eine unterbewusste Projektion Ellidas von ihren Bedürfnissen und Wünschen auf den Fremden anführen. Durch die Figur des Fremden, die mit dem Meer gleichgesetzt wird, wird das Meeresbild des Dramas um einige theozentrische Aspekte ergänzt, da durch ihn sowohl der Aberglaube als auch das Unheimliche der Tiefsee dargestellt werden.

Die physische Anwesenheit des Fremden in der zweiten Hälfte des Dramas wühlt Ellida weiter auf, da sie fürchtet, er sei gekommen, um sie zu holen. Es gelingt ihr, ihm in Wangels Gegenwart zu widersprechen, wobei mitschwingt, dass sie weder mit ihm gehen will

<sup>60</sup> Ibsen: *Die Frau vom Meer*, S. 83–84.

<sup>61</sup> Ibsen: *Fruen fra havet*, S. 170–172.

noch sich traut, die gesellschaftliche Sicherheit, die Wangel ihr bietet, zu verlassen. Aus der Perspektive des Fremden handelt es sich mehr um ein Versprechen, das er Ellida gegenüber halten möchte, als um eine Bedrohung. Er möchte ihr Freiheit schenken, aber dafür muss sie aus freien Stücken mit ihm gehen. Die Selbstcharakterisierung des Fremden lässt ihn weniger wie ein mythologisches Monster erscheinen als die Eindrücke, Fantasien und vagen Erinnerungen der anderen Figuren es tun. So lassen sich auch die Worte des Fremden an Ellida sowohl als Drohung als auch als Versprechen deuten: „Du kannst dir doch denken, daß ich gekommen bin, um dich zu holen.“<sup>62</sup> („Du kan da vel vide, jeg er kommet for at hente dig.“)<sup>63</sup>

### **Meermenschen als Vermittler:innen zwischen Land und Wasser und die Überschreitung von Grenzen**

Søren Frank weist darauf hin, dass das Meer, obwohl es für den Menschen in dessen Daseinsform als Landlebewesen unbewohnbar ist, dennoch eine Beziehung birgt, die gleichermaßen intim wie separierend ist. Das Meer ist sowohl Ausgangspunkt und Grundlage des menschlichen Lebens als auch die Grenze der menschlich bewohnbaren Orte. Der Mensch war schon immer mit dem Meer verbunden, da es lange Zeit die einzige Verbindung zwischen Ländern und Kulturen war und die Küstenregionen überlebenswichtige Ressourcen lieferten.<sup>64</sup> Im Drama zeichnet sich ein starker Kontrast zwischen den unterschiedlichen Lebensbereichen der Figuren ab. Der Fokus liegt auf der Fremdheit Ellidas in der Familie Wangel, die durch den Kontrast zwischen Land und Wasser und die Abwesenheit des Meeres in einigen Szenen widergespiegelt wird. Es liegt zudem eine räumliche Trennung zwischen den Wangels vor: Ellida hält sich vorrangig in der Gartenlaube auf, während die Mädchen die Veranda bevorzugen und Wangel zwischen beiden Orten wechselt. Wangel und seine Töchter ordnen sich dem Land zu und grenzen sich dadurch von Ellida, ihrer Meeresaffinität und Andersartigkeit ab. Die Abgrenzung ist eine künstlich entstandene Ordnung, durch die Ellidas Andersartigkeit eine negative Wertung erhält. Die Figuren des Stückes nehmen sie als launisch und unberechenbar wahr, mit abrupten Stimmungsschwankungen. Dies sei, laut Wangel, darauf zurückzuführen, dass sie eine Küstenbewohnerin sei und dementsprechend nach dem Rhythmus des Meeres lebe. Der Dialog

<sup>62</sup> Ibsen: *Die Frau vom Meer*, S. 57.

<sup>63</sup> Ibsen: *Fruen fra havet*, S. 113.

<sup>64</sup> Vgl. Frank: *A Poetic History of the Oceans*, S. 12.

zwischen Wangel und Ellida während einer Bergwanderung verdeutlicht den Kontrast zwischen Land und Wasser:

WANGEL. [...] Die Berge drücken dir aufs Gemüt. Es ist dir hier nicht hell genug, der Himmel ist nicht weit genug nach allen Seiten, der Wind nicht stark und energisch genug.

ELLIDA. Da hast du vollkommen recht. Bei Tag und bei Nacht, winters und sommers bedrückt es mich, dieses verzehrende Heimweh nach dem Meer.<sup>65</sup>

WANGEL. [...] Fjeldene trykker og tynger på dit sind. Her er ikke lys nok for dig. Ikke vid himmel nokomkring dig. Ikke magt og fylde nok i luftstrømmen.

ELLIDA. Det har du så fuldt ret i. Nat og dag, vinterog sommer er den over mig – denne dragende hjemve efter havet.<sup>66</sup>

Wangel gibt sich in dieser Szene kompromissbereit und möchte aus diesem Grund mit Ellida ans Meer ziehen, seinen Lebensraum zu ihren Gunsten aufgeben, damit sie nicht wie die Meerjungfrau in dem Gemälde endet und er sie nicht verliert. In diesem Moment meint Wangel, Ellida „bis auf den Grund“<sup>67</sup> verstanden zu haben, kommt jedoch mit seiner oberflächlichen Schlussfolgerung nicht einmal im Ansatz in die Nähe ihres eigentlichen Problems. Ellidas Unzufriedenheit ist nämlich nicht von der Umgebung abhängig, sondern liegt in der Gesellschaft begründet. Sie sehnt sich nach Autonomie und der Freiheit, über sich selbst bestimmen zu können. Diese Bedürfnisse hat sie auf das Meer, das kulturhistorisch ebenfalls mit Freiheit verbunden wird, projiziert. Mit der Erkenntnis, dass Wangel sie nicht versteht, egal wie kompromissbereit er sich zeigt, setzt der Prozess des Vermittelns und des Überschreitens der gesellschaftlichen Grenzen ein. Bei den im Drama vorliegenden Gegensätzen handelt es sich um den zwischen Land und Wasser und damit auch zwischen Ellida und den Wangels sowie um den Gegensatz zwischen der Entscheidungsfreiheit, die der Fremde Ellida bietet, und Wangels Bevormundung. Anfangs redet Ellida ausschließlich über das Meer, mit dem sie den Fremden assoziiert. Erst im Verlauf der Handlung setzt sie den Fremden auch mit Entscheidungsfreiheit gleich. Ab diesem Zeitpunkt hat sie selbst verstanden, nach was sie sich unterbewusst sehnt und der Prozess der Vermittlung dieser Bedürfnisse beginnt.

Den Meermenschen des Dramas kommt eine vermittelnde Rolle zu. Sie sind Mischwesen, die sowohl dem Land wie auch dem Wasser, aber auch der Menschen- und Tierwelt zugeordnet werden können, und in denen die Grenzen dieser Gegensätze verschwimmen.

---

<sup>65</sup> Ibsen: *Die Frau vom Meer*, S. 37.

<sup>66</sup> Ibsen: *Fruen fra havet*, S. 70–71.

<sup>67</sup> Ibsen: *Die Frau vom Meer*, S. 37.

Sie vermitteln nicht nur zwischen diesen beiden Räumen, sondern auch im Sinne der Blue Humanities zwischen Mensch und Umwelt. Im Kontext von Ibsens Drama vermitteln sie jedoch hauptsächlich auf gesellschaftskritischer Ebene zwischen Mann und Frau. Die Meermenschen haben eine andere Wahrnehmung der Gesellschaft als jene Figuren, die sich ausschließlich dem Land zugehörig fühlen.

Ellida sehnt sich nach Entscheidungsfreiheit und Autonomie, was sie lange als Sehnsucht nach dem Meer missversteht, da das Meer von ihr mit Freiheit assoziiert wird. Der Anblick eines großen Schiffes im Fjord löst in ihr Sehnsucht und Rastlosigkeit aus:

ELLIDA: Hinaus aufs große, offene Meer. Über den Ozean. Stellt euch nur vor – wenn man dort mitfahren könnte.<sup>68</sup>

ELLIDA. [...] Ud på detstore åbne hav. Helt over havet. Tænk, – at få være med der! Den, som kunde det! Den, som bare kunde!<sup>69</sup>

Diese Szene verdeutlicht die Notwendigkeit von Hilfsmitteln, die dem Menschen überhaupt erst ermöglichen, das Meer zu bereisen oder temporär zu bewohnen. Die Grenze zwischen Land und Wasser kann nicht ohne Hilfsmittel überschritten werden. Auf die dauerhafte Unbewohnbarkeit des Meeres durch den Menschen weist auch Frank hin:

The sea has become an inhospitable and uninhabitable place for humanity, at least for humanity in its current form of homo sapiens. However, the imbroglio between humans and oceans, a relationship of both intimacy and separation, implies that the ocean is both the condition and boundary of our lives.<sup>70</sup>

So hegt auch Ellida temporär den Wunsch, ins Meer zurückkehren oder es zumindest in ihrem landgebundenen Körper uneingeschränkt bereisen oder bewohnen zu können. Im Gegensatz zu den anderen Figuren des Dramas gibt Ellida an, sich auf dem Festland nicht zu Hause zu fühlen. Zu Beginn des Dramas glaubt sie, dass Menschen lernen müssen, auf oder sogar im Meer zu leben, um vollkommener und glücklicher zu werden. Dass der Mensch sich zu einem Landlebewesen entwickelt hat, scheint ihr ein Fehler zu sein:

ELLIDA. Nein, das glaube ich nicht. Ich glaube, wenn die Menschen sich nur erst daran gewöhnen würden, auf dem Meer zu leben – oder vielleicht sogar im Meer –, dann würden sie auf ganz andere Art vollkommen werden, als wir es sind. Sowohl besser als auch glücklicher.<sup>71</sup>

---

<sup>68</sup> Ibsen: *Die Frau vom Meer*, S. 54.

<sup>69</sup> Ibsen: *Fruen fra havet*, S. 107.

<sup>70</sup> Frank: *A Poetic History of the Oceans*, S. 12.

<sup>71</sup> Ibsen: *Die Frau vom Meer*, S. 54.

ELLIDA. Nej. Jeg tror ikke det. Jeg tror, at dersom menneskene bare fra først af havde vænnet sig til at leve sit liv på havet, – i havet kanske, – så vilde vi nu ha' været ganske anderledes fuldkomne end vi er. Både bedre og lykkeligere.<sup>72</sup>

Ihre Unzufriedenheit bezieht sich jedoch nicht auf das Festland selbst, sondern auf die gesellschaftlichen, patriarchalen Strukturen, die im Norwegen des späten 19. Jahrhunderts vorliegen, und die durch das Festland symbolisiert werden. Als Frau kann sie sich nicht frei entfalten, keine eigenen Entscheidungen treffen und wird von ihrem Mann bevormundet. Diese Gesellschaftsstrukturen geben Ellida das Gefühl, sich nicht in ihrem Element zu befinden, was sie mit Hilfe der Meeresbezüge zu kommunizieren versucht. Ibsen verdeutlicht eben dieses Problem durch das Bild der Meerjungfrau. Im Gegensatz zur imaginierten Unterwasserwelt der Meerjungfrauen handelt es sich beim Land um eine männlich dominierte Gesellschaft, von der Ellida als Frau ausgeschlossen ist.<sup>73</sup>

Das Bild des Wassermannes lässt sich ebenfalls auf die Gesellschaft übertragen. Für Ellida bedeutet er Freiheit, aber auch Angst. Gleichsam handelt es sich bei dem Wassermann um einen Mann, der nicht versucht, über Ellida zu bestimmen oder sie zu kontrollieren. Vollkommene Freiheit und Entscheidungsautonomie können auch angsteinflößend sein, wenn man sie zum ersten Mal erlebt. Die männlichen und landaffinen Figuren Wangel und Arnholm können sich die Macht des Fremden nicht erklären, aber schließen Magie aus. Es wird deutlich, dass sie nicht in der Lage sind, ihnen fremde Positionen nachzuvollziehen. Wangel charakterisiert Ellida ein weiteres Mal als Meerjungfrau, die er nicht gehen lassen kann, da auch er von dem Grauensvollen, was die Wesen aus dem Meer definiert, angezogen wird.<sup>74</sup>

Er versucht, die Uneinigkeit zwischen sich und Ellida nach wie vor mit der Meerjungfrau-identität, die er ihr stets zugeschrieben hat, zu erklären und dabei misslingt es ihm, den eigentlichen Grund ihrer Unzufriedenheit zu erkennen. Er versteht sie so falsch, dass er über ihren Kopf hinweg entscheidet, am nächsten Tag mit ihr ans Meer zu fahren, weil die Abwesenheit des Meeres das sei, was ihr aufs Gemüt schlage. Er spricht ihr die Fähigkeit ab, selbstständig zu entscheiden und handelt gleichzeitig egoistisch, da er fürchtet, Ellida zu verlieren, wenn er die Kontrolle aus der Hand gibt. Ellida bereut die Umstände der Ehe mit Wangel. Sie hat das Gefühl, dass sie aus Einfachheit davon abgesehen hat, eine Wahl

---

<sup>72</sup> Ibsen: *Fruen fra havet*, S. 108.

<sup>73</sup> Vgl. Bulut Sarıkaya: „A Study of Henrik Ibsen's *The Lady from the Sea*“, S. 78.

<sup>74</sup> Vgl. Ibsen: *Die Frau vom Meer*, S. 83.

zu treffen und sich für die Ehe mit Wangel entschieden hat ohne Alternativen in Erwägung zu ziehen, jedoch nun erkannt hat, dass diese Art des Ehelebens sie nicht erfüllt. Umso verlockender ist die Frage des Fremden, ob sie ihre freie Wahl getroffen habe, da es dabei um etwas handelt, das Wangel ihr nicht zu geben bereit ist:

ELLIDA (*bricht aus*). Ach, diese Kraft, wie sie mich anzieht und verlockt – in das Unbekannte! Die Macht des ganzen Meeres ist in ihr versammelt!<sup>75</sup>

ELLIDA (*bryder ud*). Å, – dette, som drager og frister og lokker ind i det ukendte! Hele havets magt er samlet i dette ene!<sup>76</sup>

Wangels Bestreben, für Ellida zu entscheiden, scheitert, er gibt sie schlussendlich frei und gesteht ihr damit eine Freiheit zu, die bedingungslos und unabhängig vom Meer und dem Fremden ist. Sie entscheidet sich letztlich frei für Wangel, was die Vermutung nahelegt, dass ihre Sehnsucht nach dem Meer daher rührte, dass sie an Land nicht frei war. Es wird deutlich, dass sie sich nach Autonomie gesehnt hat – nicht nach dem Meer selbst und auch nicht nach dem Fremden. Mit ihrer freien Entscheidung, zu bleiben, verliert der Fremde auch jeglichen Einfluss auf sie und wird entmystifiziert. Zu diesem Schluss kommt auch Wangel am Ende des fünften Aktes. Er erkennt, dass Ellida in Bildern gesprochen hat, um ihren Wunsch nach Freiheit zum Ausdruck zu bringen:

ELLIDA. Ihr Wille hat keinerlei Macht mehr über mich. Für mich sind Sie ein Toter – der dem Meer entstiegen ist und der wieder dorthin zurückkehrt. Aber mir graut es nicht mehr vor Ihnen. Und es zieht mich auch nicht mehr an.<sup>77</sup>

ELLIDA. Deres vilje mægter ikke et fnug over mig læn ger. For mig er De en død mand, – som er kom men hjem fra havet. Og som går did igen. Men jeg gruer ikke længer for Dem. Og jeg drages ikke heller.<sup>78</sup>

Mit ihrer neuen Freiheit und dieser Erkenntnis einher geht auch die Einsicht, dass der Mensch nicht mehr zu einem Leben im Meer zurückkehren kann, wenn er einmal ein Landtier geworden ist. In dieser finalen Erkenntnis spiegelt sich die zeitgenössische Faszination für naturwissenschaftliche Erkenntnisse wider. Vor allem Darwins Evolutionstheorie – Lebewesen passen sich über Generationen hinweg an ihre Umgebung an – war im Modernen Durchbruch beliebt und wurde literarisch aufgegriffen:<sup>79</sup>

<sup>75</sup> Ibsen: *Die Frau vom Meer*, S. 102.

<sup>76</sup> Ibsen: *Fruen fra havet*, S. 212.

<sup>77</sup> Ibsen: *Die Frau vom Meer*, S. 105.

<sup>78</sup> Ibsen: *Fruen fra havet*, S. 217.

<sup>79</sup> Vgl. Heitmann: „Die Moderne im Durchbruch“, S. 192.

ELLIDA. [...] Wenn man einmal ein Landtier geworden ist, dann gibt es für ihn keinen Weg mehr zurück – ins Meer. Und auch nicht mehr zurück zu einem Leben ins Meer.<sup>80</sup>

ELLIDA. [...] Når en nu engang er ble't en fastlandsskabning, – så finder en ikke vejen til bage igen – ud til havet. Og ikke ud til havlivet heller.<sup>81</sup>

## Fazit

Das Motiv der Meermenschen zieht sich durch das gesamte Drama. Es werden zwei Arten von mythologischen Meereswesen dargestellt. Die weibliche Hauptfigur Ellida wird vor allem durch die anderen Figuren des Dramas als Meerjungfrau charakterisiert, sodass dies auch Teil ihrer Identität wird. Genauso menschlich wie Ellida ist dabei auch der Fremde, dem vor allem durch Ellida, aber auch durch Lyngstrand, Eigenschaften eines Wassermanns zugeschrieben werden. Sobald der Fremde auftritt, wird Ellida entmystifiziert, da die Eigenschaften der Naturwesen stärker in dieser Figur zu finden. Das Drama spielt mit dem Motiv der Meerjungfrau und dem des Wassermanns, indem es die traditionellen Rollen des Mannes, der sich nach dem Meer sehnt und von weiblichen Naturwesen verlockt wird, vertauscht. Hier sehnt sich die Protagonistin und wird von einem männlichen Meermenschen verlockt.

Die Meermenschen haben jedoch nicht ausschließlich den Zweck, eine mythologische Komponente einfließen zu lassen. Vielmehr dienen sie als Vermittler:innen sowohl zwischen Land und Wasser als auch von Gesellschaftskritik. Meermenschen sind Mischwesen, die weder eindeutig dem Land noch dem Wasser zugeordnet werden können. Ellidas Meerjungfrauenidentität und Verbindung mit dem Meer wird genutzt, um auf landes- und meeresbezogene Probleme der Zeit aufmerksam zu machen. Durch die Perspektive der Figuren wird ein zeitgenössisches Abbild des Meeres gezeichnet, bei dem sich eine kritische Sicht auf den Einfluss der Industrie auf die Natur und Gesellschaft abzeichnet. Das zeigt, dass umweltbezogene Themen auch im 19. Jahrhundert schon relevant waren. Es wird ein vielseitiges Meeresbild gezeichnet, das Elemente des Aberglaubens, der Mythologie und Gefahr enthält, aber auch mit Freiheit und Sehnsucht in Verbindung gebracht wird. Durch den starken inhaltlichen Bezug zum Meer wird die Aufmerksamkeit auf dieses und auf die unterschiedlichen zeitgenössischen – teilweise kritischen, teilweise romantiserten – Wahrnehmungen gelenkt. Das lässt Rückschlüsse darauf zu, dass umwelt- und

---

<sup>80</sup> Ibsen: *Die Frau vom Meer*, S. 107.

<sup>81</sup> Ibsen: *Fruen fra Havet*, S. 222.

naturbezogene Thematiken nicht erst mit wachsender Popularität entsprechender Forschungsbereiche von Interesse geworden sind.

Auch auf gesellschaftlicher Ebene kommt den Meermenschen eine wichtige vermittelnde Rolle zu. Der Fremde vermittelt zwischen Ellida und ihrem Unterbewusstsein. Durch die Optionen, die er ihr bietet, gelingt es ihr, ihr Bedürfnis nach Autonomie und Selbstbestimmung zu identifizieren und zu kommunizieren. Sowohl sie selbst als auch Wangel sind zu der Erkenntnis gekommen, dass ihre Sehnsucht nach dem Meer und die Verlockung des Fremden Projektionsflächen für ihre wahren Bedürfnisse waren, für deren Kommunikation ihr die Mittel gefehlt haben. Mit dieser Erkenntnis und der freien Entscheidung, bei Wangel an Land zu bleiben, löst sie sich ebenfalls von dem mit ihr assoziierten Bild der gestrandeten Meerjungfrau. Ellida definiert ihre gesellschaftlichen Grenzen neu und macht auf die Missstände der patriarchalen Gesellschaft dieser Zeit aufmerksam. Die Grenze zwischen Land und Wasser ist auch auf symbolischer Ebene von großer Bedeutung, da durch sie die gesellschaftliche Kluft zwischen Mann und Frau kritisiert wird. Das Meer steht hierbei für die Frauen, die durch Ellida repräsentiert werden, und für den Wunsch nach Autonomie. Das Land stellt die traditionelle, patriarchale Gesellschaft dar. Sowohl dem Fremden, der Ellida ihre wahren Bedürfnisse aufzeigt, als auch Ellida selbst kommen in diesem Zusammenhang die Rolle der Vermittler:innen zu, die notwendig sind, um Missstände aufzuzeigen. Ob es Ellida schlussendlich gelungen ist, die gesellschaftliche Grenze zu überschreiten oder ob sie sich lediglich freiwillig in die patriarchalen Strukturen einordnet, lässt das Drama offen. Mit der Lösung von Ellidas Konflikt verlieren die mythologischen Elemente des Dramas ihre Wirkung. Meerjungfrauen und Wassermänner sind nun wieder ‚normale‘, das heißt landgebundene Menschen, die sich auf der für sie bestimmten Seite der Küste aufhalten oder das Meer temporär als Seemann befahren. Auch ist Ellida nicht länger die Frau vom Meer, da sie nun einen Platz an Land gefunden hat, der ihr ein besseres Zuhause bietet als das Meer. Physische Grenzen werden schlussendlich nicht überschritten, da Ellida und der Fremde entmystifiziert werden, ihre Eigenschaften als Naturwesen verlieren und es der Protagonistin schlussendlich nicht mehr sinnvoll erscheint, ein Leben im Meer führen zu wollen.

## LITERATURVERZEICHNIS

- Allemano, Marina: „Mermaids Losing Their Heads: A Study of the Mermaid Cult in Andersen, Ibsen, and Svendsen“, in: *Scandinavian-Canadian Studies / Etudes Scandinaves au Canada* (Vol. 12, hrsg. von Gurli Aagard Woods) 1999–2000, S. 4–16.
- Bulut Sarkaya, Dilek: „A Study of Henrik Ibsen’s *The Lady from the Sea* from the Perspective of Ecofeminism“, in: *Litera* (Vol. 33, No. 1) 2023, S. 71–89.
- Brown, Lorraine A.: „Swan and Mermaid: ‚Love’s Comedy‘ and ‚The Lady from the Sea‘“, in: *Scandinavian Studies* (Vol. 47, No. 3) 1975, S. 352–363.
- Corbin, Alain: *Meereslust: Das Abendland und die Entdeckung der Küste 1750–1840*, Berlin 1990.
- Dai, Danni: „Discord and Harmony between Human and Nature: An Ecological Interpretation of *The Lady from the Sea*“, in: *Forum for World Literature Studies* (Vol. 2, No.1) 2010, S. 19–38.
- Dobrin, Sidney I.: *Blue Ecocriticism and the Oceanic Imperative*, London und New York 2020.
- Frank, Søren: *A Poetic History of the Oceans: Literature and Maritime Modernity*, Leiden 2022.
- Frank, Søren: „The seven seas: Maritime modernity in Nordic literature“, in: Steven P. Sondrup, Mark B. Sandberg, Thomas A. DuBois und Dan Ringgaard (Hrsg.): *Nordic Literature: A comparative history*, Vol. 1: *Spatial nodes*, Amsterdam und Philadelphia 2017, S. 186–200.
- Frank, Søren: „Litteraturhistoriske fragmenter: Billeder af havet“, in: *Aktualitet* (Vol. 7, No. 3) 2013, S. 185–197.
- Heitmann, Annegret: „Die Moderne im Durchbruch (1870–1910)“, in: Jürg Glauser (Hrsg.): *Skandinavische Literaturgeschichte*, Stuttgart 2016, S. 186–235.
- Ibsen, Henrik: *Die Frau vom Meer*, Stuttgart 1998.
- Ibsen, Henrik: *Fruen fra havet*, Kopenhagen 1888.
- Mentz, Steve: *Ocean*, New York 2020.

- Mortensen, Peter: „Half Fish, Half Woman‘: Annette Kellerman, Mermaids, and EcoAquatic Revisioning“, in: *Journal of the Fantastic in the Arts* (Vol. 29, No. 2) 2018, S. 201–221.
- Otto, Beate: *Unterwasser-Literatur: Von Wasserfrauen und Wassermännern*, Würzburg 2001.
- Sax, Boria: *Imaginary Animals: The Monstrous, the Wondrous and the Human*, London 2013.
- Stifjell, Celina: „Submersive Mermaid Tales: Speculative Storytelling for Oceanic Futures“, in: *Feminist Review* (Vol. 130, No. 1) 2022, S. 97–103.
- Wicklund, Beret: „Ibsens kvener og havfruer: Myter, samfunnskritikk og overføring i Fruen fra havet“, in: *Edda: Nordisk Tidsskrift for Litteraturforskning / Scandinavian Journal of Literary Research* (Vol. 97, No. 1) 1997, S. 99–110.
- Yolen, Jane: „The Literary Underwater World“, in: *Language Arts: National Council of Teachers of English* (Vol. 57, No. 7) 1980, S. 403–412.

FRANZISKA MÜLLER (Paderborn)

### **Falsche Fluidität: „Monströses“ Begehren in Guillermo del Toros Roman *The Shape of Water* (2017)**

Sehnsüchtig und bedrohlich lauert die durch ihre Bezeichnung als Gill-Man eindeutig männlich kodierte, humanoide amphibische Kreatur in Jack Arnolds Film *Creature from the Black Lagoon* (1954) der weiblichen Protagonistin aus den Tiefen eines trüben Gewässers auf.<sup>1</sup> In dieser ikonischen Szene des filmischen Horror-Genres wird das Monster, wie in zahlreichen weiteren audiovisuellen Medien des frühen 20. Jahrhunderts, sei es *King Kong* (1933), *Dracula* (1931), *Frankenstein* (1931) oder *Mummy* (1932), als zu bewältigende Bedrohung inszeniert. Seine Angriffe konzentrieren sich vermeintlich zufällig meist auf junge, unschuldige und fast ausschließlich *weiße* Frauen, die in Ohnmacht fallen oder um ihr Leben schreien und schließlich von einem menschlichen, wiederum meist *weißen*, männlichen Helden gerettet werden. Das in diesen Medien verhandelte Sujet der verfolgten Unschuld (englisch *damsel in distress*) greift die Freud'sche Konzeption der Frau als kastriert, das heißt qua ihrer Biologie als vermeintlich natürliches Opfer, auf. Als Gegenstück zu diesem Schema und insbesondere zu der beschriebenen Szene aus *Creature from the Black Lagoon* beschreiben Regisseur und Drehbuchautor Guillermo del Toro (*Pans Labyrinth*, USA 2006; *Hellboy*, USA 2004, USA 2008) und Horror-Fantasy-Autor Daniel Kraus (*Trollhunters* (2015)) ihren Roman<sup>2</sup> *The Shape of Water* aus dem Jahr 2017.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Jack Arnold: *Creature from the Black Lagoon*, USA 1954, 00:28:20–00:31:05.

<sup>2</sup> Der Roman *The Shape of Water* ist keine bloße Buchadaption des deutlich bekannteren gleichnamigen Mainstream-Kinofilms, sondern entstand parallel zu dem Filmdrehbuch. Guillermo del Toro und Daniel Kraus, von dem die Idee für eine Geschichte über ein Wesen, das in einem Labor gefangen gehalten wird, stammte, arbeiteten unabhängig voneinander an ihren Projekten, tauschten aber während des Prozesses Ideen aus. Der Roman ist ein eigenständiges Werk mit eigenen thematischen Schwerpunkten, wie beispielsweise Passagen aus der Sicht der Figur Richard Stricklands, die im Film fehlen, teilt jedoch Figuren, Setting und Handlung mit dem Film. Vgl. Gina McIntyre: „Introduction“, in: dies.: *Guillermo del Toro's „The Shape of Water“: Creating a Fairy Tale for Troubled Times*, London 2017, S. 11–12, hier: S. 11.

<sup>3</sup> Vgl. Guillermo del Toro: „Foreword: The Shape of Things to Come“, in: McIntyre: *Guillermo del Toro's „The Shape of Water“*, S. 6–7, hier: S. 6.

Wie auch ihre übrigen Werke vereint der Roman Märchenmotive mit Elementen aus dem Fantasy- und Horror-Genre und stellt konventionelle Randfiguren in das Zentrum des Narrativs. In *The Shape of Water* befreit eine durch ihre Weiblichkeit und ihre Behinderung marginalisierte Protagonistin ein männlich kodiertes Monster aus einer Gefangenschaft. Damit strebt der Roman einen progressiven Ansatz einer Subversion des Genres sowie westlicher Konzeptionen von Spezies und Gender und der damit verbundenen Begehrensstrukturen traditioneller Monsterinszenierungen an. Dieser Beitrag argumentiert, dass *The Shape of Water* dieser Intention einer Subversion nur bedingt nachkommt und sowohl in dramaturgischer Hinsicht wie auch bezüglich der Konstellation und Charakterisierung der Figuren an konventionellen (hetero-)normativen Strukturen festhält.

### **Das Monströse als Analysekategorie: Wann ist ein Monster ein Monster?**

Im Gegensatz zur Normabweichung, die sich in der Figur des Monsters materialisiert, bleibt die Norm ihrem Wesen nach unsichtbar. Häufig ist es daher, so Donna Haraway, der ‚unmarkierten Kategorie‘<sup>4</sup> vorbehalten, eine Subjektposition einzunehmen und Abweichungen zu erkennen. Die Bezeichnung als ‚monströs‘ ist daher zum einen ein Akt des Habhaft-Werdens dessen, was sich nicht in vorhandenen Kategorien fassen lässt. Zum anderen werde, so Jacques Derrida, in der Figur des Monsters die Norm, von der es abweicht, erst sichtbar:

Sobald man aber in einem Monstrum ein Monster erkennt, beginnt man damit, es zu zähmen, aufgrund des ‚als‘ – man erkennt es *als* Monstrum – beginnt man, es mit den Normen zu vergleichen, es zu analysieren, folglich zu beherrschen, was diese Gestalt an Entsetzlichem haben konnte. [...] Vor einem Monstrum wird man sich der Norm bewusst, und wenn diese Norm eine Geschichte hat – was zum Beispiel für die diskursiven, philosophischen, soziokulturellen Normen gilt: sie haben eine Geschichte, dann erlaubt jedes Erscheinen von Monstrosität in diesem Bereich eine Analyse der Geschichte der Normen.<sup>5</sup>

Anhand dessen, was genau in einer Kultur als monströs erscheint, lassen sich demnach Rückschlüsse auf die historisch veränderbaren Konstruktionen von beispielsweise Geschlechtsidentität ziehen. Gleichzeitig schützt die Bezeichnung als „monströs“, so Gunther Gebhard, davor „[e]xtrem abweichendes Verhalten [...] oder abweichende

<sup>4</sup> Vgl. Donna J. Haraway: *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, New York 1991, S. 188.

<sup>5</sup> Jacques Derrida und Elisabeth Weber: „Im Grenzland der Schrift.: Randgänge zwischen Philosophie und Literatur“, in: *Spuren in Kunst und Gesellschaft* (Vol. 34/35) 1990, S. 58–70, hier: S. 60.

Körperpraktiken [...] als sozial konstruierte verstehen zu müssen.“<sup>6</sup> Eine Dekonstruktion des Monströsen wiederum verweist auf die Fragilität kulturell konstruierter Normen.

Die feministische Forschung bedient sich der Figur des Monsters als Analyse­kategorie sowie als Utopie einer alternativen (Körper-)Politik wie beispielsweise im posthumanen Feminismus Donna Haraways. Monster erscheinen dort als „figures of complexity“,<sup>7</sup> „boundary figures which adhere to neither the human nor the non-human sphere“<sup>8</sup> oder als „Inappropriate/d Others“<sup>9</sup>. In diesem Zuge kritisiert die feministische Forschung die Konstruktion eines falschen Universalismus, der eine patriarchale, westliche Perspektive als normativ setzt. Das Monster, das die Forschung übereinstimmend als „paradigmatische Figur des Ausschlusses“<sup>10</sup> erkennt, erweist sich als „prädestinierter Analysator“<sup>11</sup> und als Instrument zur Kritik an einem Universalismusanspruch,<sup>12</sup> der sich aus einem komplexen Repräsentationssystem ergibt, das für sich selbst Überlegenheit beansprucht und damit die epistemologische und politische Macht besitzt. Oder wie Michael Niehaus schreibt: „[D]erjenige, der einen anderen ein Monster oder ein Ungeheuer nennt, [nimmt] für sich selbst in Anspruch, *keines* zu sein.“<sup>13</sup> Für diese binäre Dichotomie steht paradigmatisch der Topos der *Schönen und des Biests* ein. Märchen und Erzählungen von dem ein- oder auch beiderseitigen Begehren zwischen Frauen und Monstern finden sich in zahlreichen Erzählkulturen.<sup>14</sup> Die Geschichten reichen von dem Liebesakt der Pasiphaë mit dem kre­stischen Stier in der griechischen Mythologie über das Grimm'sche Märchen *Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich* (1812) bis hin zu Jeanne Marie Leprince de Beaumonts

<sup>6</sup> Gunther Gebhard, Oliver Geisler und Steffen Schröter: „Einleitung“, in: dies. (Hrsg.): *Von Monstern und Menschen: Begegnungen der anderen Art in kulturwissenschaftlicher Perspektive*, Bielefeld 2009, S. 9–30, hier: S. 11.

<sup>7</sup> Rosi Braidotti: „Signs of Wonder and Traces of Doubt: On Teratology and Embodied Differences“, in: dies. und Nina Lykke: *Between Monsters, Goddesses and Cyborgs: Feminist Confrontations with Science, Medicine, and Cyberspace*, London 1996, S. 135–152, hier: S. 135.

<sup>8</sup> Nina Lykke: „Between Monsters, Goddesses and Cyborgs: Feminist Confrontations with Science“, in: dies. und Braidotti: *Between Monsters, Goddesses and Cyborgs*, S. 13–29, hier: S. 15.

<sup>9</sup> Donna J. Haraway.: „The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others“, in: Lawrence Grossberg und Cary Nelson (Hrsg.): *Cultural Studies*, New York und London 1992, S. 295–337.

<sup>10</sup> Gebhard, Geisler und Schröter: „Einleitung“, S. 22.

<sup>11</sup> Ebd.

<sup>12</sup> Vgl. Iris Mendel und Nora Ruck: „Das Monster als verkörperte Differenz in der Moderne: De-Monstratio­nen feministischer Wissenschaftskritik“, in: Gebhard, Geisler und Schröter: *Von Monstern und Menschen*, S. 117–135, hier: S. 119.

<sup>13</sup> Michael Niehaus: „Das verantwortliche Monster“, in: Achim Geisenhanslüke und Georg Mein (Hrsg.): *Monströse Ordnungen: Zur Typologie und Ästhetik des Anormalen*, Bielefeld 2009, S. 81–102, hier: S. 83. Herv. i. O.

<sup>14</sup> Vgl. Maria Tatar: *Beauty and the Beast: Classic Tales About Animal Brides and Grooms from Around the World*, New York 2017.

titelgebenden Märchen *La Belle et la Bête* (1756). Immer geht ein im Vergleich zu einem idealtypisch gedachten Menschen ungestaltetes Wesen eine Beziehung zu einer menschlichen Frau ein. Diese wird meist als außerordentlich tugendhaft, aufopferungsvoll und sich dem Willen des Monsters beugend gezeichnet. Auch ihre äußerliche Schönheit steht in einem visuellen Kontrast zu der häufig deformierten, hässlichen oder entstellten Physiognomie des Monsters. Diesen Topos interpretiert *The Shape of Water* als Gegenstück zu traditionellen Monsternarrativen vor der Kulisse des Kalten Krieges – charakteristisch porträtiert durch geheime Forschungseinrichtungen, amerikanische Militärhierarchien, russische Spione und das sexistische, rassistische und homophobe westliche Weltbild der 1960er Jahre – neu.

### **Von „Körper-“ und „Sittenmonstern“**

Grundsätzlich kann zwischen als ‚monströs‘ deklarierten Körpern und moralischer Monstrosität, wie sie beispielsweise Michel Foucault in *Les Anormaux* (1975) beschreibt, unterschieden werden. Erstere sind also jene Körper, die in einer westlich-patriarchal geprägten Perspektive als ‚anders‘ erscheinen. Hierzu zählen neben mutierten Tierkörpern zudem hybride – etwa anthropo-, zoo- oder technomorphe –, aber auch behinderte, kolonialisierte, weibliche oder in anderer Form marginalisierte Körper, die im Laufe der Geschichte Objekt (pseudo-)wissenschaftlicher Forschung sowie voyeuristischer Zurschaustellungen wurden. Rasmus Overthun verwendet für physisch als ‚monströs‘ markierte Entitäten den Begriff des „Körpermonsters“.<sup>15</sup>

Die Entstehung des Metaphorisch-Monströsen führt Foucault in seinen Vorlesungen über *Les Anormaux* 1975 am Collège de France auf ein im ausgehenden 18. Jahrhundert neues, am Themenfeld bestehendes wissenschaftliches Interesse zurück. Durch Veränderungen des juristischen Diskurses wird in dieser Zeit aus dem Monster das ‚Anormale‘ im psychiatrischen Sinn.<sup>16</sup> Foucault beschreibt in diesem Zusammenhang die Entstehung des Typus des ‚Sittenmonsters‘ („monstre moral“),<sup>17</sup> das nicht gegen Naturgesetze, sondern gegen Zivil- oder religiöses Recht verstoße.<sup>18</sup> Die Rede ist von Verbrechen gegen die juristische

<sup>15</sup> Rasmus Overthun: „Das Monströse und das Normale: Konstellationen einer Ästhetik des Monströsen“, in: Geisenhanslüke und Mein: *Monströse Ordnungen*, S. 43–80, hier: S. 52.

<sup>16</sup> Vgl. Michel Foucault: *Les Anormaux: Cours au Collège de France: 1974–1975*, Mars 1999, S. 102.

<sup>17</sup> Ebd., S. 69.

<sup>18</sup> Vgl. ebd., S. 59.

Ordnung, wie Kannibalismus oder Pädophilie, mit denen dieser monströse Typus auch ethische und moralische Grundregeln der (christlich orientierten) Gemeinschaft verletzt.<sup>19</sup> Mit der Entwicklung der Triebtheorie innerhalb der Psychoanalyse, die als Erklärungsmuster für moralisches Fehlverhalten dient, komme es zu einer Verschiebung des Monströsen in das Innere.<sup>20</sup> So entstehe laut Foucault „le soupçon systématique de monstruosité au fond de toute criminalité“,<sup>21</sup> der jede Person als potenzielles „imaginäre[s] Monster“<sup>22</sup> markiert.

Mit der Entdeckung einer moralisch-psychischen Monstrosität, die nicht an physischen Merkmalen, sondern an Handlungen manifest wird, ist das Monster kein exklusives Phänomen der Sichtbarkeit mehr, sondern sprengt die Grenzen (s)einer physischen Erscheinung. So ist zwar der Körperbezug im 19. Jahrhundert nicht mehr primäres Kriterium der Monstrosität, er verschwindet jedoch nicht gänzlich. Stattdessen kommt es zu einer Kombination der Diskurse, von Foucault in *L'Archéologie du savoir* als „*configuration interdiscursive*“ oder „*interpositivité*“<sup>23</sup> benannt, die immer wieder in der Thematisierung des Monströsen herangezogen werden: Ästhetik, Naturgeschichte (Medizin), Recht und Moral. Insofern rückt der Diskurs um das Monster als Zeichen der Anomalie in die Nähe rassistischer Theorien, die „sich auf sichtbares ‚Beweismaterial‘ stützen (von daher erklärt sich die wesentliche Bedeutung der rassistischen, insbesondere der körperlichen Stigmata, für den Rassismus)“ und so „sichtbare Tatsachen‘ auf ‚verborgene Ursachen‘ zurückführ[en].“<sup>24</sup>

Amoralisches Handeln wird in dieser Ideologie umgekehrt ebenso mit der äußeren Erscheinung einer Person in Verbindung gebracht, so einer der Hauptvertreter der Physiognomik Johann Casper Lavater bereits im ausgehenden 18. Jahrhundert:

Was in der Seele vorgeht, hat seinen Ausdruck auf dem Angesichte. / Es giebt moralische Schönheiten und Häßlichkeiten. / Es giebt körperliche Schönheiten und Häßlichkeiten der Züge im menschlichen Angesichte. / Nun ist's noch um den vierten Satz zu thun: Sind die Ausdrücke der

<sup>19</sup> Vgl. Overthun: „Das Monströse und das Normale“, S. 62.

<sup>20</sup> Vgl. Foucault: *Les Anormaux*, S. 94.

<sup>21</sup> Ebd., S. 75 [„der systematische Verdacht einer Monstrosität am Grunde aller Kriminalität“, Übers. F. M.].

<sup>22</sup> Sabine Kyora und Uwe Schwagmeier: „How To Make A Monster: Zur Konstruktion des Monströsen: Einführende Überlegungen“, in: dies. (Hrsg.): *How To Make A Monster: Konstruktionen des Monströsen*, Würzburg 2011, S. 7–20, hier: S. 10.

<sup>23</sup> Michel Foucault: *L'Archéologie du savoir*, Paris 1969, S. 207.

<sup>24</sup> Etienne Balibar: „Gibt es einen ‚Neo-Rassismus?‘“, in: ders.: *Rasse – Klasse – Nation: Ambivalente Identitäten*, übers. von Immanuel Wallerstein, Bering 1992, S. 23–38, hier: S. 25–26.

moralischen Schönheiten auch körperlich schön? Die Ausdrücke der moralischen Häßlichkeiten auch körperlich häßlich?<sup>25</sup>

Noch ins 20. Jahrhundert hinein wird beispielsweise im Nationalsozialismus die Physiognomik, nach der eine physische Devianz auch auf eine moralische schließen lasse, als vermeintlich wissenschaftliche Grundlage für Rassismus, rassistischen Antisemitismus und Eugenik herangezogen.

Die Monsterkörper im Falle des Topos der *Schönen und des Biests* täuschen den Hinweis auf eine vermeintliche innere Monstrosität nur vor und verweisen vielmehr auf eine Dichotomie von Sein und Schein: Die Monster entpuppen sich im Laufe der Handlung als emotionale und sensible Wesen. Sie sind reine fiktionale ‚Körpermonster‘, keine moralischen ‚Sittenmonster‘ und es obliegt der *Schönen*, dies zu erkennen. Damit steht der Topos der *Schönen und des Biests* paradigmatisch für die Dekonstruktion des Bezugs einer äußeren auf eine vermeintliche innere Monstrosität – oder umgekehrt, wie sie in sexistischen, ableistischen und rassistischen Denkweisen wie der Physiognomik vorgenommen wird.

### **Konstruktion eines Monsters**

Die weibliche Protagonistin des Romans *The Shape of Water* ist Elisa Esposito, deren Nachname (von lateinisch *expositus*; deutsch „ausgesetzt“) bereits auf ihre Besonderheit hindeutet: „It’s Italian, sir. It’s a name they give to orphans. She was found on the riverbank when she was a baby, and they gave her the name.“<sup>26</sup> In diesem Hinweis auf die biblische Moses-Erzählung deutet sich bereits Elisass Immunität hinsichtlich potenzieller Gefahren des Wassers sowie ihre Rolle als Retterin an. In einem intertextuellen Verweis auf Hans Christian Andersens Märchen *Die kleine Meerjungfrau* (1837) wird Elisa zudem als stumm inszeniert. Sie verbringt ihre Zeit mit ihrem Nachbarn Giles, „a homosexual painter“,<sup>27</sup> oder damit, exquisite Schuhe in Schaufenstern zu bewundern,<sup>28</sup> die sie bei ihrer Arbeit nicht tragen darf.<sup>29</sup> Elisa arbeitet gemeinsam mit ihrer Freundin Zelda, die als „black and fat“<sup>30</sup> beschrieben wird, als Nachreinigungskraft in einer geheimen Militäreinrichtung namens Occam Aerospace, die anstrebt, eine amerikanische Raumkapsel auf dem Mond zu

<sup>25</sup> Johann Caspar Lavater: *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe*, Bd. 1, Leipzig 1775–1778, S. 60.

<sup>26</sup> Guillermo del Toro und Daniel Kraus: *The Shape of Water*, New York 2018, S. 81.

<sup>27</sup> Ebd., S. 162.

<sup>28</sup> Vgl. ebd., S. 18.

<sup>29</sup> Vgl. ebd., S. 40.

<sup>30</sup> Ebd., S. 19.

landen, bevor dies der Sowjetunion gelingt. Wo Elisa für gewöhnlich schmutzige Männer-toiletten putzt, entdeckt sie eines Tages eine humanoide amphibische Kreatur, die von einer Gruppe von Wissenschaftlern um Richard Strickland im Amazonas eingefangen wurde und nun als wissenschaftliches Versuchsobjekt in einem Hochsicherheitslabor gehalten wird.<sup>31</sup> Die Erforschung der Fähigkeit dieser Kreatur zur Osmoregulation soll die Raumfahrtforschung voranbringen. Angekommen in der Zivilisation, verbleibt sie in einer marginalisierten Position, in der sie von Menschen kontrolliert und isoliert wird. In ihrer Heimat wird die Kreatur als Gottheit, als „Deus Brânquia“<sup>32</sup> (portugiesisch für „Kiemengott“), verehrt. Im Forschungslabor wird sie lediglich als „the asset“<sup>33</sup> oder „the creature“<sup>34</sup> bezeichnet. Physiologisch entspricht sie dem im Roman präsentierten menschlichen Erscheinungsbild und weicht doch von diesem ab. Ihr Aussehen wird aus Elisas Perspektive wie folgt beschrieben:

She sees its real eyes. They are blue. No–green, brown. No–gray, red, yellow, so many implausible shades. [...] Its nose is slight, reptilian. Its lower jaw is multijointed but rests in a noble straight line. [...] It moves like a man. [...] Gills on either side of the neck tremble like butterflies. Its neck is brutalized by a metal collar that binds the four chains. [...] It has a swimmer’s physique, with shoulders like clenched fists, but the torso of a ballerino. Tiny scales cover it, scintillating like diamonds, lucent as silk.<sup>35</sup>

Im Fall der Kreatur führen also in erster Linie seine visuell wahrnehmbaren Komponenten zu einer Zuschreibung von Monstrosität durch die Betrachtenden. Die monströse ‚Andersartigkeit‘ des Amphibienmannes entsteht auch aus der Differenz seines aquatischen Lebensraums zum menschlichen. Die menschliche Angst vor dem Wasser, insbesondere dem Meer, findet ihren mythologischen Ursprung bereits im Alten Testament, das vor dem Leviathan als Seeungeheuer warnt<sup>36</sup> und das Meer damit als Ort des Monsters schlechthin erklärt.<sup>37</sup> Als hybrides Wesen des ‚Dazwischen‘ erscheint die Kreatur sowohl an Land als auch unter Wasser ‚monströs‘. Die Figur des Gill-Man aus *The Creature from the Black Lagoon*, die die Vorlage für die Kreatur in *The Shape of Water* bildet,<sup>38</sup> betrachtet Patrick Gonder als Symbol einer evolutionären Anomalie, „fixed in the moment when life

<sup>31</sup> Vgl. ebd., S. 38.

<sup>32</sup> Ebd., S. 4.

<sup>33</sup> Ebd., S. 77.

<sup>34</sup> Ebd., S. 112.

<sup>35</sup> Ebd., S. 90.

<sup>36</sup> Hiob 40,25–41,26 zit. nach *Die Bibel nach Martin Luthers Übersetzung*, revidiert 2017, Stuttgart 2016.

<sup>37</sup> Vgl. Johannes Pommeranz: „Per monstra ad astra: eine Annäherung“, in: o. A.: *Monster: fantastische Bilderwelten zwischen Grauen und Komik: Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg vom 7. Mai bis 6. September 2015*, Nürnberg 2015, S. 10–17, hier: S. 13.

<sup>38</sup> Vgl. del Toro: „Foreword“, S. 6.

from the sea stepped onto the land.“<sup>39</sup> Als „living evidence of a biological progression“<sup>40</sup> berühre er damit ebenso wie Merian C. Coopers und Ernest B. Schoedsacks *King Kong* (1933) Ängste vor einer ‚Rassenvermischung‘.<sup>41</sup> Claudia Bucciferro interpretiert del Toros Amphibienmann in ähnlicher Weise als Symbol lateinamerikanischer Maskulinität, die oft als Bedrohung für eine US-amerikanische *weiße* Maskulinität gelte.<sup>42</sup> Hierfür spricht nicht zuletzt der Entstehungskontext des Romans: Innerhalb des politischen Diskurses während der ersten US-Präsidentschaft Donald Trumps wurde die (mexikanische) Immigration dämonisiert und die Durchlässigkeit der US-amerikanisch-mexikanischen Grenze diskutiert.<sup>43</sup> Nicht zuletzt seine Herkunft, der Amazonas, lässt den Amphibienmann daher aus der westlichen Perspektive der Antagonisten des Romans ‚monströs‘ wirken: Im Verlauf der Kolonialgeschichte wurden und werden ebenso als ‚rückständig‘ betrachtete ‚Rassen‘ häufig als ‚monströs‘ bezeichnet.<sup>44</sup> Gemeint sind Körper, die von einem ‚europäischen‘ Phänotyp abweichen und damit als Differenzmarkierungen fungieren können.

### **Objekte Allianzen**

Die Rezeption des Monströsen, des Anormalen und Unvertrauten wird gewöhnlich von Affekten der Angst, des Ekels und der Abkehr begleitet. Diese, so Julia Kristeva in *Pouvoirs de l'horreur*, seien Ausdruck einer Schutzreaktion, die den Erhalt des Selbst oder den einer bestimmten Ordnung zum Ziel hat.<sup>45</sup> Im Kontext der Psychophysik und Psychoanalyse beschreibt der französische Terminus *abjection* den psychodynamischen Prozess, bei dem Teile des Selbst, die bei der Subjekt-Konstituierung nicht in das Ich integriert werden können, abgespalten werden. Praktiken des sogenannten *othering* tragen auch innerhalb gesellschaftlicher, religiöser, kultureller, politischer und sogar ästhetischer Systeme

<sup>39</sup> Patrick Gonder: „Race, Gender and Terror: The Primitive in 1950s Horror Films“, in: *Genders* (Vol. 40, Sonderheft: *Scared of the Dark: Race, Gender and the „Horror Film“*, hrsg. von Frances Gateward) 2004, S. 2–57, hier: S. 8, <https://www.colorado.edu/gendersarchive1998-2013/2004/12/01/race-gender-and-terror-primitive-1950s-horror-films> (zuletzt abgerufen am 01.04.2025).

<sup>40</sup> Fatimah Tobing Rony: *The Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*, Durham und London 1996, S. 194.

<sup>41</sup> Vgl. Gonder: „Race, Gender and Terror“, S. 26.

<sup>42</sup> Vgl. Claudia Bucciferro: „The Many Faces of the Other in Guillermo del Toro’s *The Shape of Water*“, in: *Quarterly Review of Film and Video* (Vol. 40, No. 4) 2023, S. 421–437, hier: S. 430.

<sup>43</sup> Vgl. ebd., S. 421.

<sup>44</sup> Vgl. Brigitte Fuchs: „Rasse“, „Volk“, *Geschlecht: Anthropologische Diskurse in Österreich 1850–1960*, Frankfurt a. M. und New York 2003, S. 26–28.

<sup>45</sup> Vgl. Julia Kristeva: *Pouvoirs de l'horreur: Essai sur l'abjection*, Paris 1980, S. 10–11.

vermeintlich zur Stabilisierung einer (kulturell konstruierten) Ordnung bei.<sup>46</sup> Sie treten daher auch in Form rassistischer und kolonialistischer Exklusionspraktiken auf, die darauf abzielen, bestimmte soziale, ethnische, religiöse oder geschlechtliche Gruppen „different [zu] machen“, indem sie mit negativen Assoziationen besetzt werden.<sup>47</sup> Strategien der Stigmatisierung und Marginalisierung fungieren so als identitätsstiftende Grenzziehung, die bei den Rezipierenden meist der Versicherung der eigenen ‚Normalität‘ dient.<sup>48</sup> Das Differente respektive das Monströse und sein in einer sisyphosartigen Anstrengung vorgenommener Ausschluss sind in ihrer marginalen Position damit zentral für den Erhalt der herrschenden Ordnung. Rosi Braidotti spricht in diesem Kontext von einem „paradox of ‚difference.‘“<sup>49</sup> Dieses erläutert auch Julia Kristeva: „[L’abject] est dehors, hors de l’ensemble dont il semble ne pas reconnaître les règles du jeu. Pourtant, de cet exil, l’abject ne cesse de défier son maître.“<sup>50</sup>

Während also die Distanzierung von dem ‚Andersartigen‘ dem Erhalt einer vermeintlichen ‚Norm‘ dient, kann eine Allianz mit dem Abjekten entsprechend zu einer Stigmatisierung aller Beteiligten führen: Im Kontext der Soziologie, der Gender Studies und der Critical Race Theory wird untersucht, inwiefern Verbindungen zu stigmatisierten Akteur:innen zu kollektiven Zuschreibungen und Exklusion führen können. Erving Goffman beschreibt in *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity* den Begriff des „courtesy stigma“<sup>51</sup> – eine Diskreditierung bedingt durch die bloße Assoziation mit einer stigmatisierten Person oder Gruppe. Ebenso untersuchen Margareta Östman und Lars Kjellin in *Stigma By Association; Psychological Factors in Relatives of People With Mental Illness*, inwiefern Angehörige einer stigmatisierten Gruppe ein „associated stigma“ erfahren können.<sup>52</sup>

<sup>46</sup> Vgl. Barbara Creed: *The Monstrous Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, London und New York 1993, S. 9.

<sup>47</sup> Ina Habermann und Ina Schabert: „Einleitung“ in: Ina Schabert und Michaela Boenke (Hrsg.): *Imagination des Anderen im 16. und 17. Jahrhundert*, Wiesbaden 2002, S. 7–24, hier: S. 8. Rosi Braidotti bezeichnet den seit der Antike entwickelten Diskurs über das Monströse als „racialization of ‚other‘ bodies.“ Braidotti: *Signs of Wonder and Traces of Doubt*, S. 142.

<sup>48</sup> Vgl. Irmgard Scharold: „Zur Definition des Monsters und des Monströsen“ in: o. A.: *Monster: fantastische Bilderwelten zwischen Grauen und Komik*, S. 26–40, hier: S. 29.

<sup>49</sup> Braidotti: „Signs of Wonder and Traces of Doubt“, S. 141.

<sup>50</sup> Kristeva: *Pouvoirs de l’horreur*, S. 10 [„[Das Abjekte] steht außerhalb, jenseits des Ganzen, dessen Spielregeln es scheinbar nicht anerkennt. Doch aus diesem Exil heraus trotzt das Abjekte seinem Herrn weiterhin.“, Übers. F. M.].

<sup>51</sup> Erving Goffman: *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity*, New York 1991, S. 39.

<sup>52</sup> Margareta Östman und Lars Kjellin: „Stigma By Association; Psychological Factors in Relatives of People With Mental Illness“, in: *British Journal of Psychiatry* (Vol. 181, No. 6) 2002, S. 494–498, hier: S. 495.

In *The Shape of Water* begegnet Elisa dem Monster trotz dieser Möglichkeit – anders als die schreiende Ann Darrow in *King Kong* – jedoch gleich zu Beginn nicht mit Distanz, sondern mit einer neugierigen und einfühlsamen Faszination.<sup>53</sup> Da beiden der Zugang zur verbalen Sprache verwehrt ist, kommunizieren sie ausschließlich mittels nonverbaler Gesten wie Pantomime und der *American Sign Language*. Bei späteren Besuchen legt Elisa Musik auf<sup>54</sup> und tanzt für den Amphibienmann,<sup>55</sup> spielt mit ihm Scrabble und bringt ihm Magazine, um ihm Worte zu lehren.<sup>56</sup> Gesten seien dabei für Elisa „a means of expressing erotic desire and forging an affective line of communication“,<sup>57</sup> so Nina Elisabeth Cook. Dieses erotische Begehren wird dabei insbesondere durch die Verwendung ikonischer Symbole verdeutlicht. Elisas erstes Geschenk an die Kreatur ist daher nicht ohne Grund ein Ei: „[W]hat is more coherent and elemental than an egg?“,<sup>58</sup> fragt sie sich selbst. Die Übergabe des Fruchtbarkeitssymbols deutet Cook als (religiöse) Opfergabe,

with the border of the pool serving the dual purpose of dividing human from creature and providing a liminal space – an altar – upon which to offer a sacrifice that bridges the gap between god and man.<sup>59</sup>

Auf eine Verbindung zwischen der Protagonistin und dem Amphibienmann deuten bereits die an vielen Stellen des Romans zur Beschreibung von Elisas Aussehen und Verhalten verwendeten Fisch-Metaphern hin. So heißt es beispielsweise, ihr Gesicht sei „fish-belly pale“<sup>60</sup> und in Bezug auf ihre Unsichtbarkeit als Reinigungskraft: „You glide unseen, like a fish underwater.“<sup>61</sup> Darüber hinaus ist auch ihr (erotisches) Begehren mit dem Aquatischen verknüpft. Elisa träumt von einem Leben unter Wasser<sup>62</sup> und nimmt ausschließlich Bänder,<sup>63</sup> in denen sie ihr morgendliches Masturbationsritual vollzieht.<sup>64</sup> Als sie den Amphibienmann zum ersten Mal in seinem Becken schwimmen sieht, spürt sie einen „physical need“,<sup>65</sup> ihre Hände gegen die Glasscheibe zu pressen. Später wird ihre heimische

<sup>53</sup> del Toro und Kraus: *The Shape of Water*, S. 268.

<sup>54</sup> Vgl. ebd., S. 100-101.

<sup>55</sup> Vgl. ebd., S. 113.

<sup>56</sup> Vgl. ebd., S. 266.

<sup>57</sup> Nina Elisabeth Cook: „A Speaking Silence: ‚Universal Language‘ and Multilingualism in *The Shape of Water*“, in: *Word & Image* (Vol. 39, No. 4) 2023, S. 417–433, hier: S. 425.

<sup>58</sup> del Toro und Kraus: *The Shape of Water*, S. 90.

<sup>59</sup> Cook: „A Speaking Silence“, S. 423.

<sup>60</sup> del Toro und Kraus: *The Shape of Water*, S. 201.

<sup>61</sup> Ebd., S. 22.

<sup>62</sup> Vgl. ebd., S. 5.

<sup>63</sup> Vgl. ebd.

<sup>64</sup> Vgl. ebd., S. 6.

<sup>65</sup> Ebd., S. 76

Badewanne in ihrer Imagination zu jenem Becken in dem Labor: „Every bath she takes, she takes in this pool, or so she pretends.“<sup>66</sup> Selbige wird auch zum Refugium der Kreatur, als Elisa sie mithilfe ihres Freundes Giles aus dem Labor rettet.<sup>67</sup> In *The Shape of Water* wird Elisa also, anders als in *King Kong*, in einem Akt weiblicher Emanzipation und Rebellion gegen ein soziales System, das Elisa und das Monster als ‚anders‘ markiert,<sup>68</sup> zur Retterin der Kreatur vor den Wissenschaftlern, den wahren „white-coated monsters.“<sup>69</sup>

Der Roman betont wiederholt sowohl die Marginalisierung als auch Einfühlsamkeit der Kreatur. Dr. Hoffstetler, ein Wissenschaftler des Labors, der sich als sensibler russischer Spion entpuppt<sup>70</sup> und damit eine ungewöhnliche Stellung in US-amerikanischen Narrativen über den Kalten Krieg einnimmt, gebietet der veranlassten Tötung des Amphibienmannes Einhalt: „If the asset can feel that kind of joy, affection, and concern – he espied all three in its chromatic flux – no nation, for any reason, should toy with it like a specimen in a Bunsen burner.“<sup>71</sup> Auch Elisa spielt auf die Verkennung des Amphibienmannes durch die Wissenschaftler an, als sie erstmals die Beschaffenheit seiner Hand wahrnimmt: „It is smooth. She bets the scientists never noted this in all their data.“<sup>72</sup> Der Roman gestaltet das Narrativ konstant zu Gunsten der Kreatur, so wird ihre Aggression gegenüber Strickland, dem sie zwei Finger abbeißt, als Selbstschutz präsentiert.<sup>73</sup> Zudem ist sie in der Lage, zu kommunizieren und Emotionen zu äußern: Neben delfinartigen Geräuschen („a high-pitched roar“<sup>74</sup>) kann sie lachen („his version of a laugh, golden light pulsing about his chest while his gills wiggled“<sup>75</sup>) und erlernt mit Elisas Hilfe die Zeichensprache, zu deren Ausführung ihr Körper fähig ist („[h]is fingers bend at the second knuckles“<sup>76</sup>). Der Roman, der aus den Perspektiven der verschiedenen Figuren erzählt wird, gibt in zwei Kapiteln sogar eine Fokalisierung des Amphibienmannes selbst wieder. Seine Reflexion beweist zum einen seine Intelligenz, die Darstellung betont in der sprachlichen Differenz zu den anderen Kapiteln jedoch auch seine ‚Andersartigkeit‘. So gestalten diese Kapitel betont

<sup>66</sup> Ebd., S. 88.

<sup>67</sup> Vgl. ebd., S. 222.

<sup>68</sup> Vgl. Bucciferro: „The Many Faces of the Other“, S. 433.

<sup>69</sup> del Toro und Kraus: *The Shape of Water*, S. 137

<sup>70</sup> Vgl. ebd., S. 118.

<sup>71</sup> Ebd., S. 120.

<sup>72</sup> Ebd., S. 258.

<sup>73</sup> Vgl. ebd., S. 93.

<sup>74</sup> Ebd., S. 48.

<sup>75</sup> Ebd., S. 266.

<sup>76</sup> Ebd., S. 92.

eine sprachliche Differenz aus, die sich in der Verwendung einer durchgängigen ‚Wir‘-Perspektive sowie der Erzähltechnik des Bewusstseinsstroms äußert, die mit durchgängiger Kleinschreibung, fehlender Interpunktion und zahlreichen Wortwiederholungen operiert:

we rise /// sun is gone still gone only fake suns here fake suns are all we have felt for many cycles  
we do not like fake suns fake suns make us tired but the woman is blind without fake suns and so  
we try to like them for her for her for her [...].<sup>77</sup>

Seine Fähigkeit zur Kommunikation vermindert Fremdzuschreibungen sowohl durch Elisa als auch auf Rezeptionsebene und lässt den Amphibienmann nahbarer und menschlicher wirken. Der Roman präsentiert ihn als empfindsames und hilfsbedürftiges Wesen sowie im Hinblick auf seine Marginalisierung als Doppelgänger Elisas.

### **Spiegelungen des ‚Monströsen‘**

Medizinhistorisch wurde der Begriff *monstra* tatsächlich auch für reale (menschliche) Körper verwendet. Definitionsansätze des Monströsen waren damit bis in das 18. Jahrhundert hinein vom Kriterium einer körperlichen Fehlbildung geprägt. Von der Antike bis in die Neuzeit hinein dient die Bezeichnung *monstra* der Beschreibung von ‚Missgebildeten‘.<sup>78</sup> ‚Außerordentliche Körper‘<sup>79</sup> stellte im 18. Jahrhundert eine frühe naturwissenschaftliche Theoriebildung, die Teratologie, in ihr Zentrum. Im Rekurs auf die Abweichung, die *monstra*, erforscht sie die evolutionsbiologische Artenentwicklung. Das vermeintlich objektive wissenschaftliche Interesse am ‚Monströsen‘ stand von jeher mit einer auf das Spektakel visierten Performativität in Zusammenhang. Die Zurschaustellung der normabweichenden Körper(-teile) in den barocken Naturalienkabinetten unterscheidet sich in ihrer systematischen Lenkung der Aufmerksamkeit auf die Sonderbarkeit der Schauobjekte damit kaum vom lustvollen Voyeurismus auf mittelalterlichen Jahrmärkten und den sogenannten *Freak Shows* in den USA und Europa im 19. Jahrhundert, bei denen physische

---

<sup>77</sup> Ebd., S. 243.

<sup>78</sup> Vgl. Gebhard, Geisler und Schröter: „Einleitung“, S. 12.

<sup>79</sup> Vgl. Rosemary Garland-Thomson: *Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*, New York 1997, S. 2.

Fehlbildungen als ‚Monstrositäten‘ präsentiert wurden.<sup>80</sup> Eine historische Genealogie des Monsters in Bezug auf die Geschichte körperlicher Deformationen<sup>81</sup> verdeutlicht, dass Inszenierungen des ‚Abnormen‘ bei den Rezipierenden seit jeher eine zwischen Faszination und Horror oszillierende Reaktion provozieren sollten.<sup>82</sup>

Der Begriff des Monsters wird bis in die Gegenwart hinein als Negativbewertung von Behinderung verwendet, die die Abweichung von einer als universal klassifizierten Norm generell als fehlerhaft und schambehaftet deutet. Kritische Diskussionen solcher gesellschaftlicher Körpernorm(ierung)en und hegemoniale Diskurse über ‚normale‘ und ‚gesunde‘ Körper finden im Kontext (intersektionaler Ansätze) der Disability Studies<sup>83</sup> sowie feministischer Forschung statt. Eine ‚Monstrosität‘ des weiblichen Körpers wird nämlich auch suggeriert, wenn ihm nicht nur die Psychoanalyse einen grundlegenden Mangel attestiert, der auf einen anatomischen Unterschied gegenüber dem männlichen Körper zurückgeführt wird. Luce Irigaray kritisiert die Vorstellung eines solchen ‚one-sex-models‘,<sup>84</sup> das die Frau als „*un non-sexe, ou un sexe masculin retourné autour de lui-même pour s’auto-affecter*“<sup>85</sup> und damit lediglich als monströse Variation des Mannes versteht. Frauenkörper seien damit in den Worten Linda Williams als „biological freaks“<sup>86</sup> markiert.

Elisa ist nicht allein durch ihre Weiblichkeit marginalisiert, sondern ebenfalls durch ihre Behinderung. Nach Claudia Bucciferro bietet die Existenz einer stummen Protagonistin die Möglichkeit, Aspekte von Mitsprache und Selbstermächtigung zu erkunden.<sup>87</sup> Elisa wird bereits als Kind aufgrund ihrer Stummheit diskriminiert: Für die Schwestern in dem

<sup>80</sup> Ab dem ausgehenden 18. Jahrhundert gilt der Begriff „Monstrositäten“ als Synonym für körperliche Abnormitäten, während die Bezeichnung *monstrum* der Bezeichnung imaginärer, fiktionaler Wesen vorbehalten war. Vgl. Michael Hagner: „Monstrositäten haben eine Geschichte“, in: ders. (Hrsg.): *Der falsche Körper: Beiträge zu einer Geschichte der Monstrositäten*, Göttingen 1995, S. 7–20, hier: S. 8. Zu den Freakshows ab Mitte des 19. Jahrhunderts vgl. Leslie A. Fiedler: *Freaks: Myths and Images of the Secret Self*, New York 1978; Robert Bogdan: *Freak Show: Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*, Chicago 1988; Thomas Fahy: *Freak Shows and the Modern American Imagination: Constructing the Damaged Body from Willa Cather to Truman Capote*, London 2006.

<sup>81</sup> Vgl. Hagner: *Der falsche Körper*; Urs Zürcher: *Monster oder Laune der Natur: Medizin und Lehre von den Missbildungen 1780–1914*, Frankfurt a. M. und New York 2004.

<sup>82</sup> Zur Rezeptionsästhetik des Monströsen vgl. Thomas Emmrich: *Ästhetische Monsterpolitiken: Das Monströse als Figuration des eingeschlossenen Ausgeschlossenen*, Heidelberg 2020, S. 87–152.

<sup>83</sup> Vgl. Markus Dederich: *Körper, Kultur und Behinderung: Eine Einführung in die Disability Studies*, Bielefeld 2007.

<sup>84</sup> Vgl. Thomas Laqueur: *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*, Cambridge 1994.

<sup>85</sup> Luce Irigaray: *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris 1977, S. 23 [„ein Nicht-Geschlecht, oder ein männliches Geschlecht, das um sich selbst herumgestülpt ist, um sich selbst zu berühren“, Übers. F. M.].

<sup>86</sup> Linda Williams: „When the Woman Looks“, in: Barry Keith Grant: *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*, Austin 2015, S. 17–36, hier: 25.

<sup>87</sup> Vgl. Bucciferro: „The Many Faces of the Other“, S. 427.

Waisenhaus, in dem sie aufwächst, gilt sie nicht als behindert, sondern als „stupid and recalcitrant.“<sup>88</sup> Im Kontext von Staatsgeheimnissen und Spionage wird ihre Stummheit später als verdächtig wahrgenommen: „A person who won't talk is suspect.“<sup>89</sup> Linda Williams schreibt: „To see is to desire.“<sup>90</sup> Blindheit sei damit mit einer Abwesenheit von Begehren assoziiert. *The Shape of Water* stellt in ähnlicher Weise eine Assoziation von Stummheit und Begehren her. Elisa erscheint für Richard Strickland, den der Roman als Archetyp eines Bösewichts und toxischer Männlichkeit, als „some kind of American monster“<sup>91</sup> zeigt, insbesondere aufgrund ihrer Stummheit als begehrenswert: „Elisa strikes him as the natural evolution of the female species: clean, colorful, silent.“<sup>92</sup> Auf Elisa projiziert er ein mangelndes eigenes Begehren. Das Fehlen verbaler Sprache setze Strickland nämlich, so Cook, mit dem Fehlen einer Fähigkeit zur Kommunikation und Selbstbestimmung gleich.<sup>93</sup> Das monströse Begehren wird damit auch in *The Shape of Water* in Kontrast zu dem Begehren eines menschlichen Mannes konstruiert. Elisas Erfahrungen mit menschlichen Männern schildert sie wie folgt: „Men meet a woman who's mute, they take advantage of her. Never once on a date did a man ever try to communicate, not really. They just grabbed, and took, as if she, voiceless as an animal, was an animal.“<sup>94</sup> Bezeichnenderweise betrachtet Strickland die Zeichensprache als primitiv, er nennt sie „simian.“<sup>95</sup> Auch in anderen Kontexten setzt Strickland Elisa herab und spricht ihr ihre Autonomie ab. Ihre Begeisterung für Schuhe interpretiert er als bloßen Annäherungsversuch: „If she's not wearing them for his enjoyment, then whose?“<sup>96</sup> Gleichzeitig lehnt er das Verhalten, das er auf Elisa projiziert, ab: „Seduction games belong in the Amazon, not here in this precise, planned American neighborhood.“<sup>97</sup> Auf ein solches Spiel einzugehen setzt er damit gleich, „an enemy's bait“<sup>98</sup> zu schlucken. Frauen sind für ihn also ebensolche Feinde wie die Monster des Amazonas, die ihn verfolgen: Nach seiner Rückkehr erscheint ihm seine eigene Frau als „something from the jungle.“<sup>99</sup> Strickland betrachtet sich selbst als

<sup>88</sup> del Toro und Kraus: *The Shape of Water*, S. 62.

<sup>89</sup> Ebd., S. 83.

<sup>90</sup> Williams: „When the Woman Looks“, S.17.

<sup>91</sup> del Toro und Kraus: *The Shape of Water*, S. 11.

<sup>92</sup> Ebd., S. 95.

<sup>93</sup> Vgl. Cook: „A Speaking Silence“, S. 426.

<sup>94</sup> del Toro und Kraus: *The Shape of Water*, S. 6. Herv. i. O.

<sup>95</sup> Ebd., S. 84.

<sup>96</sup> Ebd., S. 186.

<sup>97</sup> Ebd., S. 109.

<sup>98</sup> Ebd. Herv. F. M.

<sup>99</sup> Ebd., S. 102.

außergewöhnlich, von seinem Umfeld unverstanden und identifiziert sich diesbezüglich mit Elisa: „[W]e’re not that different. [...] I *feel* the way you do.“<sup>100</sup> Dass die beiden in Wahrheit vollkommen gegensätzlich sind, wird nicht nur in Stricklands mangelnder Empathie gegenüber der Kreatur deutlich, sondern auch in seinem Verhältnis zu Wasser, dem sich Elisa zugehörig fühlt, während es in Strickland Furcht auslöst. Er spricht von einer „intrinsic danger of water.“<sup>101</sup> Strickland versteht sich – anders als das Monster und die Schwarze Frau Zelda, die er in abwertender Manier mit diesem gleichsetzt – als Gottes Ebenbild: „It might stand on two legs, but we’re the ones made in God’s image [...]. Though let’s be honest. [God] looks a little bit more like me.“<sup>102</sup> Nachdem die Kreatur Strickland zwei Finger abbeißt, verbindet die beiden auch eine körperliche Differenz. Die Vorstellung, dem Monster ähnlich zu sein, erzürnt ihn.<sup>103</sup> Hoffstetler hingegen identifiziert sich auch aufgrund seiner eigenen, durch Sprache bedingten Marginalisierung mit der Kreatur: „My real voice, my beautiful Russian – no one here can understand it. In that way are we similar?“<sup>104</sup> Für Elisa bildet die geteilte Stummheit ebenso eine Grundlage zur Identifikation mit dem Monster:

She knows that she’s been the thing in the water before. She’s been the voiceless one from whom men have taken without ever asking what she wanted. She can be kinder than that, she can balance the scales of life. She can do what no man ever tries to do with her: communicate.<sup>105</sup>

Giles’ anfängliche Skepsis gegenüber der Kreatur räumt Elisa daher auch mit einem Verweis auf ihre eigene marginalisierte Position aus. Auf Giles’ Äußerung, der Amphibienmann sei nur ein Freak, entgegnet Elisa mithilfe der Zeichensprache, die Giles in die Lautsprache übersetzt: „What am I, then? Am I a freak, too?“<sup>106</sup> und spielt damit auf die oben herausgestellte Gleichsetzung von Behinderung und Monstrosität an. Die Beziehung zwischen Elisa und dem Amphibienmann ist also durch ihre ähnliche soziale Position bedingt.

## **Neue Normen?**

Der Roman rebelliert gegen traditionelle Figurenkonstellationen und Normen, indem er marginalisierte Figuren wie den homosexuellen Giles, die Schwarze Zelda, die stumme

---

<sup>100</sup> Ebd., S. 186. Herv. i. O.

<sup>101</sup> Ebd., S. 34.

<sup>102</sup> Ebd., S. 85-86.

<sup>103</sup> Vgl. ebd., S. 77.

<sup>104</sup> Ebd., S. 181.

<sup>105</sup> Ebd., S. 88.

<sup>106</sup> Ebd., S. 164.

Elisa und das Monster in das Zentrum der Erzählung rückt und dem wohlhabenden, arroganten *weißen* Mann Strickland seine Hybris zum Verhängnis werden lässt, wenn dieser am Ende des Romans in den Händen des Amphibienmannes, der Elisa vor Strickland beschützt, wimmernd um Vergebung bittet und getötet wird.<sup>107</sup> Zudem unterwandert Elisa als Initiatorin der Interaktionen zwischen ihr und dem Monster konventionelle Darstellungen von Sexualität und Begehren, die Frauen als keusch und zurückhaltend zeigen. Trotz der männlichen Konnotation der Kreatur werden dieser darüber hinaus Eigenschaften zugeschrieben, die traditionelle Genderrollen durchbrechen. Während der männliche Protagonist in konventionellen Monsternarrativen gewöhnlich als mutiger und stoischer Retter der weiblichen Protagonistin charakterisiert wird, erscheint die Kreatur in *The Shape of Water* als schutzbedürftig und emotional – Attribute, die traditionell Frauen zugeschrieben werden.

Unabhängig davon kann sich der Roman nur schwer von heteronormativen Gender-Imaginationen lösen, wie die geschlechtliche Kodierung der Kreatur, die mithilfe stereotyper Männlichkeitsbilder vorgenommen wird, verdeutlicht: „[Elisa] verifies to herself, with surprise, that the creature is male. She’s somehow certain. It’s in the bluntness of his bearing, the forthrightness of his stare.“<sup>108</sup> Über den Moment, in dem sich Elisa und die Kreatur zum ersten Mal berühren, heißt es außerdem: „for that instant making the two of them not present and past, not human and beast, but *woman and man*.“<sup>109</sup> So sehr also die Parallelen zwischen den beiden betont werden, so sehr wird hier auf der Differenz zwischen ihren Geschlechtsidentitäten beharrt. Der Roman setzt den in *King Kong* (1933) nur implizierten sexuellen Akt zwischen der Frau und dem Monster um und beschreibt seine Logistik sehr spezifisch. Um den Amphibienmann – und dies kann als erotische Allusion gedeutet werden – ‚feucht‘ zu halten, breitet Elisa einen Duschvorhang auf dem Boden ihres Badezimmers aus, auf dem sie Wasser verteilt.<sup>110</sup> Über den folgenden Geschlechtsakt heißt es:

No bathtub fantasy she’s ever had can compare. She searches out his every crest and pocket. He has a sex organ, right where it should be, and she has hers, too, right where she left them, and she pulls him inside her.<sup>111</sup>

<sup>107</sup> Vgl. ebd., S. 309.

<sup>108</sup> Ebd., S. 91.

<sup>109</sup> Ebd., S. 108. Herv. F. M.

<sup>110</sup> Vgl. ebd., S. 268.

<sup>111</sup> Ebd., S. 270.

Giles' von ihm selbst erwarteter Affekt des Ekels über den von ihm zunächst als „vile“ und „unnatural“ beschriebenen Akt, dessen Zeuge er unfreiwillig wird, bleibt aus.<sup>112</sup> Er fragt sich: „How many times, though, have these same adjectives been applied to people like himself?“<sup>113</sup> Die Vereinigung des Monsters und der Frau gilt hier also als Metapher für andere als ‚monströs‘ deklarierte sexuelle Orientierungen. In Relation zur Heterosexualität erscheint der Geschlechtsakt zwischen Elisa und der Kreatur bei näherer Betrachtung jedoch nicht ‚monströs‘: An der Beschreibung fällt vor allem die Betonung einer männlich kodierten Anatomie des Amphibienmannes und die Heteronormativität des Akts auf. *The Shape of Water* eröffnet mit der Beschreibung eines Amphibienmannes einen Raum fantastischer Möglichkeiten und attestiert diesem darüber hinaus die Fähigkeit, Menschen zu heilen<sup>114</sup> – und dies bezeichnenderweise mithilfe seiner Zunge, deren phallische Konnotation durch die Beschreibung als „longer and flatter than a man's“<sup>115</sup> noch unterstrichen wird. Eine Imagination von Sexualität fernab von Heteronormativität gelingt jedoch auch vor diesem Hintergrund nicht. Ebenso entpuppt sich die Subversion, die sich aus dem Überschreiten der Spezies-Grenzen ergibt, als eine scheinbare. Die Beziehung zwischen Elisa und dem Amphibienmann wird zum Ende des Romans als eine ‚innermonströse‘ präsentiert: Bereits zu Beginn werden die „puffy pink keloid scars on either side of [Elisa's] neck“<sup>116</sup> erwähnt, die eine Schwester des Waisenhauses, in dem Elisa aufwuchs, dazu veranlassten, sie ein ‚Monster‘ zu nennen.<sup>117</sup> Diese entpuppen sich zum Ende der Geschichte nicht als bloße Narben, sondern als versiegelte Kiemen, mit denen der Roman auch ihre Stummheit erklärt.<sup>118</sup> Elisa, so fasst es der Amphibienmann zusammen, verwandelt sich also zu „who she has always been.“<sup>119</sup>

Mit der physischen Verwandlung der *Schönen* in ein Monster revolutioniert *The Shape of Water* die Darstellung des Topos der *Schönen und des Biests*, in dem für gewöhnlich das männlich konnotierte Körpermonster durch eine transformative Macht der Zuneigung der *Schönen* physisch verwandelt wird. Elisas Transformation und die damit verbundene Aufhebung der räumlichen Trennung zwischen ihr und dem Monster inszeniert der Roman

<sup>112</sup> Ebd., S. 275.

<sup>113</sup> Ebd.

<sup>114</sup> Vgl. ebd., S. 273.

<sup>115</sup> Ebd., S. 258.

<sup>116</sup> Ebd., S. 6.

<sup>117</sup> Ebd., S. 313.

<sup>118</sup> Ebd., S. 314.

<sup>119</sup> Ebd.

als Happy End. Jedoch offenbart er einen latenten Ableismus, wenn er suggeriert, der Aufwand zur Inklusion marginalisierter Figuren, „who in this world can never be safe“,<sup>120</sup> sei vermeintlich zu hoch. Ein mögliches Zusammenleben Elisas und des Amphibienmannes an Land wird angedeutet, als sie ihn in der Wanne ihres heimischen Badezimmers vor den Wissenschaftlern versteckt und dort mithilfe von Pflanzen einen Dschungel imitiert.<sup>121</sup> Die Option einer solchen Inklusion des Monsters in die Zivilisation wird jedoch schnell verworfen, denn ein erfülltes Leben ist für dieses nur in einem offenen Gewässer möglich: „water should not be flat water should not be smooth water should not be empty water should not have a shape there is no shape of water“.<sup>122</sup> Damit die Verbindung von Elisa und dem Amphibienmann also möglich wird, lässt sie ihr Leben in der Zivilisation, ihre Freunde und auch von ihr geliebte materielle Dinge wie Schuhe und Musik zurück. Dieses Narrativ folgt der patriarchalen Tradition, in der Frauen bei einer Heirat – symbolisch unter anderem repräsentiert durch die Annahme des Nachnamens – die eigene Familie aufgeben, um Teil der Familie des Ehemannes zu werden.

## Fazit

*The Shape of Water* nutzt die Darstellung des monströsen Begehrens, um die Bedeutung des ‚Andersseins‘ und die Frage danach, was das ‚Monstertum‘ eigentlich bedeutet, vor dem Hintergrund patriarchaler westlicher Machtstrukturen zu thematisieren. Die Dekonstruktion des Monströsen wird hier zum einen durch ein Erkennen der Diskursivität des Monströsen, das ihm seinen Schrecken nimmt, realisiert. Zum anderen durch das, worauf die Figur des Giles anspielt, wenn sie fragt: „So when does an anomaly quit being an anomaly and start being just the way things happen to be?“<sup>123</sup> Die Rede ist von einer Eingliederung des vormals Monströsen in eine aufbrechende Norm innerhalb eines historisch-kulturellen Wandels. Das Spektrum an Körpern, die als ‚monströs‘ erachtet wurden und werden, minimiert sich aufgrund historischer soziokultureller Entwicklungen und wissenschaftlicher Fortschritte, die sich in den Disability Studies sowie (intersektionalen) postkolonialen und feministischen Diskursen, aber auch von diesen beeinflussten aktuellen

---

<sup>120</sup> Ebd., S. 256.

<sup>121</sup> Vgl. ebd., S. 235.

<sup>122</sup> Ebd., S. 243.

<sup>123</sup> Ebd., S. 237.

Bewegungen wie jene der *Body Positivity* manifestieren, die den Umgang mit ‚anderen‘ Körpern verändern und ihre gesellschaftliche Akzeptanz fordern.

Zudem untergräbt *The Shape of Water* traditionelle Monsternarrative, indem der Roman den Amphibienmann als marginalisiertes, empfindsames Wesen und damit als bloßes ‚Körpermonster‘ porträtiert, während der menschliche männliche Protagonist Richard Strickland als das eigentliche (‚Sitten‘-)Monster des Romans offenbart wird und stirbt. Somit kann der Roman auch zeigen, dass der Begriff des Monströsen ein fluider ist. Mit der Wahl einer stummen und zugleich sexuell emanzipierten Heldin bricht der Roman zudem mit traditionellen Narrativen über Behinderung, Weiblichkeit und Heldentum. Darüber hinaus invertiert *The Shape of Water* traditionelle Monsterinszenierungen und Adaptionen des Topos der *Schönen und des Biests*, da hier die *Schöne* selbst zum *Biest*, im Sinne eines ‚Körpermonsters‘, wird. Insbesondere bezüglich der Darstellung einer sexuellen Beziehung zwischen Elisa und der Kreatur berührt der Roman ein in vielen anderen Adaptionen des Topos tabuisiertes Sujet. Dennoch bleibt er in der Ausgestaltung dieser Beziehung und der eindeutig männlichen Konnotation des Monsters einer heteronormativen Ordnung verhaftet.

#### **LITERATUR- UND MEDIENVERZEICHNIS**

Arnold, Jack: *Creature from the Black Lagoon*, USA 1954.

Balibar, Etienne: „Gibt es einen ‚Neo-Rassismus?‘“, in: ders.: *Rasse – Klasse – Nation: Ambivalente Identitäten*, übers. von Immanuel Wallerstein, Bering 1992, S. 23–38.

Braidotti, Rosi: „Signs of Wonder and Traces of Doubt: On Teratology and Embodied Differences“, in: dies. und Nina Lykke: *Between Monsters, Goddesses and Cyborgs: Feminist Confrontations with Science, Medicine, and Cyberspace*, London 1996, S. 135–152.

Bucciferro, Claudia: „The Many Faces of the Other in Guillermo del Toro’s *The Shape of Water*“, in: *Quarterly Review of Film and Video* (Vol. 40, No. 4) 2023, S. 421–437.

Cook, Nina Elisabeth: „A Speaking Silence: ‚Universal Language‘ and Multilingualism in *The Shape of Water*“, in: *Word & Image* (Vol. 39, No. 4) 2023, S. 417–433.

Creed, Barbara: *The Monstrous Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, London und New York 1993.

- Dederich, Markus: *Körper, Kultur und Behinderung: Eine Einführung in die Disability Studies*, Bielefeld 2007.
- Derrida, Jacques und Elisabeth Weber: „Im Grenzland der Schrift.“: Randgänge zwischen Philosophie und Literatur“, in: *Spuren in Kunst und Gesellschaft* (Vol. 34/35) 1990, S. 58–70.
- Die Bibel nach Martin Luthers Übersetzung*, revidiert 2017, Stuttgart 2016.
- Emmrich, Thomas: *Ästhetische Monsterpolitiken: Das Monströse als Figuration des eingeschlossenen Ausgeschlossenen*, Heidelberg 2020.
- Foucault, Michel: *L'Archéologie du savoir*, Paris 1969.
- Foucault, Michel: *Les Anormaux: Cours au Collège de France: 1974–1975*, Paris 1999.
- Fuchs, Brigitte: „Rasse“, „Volk“, *Geschlecht: Anthropologische Diskurse in Österreich 1850–1960*, Frankfurt a. M. und New York 2003, S. 26–28.
- Garland-Thomson, Rosemary: *Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*, New York 1997.
- Gebhard, Gunther, Oliver Geisler und Steffen Schröter: „Einleitung“, in: dies. (Hrsg.): *Von Monstern und Menschen: Begegnungen der anderen Art in kulturwissenschaftlicher Perspektive*, Bielefeld 2009, S. 9–30.
- Goffman, Erving: *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity*, New York 1991.
- Gonder, Patrick: „Race, Gender and Terror: The Primitive in 1950s Horror Films“, in: *Genders* (Vol. 40, Sonderheft: *Scared of the Dark: Race, Gender and the „Horror Film“*), hrsg. von Frances Gateward) 2004, S. 2–57, <https://www.colorado.edu/gendersarchive1998-2013/2004/12/01/race-gender-and-terror-primitive-1950s-horror-films> (zuletzt abgerufen am 01.04.2025).
- Habermann, Ina und Ina Schabert: „Einleitung“, in: Ina Schabert und Michaela Boenke (Hrsg.): *Imagination des Anderen im 16. und 17. Jahrhundert*, Wiesbaden 2002, S. 7–24.
- Hagner, Michael: „Monstrositäten haben eine Geschichte“, in: ders. (Hrsg.): *Der falsche Körper: Beiträge zu einer Geschichte der Monstrositäten*, Göttingen 1995, S. 7–20.
- Haraway, Donna J.: *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, New York 1991.

- Haraway, Donna J.: „The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others“, in: Lawrence Grossberg und Cary Nelson (Hrsg.): *Cultural Studies*, New York und London 1992, S. 295–337.
- Irigaray, Luce: *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris 1977.
- Kristeva, Julia: *Pouvoirs de l'horreur: Essai sur l'abjection*, Paris 1980.
- Kyora, Sabine und Uwe Schwagmeier: „How To Make A Monster: Zur Konstruktion des Monströsen. Einführende Überlegungen“, in: dies. (Hrsg.): *How To Make A Monster: Konstruktionen des Monströsen*, Würzburg 2011, S. 7–20.
- Laqueur, Thomas: *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*, Cambridge, 1994.
- Lavater, Johann Caspar: *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe*, Bd. 1, Leipzig 1775–1778.
- Lykke, Nina: „Between Monsters, Goddesses and Cyborgs: Feminist Confrontations with Science“, in: dies. und Rosi Braidotti: *Between Monsters, Goddesses and Cyborgs: Feminist Confrontations with Science, Medicine, and Cyberspace*, London 1996, S. 13–29.
- McIntyre, Gina: „Introduction“, in: dies.: *Guillermo del Toro's „The Shape of Water“: Creating a Fairy Tale for Troubled Times*, London 2017, S. 11–12.
- Mendel, Iris und Nora Ruck: „Das Monster als verkörperte Differenz in der Moderne: Demonstrationen feministischer Wissenschaftskritik“, in: Gunther Gebhard, Oliver Geisler und Steffen Schröter (Hrsg.): *Von Monstern und Menschen: Begegnungen der anderen Art in kulturwissenschaftlicher Perspektive*, Bielefeld 2009, S. 117–135.
- Niehaus, Michael: „Das verantwortliche Monster“, in: Achim Geisenhanslüke und Georg Mein (Hrsg.): *Monströse Ordnungen: Zur Typologie und Ästhetik des Anormalen*, Bielefeld 2009, S. 81–102.
- Östman, Margareta und Lars Kjellin: „Stigma By Association; Psychological Factors in Relatives of People With Mental Illness“, in: *British Journal of Psychiatry* (Vol. 181, No. 6) 2002, S. 494–498.
- Overthun, Rasmus: „Das Monströse und das Normale: Konstellationen einer Ästhetik des Monströsen“, in: Achim Geisenhanslüke und Georg Mein (Hrsg.): *Monströse Ordnungen: Zur Typologie und Ästhetik des Anormalen*, Bielefeld 2009, S. 43–80.

- Pommeranz, Johannes: „Per monstra ad astra: eine Annäherung“, in: o. A.: *Monster: fantastische Bilderwelten zwischen Grauen und Komik: Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg vom 7. Mai bis 6. September 2015*, Nürnberg 2015, S. 10–17.
- Rony, Fatimah Tobing: *The Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*, Durham und London 1996.
- Scharold, Irmgard: „Zur Definition des Monsters und des Monströsen“, in: o. A.: *Monster: fantastische Bilderwelten zwischen Grauen und Komik: Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg vom 7. Mai bis 6. September 2015*, Nürnberg 2015, S. 26–40.
- Tatar, Maria: *Beauty and the Beast: Classic Tales About Animal Brides and Grooms from Around the World*, New York 2017.
- Toro, Guillermo del: „Foreword: The Shape of Things to Come“, in: Gina McIntyre: *Guillermo del Toro's „The Shape of Water“: Creating a Fairy Tale for Troubled Times*, London 2017, S. 6–7.
- Toro, Guillermo del und Daniel Kraus: *The Shape of Water*, New York 2018.
- Williams, Linda: „When the Woman Looks“, in: Barry Keith Grant (Hrsg.): *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*, Austin 2015, S. 17–36.

SARA PEINE (Paderborn)

### **„When does a man become a monster?“ – Odysseus’ fluide Identität in Jorge Rivera-Herrans’ *EPIC – The Musical***

Im einleitenden Lied des Musicals *EPIC – The Musical* (2022–2024) von Jorge Rivera-Herrans steht Odysseus<sup>1</sup> vor einer schwierigen Entscheidung: Der Göttervater Zeus fordert ihn auf, das Baby Astyanax, den Sohn des gefallenen Feindes Hector, zu töten, denn ansonsten werde dieser im Erwachsenenalter Rache suchen. Die Situation zeigt eine scheinbar notwendige, aber moralisch verwerfliche Handlung. Odysseus verlautbart dieses moralische Dilemma in seiner Frage „When does a man become a monster?“<sup>2</sup> Die Frage weist auf zwei Identitätskategorien hin, „man“ und „monster“, die im Musical immer wieder aufgerufen werden. Odysseus versucht sich über den Verlauf des Musicals in den beiden Identitäten selbst zu erkennen. Jedoch werden in *EPIC – The Musical*, verkürzt oft auch nur als *EPIC* bezeichnet, die Unzulänglichkeiten dieser rigiden Kategorien offengelegt und die Grenzen zwischen ‚Mensch‘ und ‚Monster‘ erscheinen zunehmend unscharf.

*EPIC – The Musical* ist ein digitales Musikprojekt, das auf Homers *Odyssee* basiert und die Heimreise des Odysseus in moderner, musikalischer Form neu interpretiert. Rivera-Herrans veröffentlichte die erste EP<sup>3</sup> des Projektes im Jahr 2022. Im Verlauf von zwei Jahren erschien das gesamte Musical in mehreren EPs, sogenannten Sagas, die das Musical in die verschiedenen Abschnitte von Odysseus’ Reise gliedern. Insgesamt umfasst *EPIC* neun Sagas mit insgesamt 40 Musikstücken. Rivera-Herrans komponierte die Lieder und

---

<sup>1</sup> Jegliche Schreibweisen von Namen und Orten werden aus *EPIC* übernommen.

<sup>2</sup> Jorge Rivera-Herrans: „Just a Man“, in: *The Troy Saga*, Produzent:innen: ders. und JP Warner, Label: Winion Entertainment LLC, 2024, 01:43–01:54. Im Folgenden werden Zitate aus dem Konzeptalbum von *EPIC – The Musical* unter Angabe des jeweiligen Titels sowie einer Zeitangabe innerhalb des Musikstücks aufgeführt. Die Zeitangaben beziehen sich auf die offizielle Spotify-Playlist von Jorge Rivera-Herrans: <https://open.spotify.com/playlist/3sdEH7HfFE3d4xry5RnnLr?si=1f0f00789f9242d1> (zuletzt abgerufen am 20.06.2025). Die von Spotify zur Verfügung gestellten Lyrics dienen als textliche Grundlage für Zitate aus dem Musical.

<sup>3</sup> In der Musikbranche bezeichnet die Abkürzung EP („Extended Play“) eine Musikaufnahme, deren Umfang zwischen dem einer Single und dem eines Albums liegt. Typischerweise enthalten EPs vier bis sechs Tracks mit einer Gesamtlauzeit von etwa 15 bis 30 Minuten.

singt selbst die Rolle des Odysseus. Weitere Rollen wurden durch verschiedene Verfahren, wie zum Beispiel öffentliche Castings in sozialen Medien, besetzt. Allgemein übernahm Rivera-Herrans die kreative Leitung des Projekts und dokumentierte seinen Produktionsprozess in sozialen Medien. Aktuell existiert keine autorisierte Bühnenfassung von *EPIC*, sondern es handelt sich ausschließlich um ein digitales Projekt. *EPIC* ist öffentlich zugänglich, zum Beispiel auf YouTube oder Spotify. Als visuelle Ergänzung zur Musik dienen zudem Animationsclips verschiedener Künstler:innen, die von Rivera-Herrans in Auftrag gegeben wurden.

Während das Musical sich an der Handlung der *Odyssee*<sup>4</sup> orientiert, lässt sich jedoch eine Verschiebung des thematischen Schwerpunktes erkennen. Aristoteles erklärt, dass die *Odyssee* sowohl inhaltlich als auch strukturell auf Anagnorisis aufgebaut sei.<sup>5</sup> Anagnorisis bezeichnet allgemein einen Moment der Wiedererkennung zwischen Figuren als dramatisches Element. Für die Anagnorisis ist ein Moment, in dem Unkenntnis zu Erkenntnis wird, von zentraler Bedeutung. In der *Odyssee* bezieht sich das Motiv der Anagnorisis auf die Wiedererkennung des Odysseus durch andere Figuren als Vater, Gatte und König, aufgrund derer er am Ende des Epos seine legitime Position im sozialen Gefüge wieder einnehmen kann. *EPIC* fokussiert sich im Unterschied dazu auf Odysseus' Erkenntnis *seiner selbst*. Das Musical rückt damit Fragen nach Identität und Moral ins Zentrum. Odysseus' Frage nach dem Kippmoment zwischen menschlicher und monströser Identität aus den einleitend zitierten Versen zeigt, dass er versucht, sich in starren, dichotomen Identitätskategorien zu verorten. Im Folgenden wird dargelegt, wie *EPIC* illustriert, dass Odysseus seine Identität ultimativ als nuanciert und sowohl Menschlichkeit als auch Monstrosität in sich vereinend erkennen muss. Gerade in einer Gegenwart, in der moralischer Absolutismus in der Gesellschaft erneut an Einfluss gewinnt und Vielschichtigkeit zu vereinfachen versucht, bietet *EPIC* einen narrativen Gegenentwurf, nämlich in Form einer Auflösung fester Identitätskategorien zugunsten von Ambiguität, Komplexität und Fluidität.

Die Argumentation strukturiert sich in drei Teile. Zunächst erfolgt eine formale Analyse von *EPIC* als sogenanntes *New Media Musical*, wobei gezeigt wird, wie die Gattung formale

---

<sup>4</sup> Dieser Beitrag strebt keinen genetischen Vergleich mit der *Odyssee* an, wird jedoch aufgrund der Weiterentwicklung des Stoffes auf relevante Unterschiede an gegebenen Stellen eingehen.

<sup>5</sup> Vgl. Aristoteles: *Poetik: Griechisch / Deutsch*, hrsg. und übers. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 2020, 1452a–b [Kap. 11] und 1454b [Kap. 16].

Grenzen verflüssigt und so eine ambivalente Rezeption des Odysseus ermöglicht. Darauf aufbauend wird nachgezeichnet, wie Mythos und Identität in diesem konkreten Beispiel zusammenhängen. Aus diesem Teil ergibt sich, dass bereits die Struktur von *EPIC* zur Verschiebung von Fremd- zu Selbsterkenntnis beiträgt. Schlussendlich werden ausgewählte Momente der Anagnorisis im Musical bezüglich der Identitätskategorien und deren Auflösung analysiert.

### **Das *New Media Musical***

*EPIC* ist wesentlich durch Prozesshaftigkeit gekennzeichnet. So spiegelt die serielle Veröffentlichung auf formaler Ebene beispielsweise die auf der narrativen Ebene angesiedelte prozesshafte Identitätsfindung des Odysseus. Das Musical reiht sich durch seine Publikationsweise in eine größere Entwicklung ein, die mit den Möglichkeiten digitaler Plattformen bekannte Erzählungen als Musical neu darstellt. Das Phänomen wird als *New Media Musical* bezeichnet. Im *New Media Musical* treffen klassische Konventionen des Musicals mit formalen Aspekten anderer Gattungen und inhaltlichen sowie stilistischen Elementen anderer Genres zusammen.<sup>6</sup> Eine Kombination ist dabei „durch ähnliche Gefühlssteuerung“ zwischen den Genres, „Figurenkonstellationen oder Themen“ möglich.<sup>7</sup> Popularisiert wird das *New Media Musical* oftmals durch Mund-zu-Mund-Empfehlungen in sozialen Medien.<sup>8</sup>

Bezüglich *EPIC* fallen popkulturelle sowie klassische Elemente auf, die Einfluss auf die Gestaltung des Musicals haben. Auf popkultureller Seite sind an dieser Stelle Videospiele sowie der japanische Anime, insbesondere das Genre des *Shōnen*-Anime, nennenswert, die Rivera-Herrans im Rahmen der Dokumentation seiner Arbeit als Quelle der eigenen Inspiration angibt.<sup>9</sup> In *EPIC* werden Einflüsse des *Shōnen* zum Beispiel im Fokus auf Action und Abenteuer oder auch Odysseus' heldenhafter Sieg über Poseidon aller Widrigkeiten zum Trotz erkennbar. All dies sind Elemente, die den *Shōnen* wesentlich prägen.<sup>10</sup> Einflüsse von Videospiele sind beispielsweise in der Struktur erkennbar. Die Sagas sind wie

---

<sup>6</sup> Vgl. Aya Esther Hayashi: „YouTube! Musicals! YouTubesicals!': Cultivating Theatre Fandom through New Media.“, in: Jessica Sternfeld und Elizabeth L. Wollmann (Hrsg.): *The Routledge Companion to the Contemporary Musical*, New York 2020, S. 374–383, hier: S. 375.

<sup>7</sup> Axel Melzener: *Genre: Ein Leitfaden für Autoren*, Köln 2022, S. 195.

<sup>8</sup> Vgl. Hayashi: „Cultivating Theatre Fandom through New Media“, S. 375.

<sup>9</sup> Vgl. Jorge Rivera-Herrans: „EPIC 3 Things to Know PT.2 11-23-21“, in: *YouTube* (05.04.2022), <https://www.youtube.com/watch?v=KWYUhsBhrXc> (zuletzt abgerufen am 04.02.2025), 00:04–00:44.

<sup>10</sup> Vgl. Andreas C. Knigge: *Comics: Vom Massenblatt ins multimediale Abenteuer*, Hamburg 1996, S. 247.

Level eines Videospiele aufgebaut, in denen Odysseus je ein bestimmtes Hindernis bewältigen muss. Auch das Charakterdrama, das „als modernes Film- und Seriengenre der klassischen Tragödie am nächsten“<sup>11</sup> kommt, ist in *EPIC* zu erkennen. Zeichnet dieses sich durch den Fokus auf eine Figur aus, die „mit dem Menschsein [ringt]“,<sup>12</sup> so kann Odysseus als solche identifiziert werden.

Dass *EPIC* auch einen Rückbezug zu klassischen Gattungen aufweist, wird bereits im Titel ausgestellt. Allgemein ist ein Epos (englisch: *epic*) eine lange Erzählung, die in der Regel zunächst einer oralen Tradition entstammt und erst später verschriftlicht wird.<sup>13</sup> Außerdem wird auch eine Verbindung zum Charakterdrama ersichtlich, die bereits bei Aristoteles anklingt. Er benennt die *Odyssee* als gutes Epos bezüglich der Charakterdarstellung.<sup>14</sup> In Bezug auf das *New Media Musical* ist zudem die Parallele zwischen der oralen Tradition des Odysseus-Stoffes vor der schriftlichen Fixierung Homers und der Interaktion von Rivera-Herrans mit seinen Fans festzustellen. Durch die schrittweise Veröffentlichung des Musicals konnte Rivera-Herrans Reaktionen in Echtzeit verfolgen und Lieder späterer Sagen anpassen, was der mündlichen Improvisation und somit der oralen Tradition des Stoffes nahekommt. Der Rückbezug auf orale Erzählverfahren kann dabei als Teil des Arbeitsprozesses verstanden werden, durch den die Fluidität des antiken Stoffes betont und eine Brücke zwischen Vergangenheit und Gegenwart geschlagen wird. Dabei sind es gerade die modernen Elemente, die diesen Rückgriff ermöglichen: Zuschauende konnten beispielsweise während der Livestreams unmittelbar auf die Handlung reagieren und ihre Emotionen teilen. Auch die privaten Einblicke ‚hinter die Kulissen‘ können als Praktik verstanden werden, die *New Media Musicals* oft charakterisiert. In Kurzvideos (zum Beispiel Instagram-Reels oder TikToks) teilte Rivera-Herrans sein Vorgehen und gab regelmäßige Updates zum Produktionsprozess. Das Miterleben der Produktion kann als Strategie identifiziert werden, aufgrund derer Konsument\*innen gern zum Content zurückkehren,<sup>15</sup> da es stets neue Dinge mitzuerleben gibt. Allgemein wird durch soziale Medien in diesem Fall ein Gefühl von Intimität erzeugt,<sup>16</sup> was beispielsweise daran erkannt werden kann, dass

---

<sup>11</sup> Melzener: *Genre*, S. 64.

<sup>12</sup> Ebd., S. 64.

<sup>13</sup> Vgl. Peter Toohey: *Reading Epic: An Introduction to the Ancient Narratives*, London 1992, S. 1.

<sup>14</sup> Vgl. Aristoteles: *Poetik*, 1459b [Kap. 24]. Eine detailliertere Auseinandersetzung mit der Gattungstradition des Epos und ihrer Relevanz für *EPIC* erfolgt im nächsten Zwischenkapitel.

<sup>15</sup> Vgl. Hayashi: „Cultivating Theatre Fandom through New Media“, S. 381.

<sup>16</sup> Vgl. ebd., S. 325. Ein solches Phänomen lässt sich auch in Bezug auf Lin-Manuel Mirandas *Hamilton* (2015) feststellen. Miranda, der in *Hamilton* eine ähnliche Rolle einnimmt wie Rivera-Herrans in *EPIC*

Rivera-Herrans von Fans mit seinem Spitznamen „Jay“ bezeichnet wird, der eine vermeintliche Nähe zum Produzenten ausdrückt.

Findet die Mundpropaganda der *New Media Musicals* hauptsächlich zwischen Fans auf sozialen Medien statt,<sup>17</sup> so können im Fall von *EPIC* insbesondere von Fans erstellte Kurzvideos mit einprägsamen Ausschnitten des Musicals als diese besondere Art des Austausches identifiziert werden. Unter den knapp 67.700.000 Beiträgen auf Instagram mit dem Hashtag #epicthemusical<sup>18</sup> finden sich insbesondere Zeichnungen, Animationen und Cosplays. Durch die aktive Partizipation der Community findet eine kollektive Auseinandersetzung mit *EPIC* statt, zum Beispiel durch das Teilen der eigenen Meinung oder der Diskussion über Handlung und Figuren. Das Musical spricht tendenziell eine jüngere Generation an, was bereits durch die gewählten Distributionsplattformen, wie zum Beispiel TikTok, auf der das durchschnittliche Alter der Nutzenden zwischen 16 und 34 Jahren liegt,<sup>19</sup> zu erkennen ist. Auch die Tatsache, dass Rivera-Herrans sowohl Videospiele als auch Anime in die Ästhetik einfließen lässt, zeugt davon, da diese als neue Medien ebenfalls tendenziell eher eine junge Personengruppe ansprechen. Die von *EPIC* durchgeführte Genremischung kann dabei nur dadurch gelingen, dass die Fans die Konventionen dieses Genres durch einen massenhaften Konsum kennen.<sup>20</sup> Anderenfalls wirken Elemente, wie zum Beispiel Odysseus' Sieg über Poseidon in der *Vengeance Saga*, der vom *Shōnen* inspiriert wurde, nicht nur unglaubwürdig, sondern vollauf unlogisch, da der Sieg eines einzelnen Menschen über den Gott der allgemein geltenden Logik widerspricht, im *Shōnen* jedoch oft vorkommt. Die Kenntnis der entsprechenden Genres wird somit für ein Verständnis unerlässlich, denn ansonsten kann eine solche Szene, die auf Genremischung basiert, „auch schiefgehen“.<sup>21</sup> Dadurch, dass die Zielgruppe mit diesen Konventionen jedoch vertraut ist, kann *EPIC* durch zeitgenössische Ästhetik die Heimreise des Odysseus für eine

---

(Produzent sowie auch Sänger der Hauptrolle), wurde ebenfalls für seine aktive Interaktion mit Fans auf den sozialen Medien bekannt. Zur näheren Analyse dieser Intimität zwischen Produzent und Fans siehe auch: Jessica Hillman-McCord: „Worshipping Lin-Manuel Miranda: Fans and Totems in the Digital Age“, in: Sternfeld und Wollmann: *The Routledge Companion*, S. 325–334.

<sup>17</sup> Vgl. Jessica Sternfeld und Elizabeth L. Wollmann: „Beyond Broadway: New Media and Fan Studies“, in: dies.: *The Routledge Companion*, S. 323–324, hier: S. 323.

<sup>18</sup> Auflistung der Suchergebnisse für den Hashtag #epicthemusical auf Instagram, Stand 01.07.2025 um 13:15 Uhr.

<sup>19</sup> Vgl. Marcus Bösch: „Nutzer/-innen – Wer nutzt TikTok?“, in: *Bundeszentrale für politische Bildung* (30.08.2023), <https://www.bpb.de/lernen/bewegt-bild-und-politische-bildung/themen-und-hintergruende/lernen-mit-und-ueber-tiktok/523784/nutzer-innen-wer-nutzt-tiktok/> (zuletzt abgerufen am 01.07.2025).

<sup>20</sup> Vgl. Hayashi: „Cultivating Theatre Fandom through New Media“, S. 381.

<sup>21</sup> Melzener: *Genre*, S. 196.

junge Generation zugänglich gestalten. Im Vergleich zur *Odyssee* ist *EPIC* insbesondere durch seine Länge und sprachliche Gestaltung deutlich einfacher zu rezipieren. Abschließend zu nennen ist zudem, dass das Musical nicht zwingend linear rezipiert werden muss, beispielsweise durch eigene Anordnungen der Lieder in Playlists oder Ausschnitte des Musicals in Kurzvideos. Dadurch wird nicht nur die Zugänglichkeit für ein jüngeres Publikum erhöht, sondern auch die Möglichkeit geschaffen, einzelne Motive selektiv zu fokussieren und sich von einem Anspruch an Kohärenz zu trennen.

### **Mythos, Moral und Identität**

*EPIC* als Neubehandlung des klassischen Stoffes der *Odyssee* zeigt, wie gegenwärtige Erzählformen Themen mit überzeitlicher Bedeutung (zum Beispiel Identität, Heimkehr und moralische Ambivalenz) verhandeln und somit weiterentwickeln können. Eine Neubearbeitung des Mythos muss somit immer auch als eine Aktualisierung desselben verstanden werden. Um diese Motive im Kontext kultureller Erzähltraditionen einzuordnen, bietet sich nun eine Betrachtung des Mythos als narrativer Struktur an, die *EPIC* wesentlich prägt. Mythen sind Geschichten, die im Kern beständig bleiben, während ihre Teilaspekte wandelbar sind.<sup>22</sup> Sie sind oftmals die Grundlage von Erzählungen in Epen und Tragödien, die als zwei konkrete Ausprägungen des Mythos verstanden werden können. Durch diese Überschneidung von Epos und Tragödie im Mythos werden sie in der folgenden Analyse auch als miteinander verbunden gedacht, insbesondere da das Musical beide in sich vereint. Allgemein entstammen Musicals einer dramatischen Tradition, da sie sich aus dem Theater entwickelten und weitestgehend dieselben Rahmenbedingungen aufweisen. Andererseits bezieht sich Rivera-Herrans, wie bereits herausgestellt, auf ein Epos. *EPIC* übernimmt somit Konventionen beider Traditionen, die wiederum dadurch verbunden sind, dass sie oft mythische Inhalte zentralisieren. Als konstanter Bestandteil der menschlichen Kultur kann der Mythos als ein Instrument angesehen werden, mit der Welt und mit den eigenen Ängsten umgehen zu lernen.<sup>23</sup> Werden Mythen zudem immer wieder neu erzählt, so ist dem mythischen Stoff durch die zuvor benannten wandelbaren Teilaspekte Fluidität inhärent: Die Offenheit im Stoff bietet die Möglichkeiten, Mythen zeitgemäß zu interpretieren und Fragen nach einem Weltverständnis neu zu verhandeln.

---

<sup>22</sup> Vgl. Hans Blumenberg: „Arbeit am Mythos“, in: Wilfried Barner, Anke Detken und Jörg Wesche (Hrsg.): *Texte zur modernen Mythentheorie*, Stuttgart 2003, S. 194–221, hier: S. 194.

<sup>23</sup> Vgl. ebd., S. 194–195.

Als antiker Grundlagentext für das westliche Verständnis von Tragödie und Epos ist Aristoteles' *Poetik* zu betrachten. In Bezug auf das Musical sind insbesondere die darin benannten Konzepte Katharsis sowie Anagnorisis von Bedeutung, die jeweils eine Brücke zwischen narrativer Struktur und individueller Identitätsentwicklung schlagen. Katharsis, also eine Art von emotionaler Erschütterung, kann als narrative Verarbeitung innerer Spannungen verstanden werden, die durch affektive Reaktionen einen Weg zur Identitätsbildung offenbart. Anagnorisis stellt durch die Wendung vom Nichtwissen zum Wissen einen Moment der Selbsterkenntnis ins Zentrum. Beide Begriffe eröffnen einen Zugang zur Darstellung und Reflexion von Identität als einem dynamischen, durch Brüche und Erkenntnisse geprägten Prozess.

Aristoteles beschreibt Katharsis als eine „Reinigung von derartigen Erregungszuständen [= durch Jammer und Schaudern, S. P.]“.<sup>24</sup> Zuschauende empfinden Mitgefühl, durch „welche[s] die] Leidenschaften [...] in [ihnen] gereinigt werden sollten.“<sup>25</sup> Durch das Miterleben der Tragödie lernen Zuschauende also, mit ähnlichen Emotionen in ihrem eigenen Leben umzugehen, ohne denselben Fehlern zu verfallen. In der *Hamburgischen Dramaturgie* (1767–1769) bringt Gotthold Ephraim Lessing die Katharsis mit der moralischen Erziehung der Rezipierenden zusammen. Durch die tragische Handlung werde Furcht (alternative Übersetzung für Schaudern) erzeugt, die wiederum den Wunsch erwecke, dem Übel selbst zu entgehen.<sup>26</sup> Lessing versteht Katharsis somit einem „moralischen Endzweck“<sup>27</sup> zugehörig, den die Tragödie allgemein verfolgen solle. Katharsis kann im Fall von *EPIC* ebenfalls als Reinigung von Leidenschaften sowie auch als Anstoß zur Reflexion über Moral identifiziert werden. Der Effekt wird im Musical durch Handlung und Text, aber auch durch Musik hervorgebracht. Rivera-Herrans arbeitet in diesem Zusammenhang mit einer bestimmten Abfolge eines Crescendo, auf das ein Moment plötzlicher Stille folgt, die von lauten Ausrufen abgelöst wird. Nach dem Höhepunkt des Liedes endet die Melodie wieder sanfter, was einen Reflexionsmoment für das soeben Erlebte eröffnet. Das Schema von musikalischem Spannungsaufbau und Entspannung, das *EPIC* an verschiedenen Stellen nutzt, unterstreicht moralische Entscheidungsmomente. Durch den musikalischen Spannungsbogen wird die von Odysseus erlebte Gefahr präsent gemacht, sodass Jammer

<sup>24</sup> Aristoteles: *Poetik*, 1449b [Kap. 6].

<sup>25</sup> Gotthold Ephraim Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*, Bd. 1/2, Hamburg und Bremen 1768, 77. Stück, S. 194.

<sup>26</sup> Vgl. ebd., S. 197.

<sup>27</sup> Ebd., S. 198.

und Schauern als Reaktion auf die moralische Ambivalenz der Szene erfahrbar werden. Die Katharsis, von äußerem Leid ausgelöst, endet durch den Reflexionsmoment meist in einer inneren Zerrissenheit, über die das Publikum reflektieren kann.

Anagnorisis wird von Aristoteles in der *Poetik* im Zusammenhang mit der *Odyssee* als eine Wiedererkennung beschrieben, also einem Kippmoment von Unkenntnis in Kenntnis. Er erklärt, dass die *Odyssee* in ihrer Struktur auf Anagnorisis angelegt sei. So erfolgt ein Umschwung der Handlung in dem Moment, in dem eine Wiedererkennung des Odysseus durch andere Personen geschieht. In der *Odyssee* beginnt die Anagnorisis in dem Moment, als Odysseus' Amme seine Narbe entdeckt und ihn somit als den wiedergekehrten König identifiziert.<sup>28</sup> Über die folgenden fünf Gesänge wird Odysseus von seinem Sohn als Vater, von seiner Frau als Gatte und von seiner Gefolgschaft als König wiedererkannt. Diese Momente der Anagnorisis kennzeichnen die Peripetie, also den Höhe- und Wendepunkt der Handlung, aufgrund dessen Odysseus seinen rechtmäßigen Platz in der sozialen Ordnung wieder einnehmen kann. Anagnorisis ist in *EPIC* näher an die Hauptfigur geknüpft als in der *Odyssee*. Die Selbsterkenntnis des Odysseus steht stärker im Fokus als eine Wiedererkennung durch andere Figuren. Ersichtlich wird dies bereits an der Struktur von *EPIC*. Odysseus betritt in der *Odyssee* im dreizehnten Gesang Ithaca. Insgesamt widmen sich also zwölf Gesänge, die Hälfte des Epos, der Wiedererkennung des Odysseus. Im Vergleich dazu befasst sich lediglich eine der neun Sagas von *EPIC*, mit fünf von insgesamt 40 Songs des Musicals, mit Odysseus' Ankunft in Ithaca. Stattdessen nimmt seine Reise einen Großteil des Musicals ein. Die Erzählstruktur ermöglicht es dem Publikum, Odysseus' innere Entwicklung nicht nur nachzuvollziehen, sondern aktiv mitzuerleben. Im Unterschied zur *Odyssee*, wo viele der bekannten Episoden (zum Beispiel Circe, Sirenen oder Scylla) als Binnenerzählung gestaltet sind und retrospektiv von Odysseus erzählt werden,<sup>29</sup> erleben Rezipierende die Geschehnisse in *EPIC* zeitgleich mit Odysseus. Diese Gleichzeitigkeit verstärkt die Unmittelbarkeit der Handlung und erzeugt durch das theatrale Medium des Musicals eine besondere Evidenzbildung, die das Erleben der Geschichte intensiviert.

---

<sup>28</sup> Vgl. zur Wiedererkennung des Odysseus durch die Amme Homer: *Odyssee*, übers. von Roland Hampe, Stuttgart 2022, Gesang 19, V. 392–396. Eine Diskussion der Relevanz der Narbe findet sich z. B. in Erich Auerbach: *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Tübingen 2001, S. 5–27 (Kapitel 1: „Die Narbe des Odysseus“).

<sup>29</sup> Siehe hierzu die „Erzählungen bei Alkinoos“ in Homer: *Odyssee*, Gesang 9–12.

Vor diesem Hintergrund lässt sich festhalten, dass Rivera-Herrans die Konzepte der Katharsis und der Anagnorisis in *EPIC* nutzt, um eine tiefgreifende Reflexion über moralische Ambivalenz zu schaffen. Katharsis dient dabei als Reflexionsraum über moralische Ambivalenzen, während Anagnorisis als Moment zur Selbsterkenntnis von Odysseus sowie seiner Identitätsbildung fungiert. So entsteht eine narrative Dynamik, die sowohl emotionale Beteiligung als auch eine intensive Auseinandersetzung mit Odysseus' Identitätswandel ermöglicht.

### **Odysseus' fluide Identität zwischen ‚Mensch‘ und ‚Monster‘**

In *EPIC* versucht Odysseus, seine eigene Identität zwischen den zwei moralischen Extremen ‚Mensch‘ und ‚Monster‘<sup>30</sup> zu verhandeln. Gerade auch die häufige Wiederholung des einleitend zitierten Liedtextes, „When does a man become a monster?“<sup>31</sup> fokussiert die Dualität als zentrales Leitthema des Musicals. Rivera-Herrans etabliert diese Identitätskategorien bereits zu Beginn des Musicals und verbindet sie mit einigen inhaltlichen sowie visuellen Merkmalen. Auch musikalisch werden die Kategorien durch die Verbindung von Musikinstrumenten und Leitmotiven mit bestimmten Figuren(-gruppen) etabliert.<sup>32</sup> So kann ein aktives Zuhören, zum Beispiel mit Fokus auf die Wahl der Instrumente und Leitmotive, Hinweise auf Handlungen oder Figuren geben.<sup>33</sup>

In *EPIC* haben ‚monsterhafte‘ Figuren (Polyphemus, Poseidon, Scylla und so weiter) oftmals übernatürliche Eigenschaften. Allgemein stellen ‚monsterhafte‘ Figuren Hindernisse für Odysseus' Heimkehr dar. Gekennzeichnet ist das Auftreten der ‚Monster‘ wesentlich

---

<sup>30</sup> Während „man“ allgemein mit „Mann“ übersetzt werden kann, wird im Folgenden „Mensch“ als Übersetzung genutzt, da das Wort nicht spezifisch eine männliche, sondern allgemein eine menschliche Identität meint. Sowohl „Mensch“ als auch „Monster“ meinen in diesem Zusammenhang nicht eine kreatürliche Beschreibung, sondern eine moralische Haltung, auch wenn eine Übereinstimmung bei einigen Figuren festgestellt werden kann. Allgemein entdifferenziert *EPIC* die Naturalisierung, dass ein Mensch auch menschlich handelt und ein Monster monströs, wie die Analyse zeigen wird. Daher werden die Begriffe zur Unterscheidung in einfache Anführungszeichen gesetzt, wenn sie in Bezug auf die moralische Dimension gebraucht werden.

<sup>31</sup> Rivera-Herrans: „Just a Man“, 01:43–01:54.

<sup>32</sup> Rivera-Herrans gibt als Inspiration hierfür das bekannte Musikmärchen *Peter und der Wolf* (1963) an, das die Technik, Figuren durch Instrumente und Leitmotive zu repräsentieren, popularisierte. Vgl. Rivera-Herrans: „EPIC 3 Things to Know PT.2“, 00:46–01:50.

<sup>33</sup> Ein Beispiel hierfür ist das Lied *Suffering*, in dem scheinbar Penelope ein Duett mit Odysseus singt. Jedoch hört man keine Viola, die stets mit Penelope verbunden wird, während jedoch Penelopes Stimme und ihr Leitmotiv zu identifizieren sind. Stattdessen ist ein elektrisch-künstlicher Sound zu hören, der die Melodie spielt und den Rezipierenden den Hinweis gibt, dass es sich hier nicht um Penelope, sondern um eine übernatürliche Figur handelt, die später als Sirene erkennbar wird. Vgl. Jorge Rivera-Herrans: „Suffering“, in: *The Thunder Saga*, Produzent:innen: ders. und JP Warner, Label: Winion Entertainment LLC, 2024, 00:00–00:15.

von der Nutzung elektronischer Musikinstrumente oder nachträglicher technischer Modifikation des Gesanges. Außerdem findet sich im Musical die Konvention, dass die Lieder, in denen Odysseus ‚Monstern‘ begegnet, lediglich mit deren Namen versehen werden, zum Beispiel *Polyphemus* oder *Charybdis*. Visuell werden sie in den offiziellen Animationsclips durch leuchtende Elemente hervorgehoben. Auf moralischer Ebene werden sie mit Ruchlosigkeit und Gnadenlosigkeit verbunden, insbesondere zugespitzt in Poseidons Ansicht „ruthlessness is mercy upon ourselves“.<sup>34</sup>

Die menschlichen Figuren (Polites, Penelope, Telemachus und so weiter) werden von akustischen Instrumenten repräsentiert, die eine warme, harmonische Klangfarbe erzeugen. Beispielhaft zu nennen sind Penelope und ihre Verbindung zur Viola. Menschliche Figuren werden nicht mit leuchtenden Elementen ausgestattet, stattdessen tragen sie Kleidung entsprechend ihrer sozialen Rollen. Somit bleiben sie in einem Realismus verhaftet, der sie von den übernatürlichen Figuren unterscheidet. Als Freunde oder Verbündete, als die die ‚menschlichen‘ Figuren zumeist auftreten, verkörpern sie Odysseus’ Gewissen<sup>35</sup> und begleiten ihn auf seiner Heimreise. ‚Menschliche‘ Handlungen sind durch Gnade, Vertrauen und Freundlichkeit geprägt. Etabliert wird diese Handlungsmaxime insbesondere durch Polites’ direkte Aufforderung an Odysseus, der Welt mit offenen Armen zu begegnen.<sup>36</sup>

Wichtig ist jedoch, zu erkennen, dass diese beiden Extreme nicht als tatsächliche Gegebenheiten existieren, sondern von Odysseus als binäres Spektrum imaginiert werden. Die Entwicklung der zwei Identitätskategorien erleben Rezipierende zu Beginn des Musicals mit. Odysseus reflektiert in der *Troy Saga* über seine Entscheidung bezüglich des Mordes an dem Säugling Astyanax. Das Baby wird im Musical nie mit Namen benannt, aufgrund seiner Einordnung als Sohn des gefallenen Prinzen Hector kann er jedoch als Astyanax identifiziert werden. Zwar hat Odysseus zuvor bereits grausame Taten begangen,<sup>37</sup> doch die Tötung eines wehrlosen Kindes, das ihn an seinen eigenen Sohn Telemachus

---

<sup>34</sup> Jorge Rivera-Herrans: „Ruthlessness“, in: *The Ocean Saga*, Produzent:innen: ders. und JP Warner, Label: Winion Entertainment LLC, 2023, 01:07–01:11.

<sup>35</sup> Vgl. Christoph Vogler: *The Writer’s Journey: Mythic Structure for Writers*, Studio City 2020, S. 81.

<sup>36</sup> Vgl. Jorge Rivera-Herrans: „Open Arms“, in: *The Troy Saga*, Produzent:innen: ders. und JP Warner, Label: Winion Entertainment LLC, 2024, 00:33–01:05.

<sup>37</sup> Zu dem Zeitpunkt, als Odysseus Astyanax umbringt, befinden sich die Griechen bereits im zehnten Jahr des Trojanischen Krieges, dessen Ausgang Odysseus wesentlich mit seiner Idee des hölzernen Pferdes beeinflusst. Im Musical wird diese List beispielsweise auf dem Cover der *Troy Saga* sowie im Titel des ersten Liedes, *The Horse and the Infant*, aufgerufen.

erinnert,<sup>38</sup> stellt eine tiefgreifende Infragestellung seines Selbstbildes dar. Offensichtlich unglücklich mit dem Ausweg, das Baby töten zu müssen, überlegt Odysseus zunächst, es durch eine List zu retten, doch Zeus prophezeit, dass es keinen anderen Ausweg gebe, wenn er nicht selbst der Rache von Astyanax, sobald dieser herangewachsen ist, ausgeliefert sein wolle.<sup>39</sup>

Sind im Hintergrund des Mittelteils von *Just a Man* eine Gitarre, Odysseus' Instrument, und eine Viola, Penelopes Instrument, zu hören,<sup>40</sup> so wird bereits musikalisch darauf hingedeutet, dass Odysseus sich zugunsten seiner Familie und Heimkehr zum Mord entschließen wird. Gleichzeitig versucht Odysseus dafür zu argumentieren, dass er „just a man“<sup>41</sup> sei. Das Lied ist zwar scheinbar an Astyanax adressiert, aber durch die Tatsache, dass es sich damit um einen an ein Baby adressierten Monolog handelt, wirkt es so, als ob Odysseus den Moment vielmehr nutzt, um das eigene Handeln vor sich selbst zu entschuldigen. Auch die Tatsache, dass Astyanax im Musical nicht benannt wird, kann dahingehend interpretiert werden, dass es nicht um eine Entschuldigung an ihn als Individuum geht, sondern um das Dilemma bezüglich Odysseus' Selbstbild. In *Just a Man* versucht Odysseus seine Menschlichkeit zu begründen, damit er sich nicht als Monster erkennen muss. Der Mord an dem unschuldigen Baby bringt ihn jedoch an die Grenzen seines Selbstverständnisses als Mensch, sodass er aufbauend auf seiner Argumentation nach dem Kippmoment von ‚Menschlichkeit‘ zu ‚Monstrosität‘ fragt:

But when does a comet become a meteor?  
 When does a candle become a blaze?  
 When does a man become a monster?  
 When does a ripple become a tidal wave?  
 When does the reason become the blame?  
 When does a man become a monster?<sup>42</sup>

In den Versen wird eine Polarisierung zwischen zwei Extremen evoziert, die in der Frage nach dem Kippmoment von Identität gipfelt. Statt hier nach der eigenen Identität zu fragen, verallgemeinert Odysseus die Frage in der dritten Person, wodurch klar wird, dass es nicht um ihn als Individuum geht, sondern um eine größere, moralische Frage, die sich jedoch klar auf seine aktuelle Situation bezieht. Dabei sind ‚Mensch‘ und ‚Monster‘ keine

<sup>38</sup> Vgl. Rivera-Herrans: „Just a Man“, 00:10–00:31.

<sup>39</sup> Vgl. Jorge Rivera-Herrans: „The Horse and the Infant“, in: *The Troy Saga*, Produzent:innen: ders. und JP Warner, Label: Winion Entertainment LLC, 2024, 03:15–03:54.

<sup>40</sup> Vgl. Rivera-Herrans: „Just a Man“, 00:57–01:28.

<sup>41</sup> Ebd., 00:58–01:00.

<sup>42</sup> Ebd., 01:29–01:53.

objektiven Kategorien mit klaren Trennlinien, sondern eine subjektive Bewertung des Odysseus auf Basis der eigenen moralischen Handlungsweise. Gerade durch die Platzierung zu Anfang der ersten Saga des Musicals setzt *Just a Man* Odysseus' Suche nach seiner eigenen Identität innerhalb dieser dichotomen Identitätskategorien für das Musical dominant. Die häufige Wiederholung dieser Verse an verschiedenen Stellen des Musicals<sup>43</sup> legt zudem offen, wie brüchig und instabil Odysseus seine eigene Identität über den Verlauf seiner Heimreise hinweg wahrnimmt. Bereits in dieser frühen Szene lässt sich jedoch erkennen, dass es keine klare Trennung gibt: Odysseus ist weder *nur* ‚Mensch‘ (da er das Baby schlussendlich tötet) noch *nur* ‚Monster‘ (da er Reue und Schuld empfindet), sondern vereint Eigenschaften beider Extreme als Synthese in sich. Die beiden Extreme stellen in *EPIC* also nur scheinbar eine Dualität dar. Odysseus kann die Frage nach seiner Identität jedoch an dieser Stelle nicht auflösen, sondern erlebt die beiden Extreme als Spannung. Die Szene um den Mord an Astyanax zeigt, wie Odysseus beginnt, die eigene Identität zu hinterfragen, da er erkennt, dass die Grenzen zwischen menschlicher und monsterhafter Identität brüchig sind. Die musikalische und rhetorische Gestaltung der Szene verdeutlicht, wie sehr diese Unsicherheit sein Selbstverständnis erschüttert, sodass er sich nun die Frage nach der eigenen Anagnorisis neu stellen muss. Zwar endet das Lied mit der Aussage, dass er „just a man“<sup>44</sup> sei, jedoch ist Odysseus nach dieser Situation verunsichert, denn sein Handeln widerspricht dem Ideal von Menschlichkeit, das er zu verkörpern glaubt.

Diese innere Zerrissenheit projiziert Odysseus im Folgenden auf seine Außenwelt, sodass er anderen Figuren, denen er begegnet, entweder Menschlichkeit oder Monstrosität zuschreibt. In *EPIC* fungieren insbesondere Polites und Poseidon als Repräsentanten dieser beiden Extreme. Bedeutsam in Bezug auf Odysseus' Selbsterkenntnis ist dabei die Tatsache, dass er nach Begegnungen mit diesen Idealtypen in Momenten moralischer Entscheidung mehr oder weniger bewusst versucht, ihnen nachzueifern und sich in ihnen zu erkennen.

Exemplarisch kann dies in der Interaktion zwischen Odysseus und seinem Freund Polites nachvollzogen werden. In der *Odyssee* ist Polites ein beiläufig erwähnter Gefährte.<sup>45</sup> In

---

<sup>43</sup> Beispielsweise in den Liedern *Ruthlessness* (2023) oder *The Underworld* (2024).

<sup>44</sup> Rivera-Herrans: „Just a Man“, 02:17–02:25.

<sup>45</sup> Zu Polites in *Odyssee* vgl. Homer: *Odyssee*, Gesang 10, V. 224–225.

*EPIC* wird er zu einer deutlich relevanteren Figur, die die Seite der Menschlichkeit repräsentiert, zum Beispiel, indem er auf der Insel der Lotosesser für Vertrauen plädiert. Er fordert Odysseus mehrfach dazu auf, der Welt mit „open arms“<sup>46</sup> zu begegnen. Odysseus versucht dieses Ideal zu verkörpern, als er kurze Zeit später die Entscheidung trifft, menschlich zu handeln und dem (durch Instrumente und Aussehen als ‚Monster‘ charakterisierten) Zyklopen Polyphemus nur das Auge auszustechen, nicht aber ihn zu töten. Gerade auch seine Begründung vor Athena, die ihn explizit zum Mord an Polyphemus auffordert, erinnert an Polites’ Moral von Vergebung und Gnade.<sup>47</sup> Bei ihrem Abschied wirft Odysseus Athena vor, dass er seine Gefährten zu betrauern habe, während sie, da sie eine Göttin sei, eine solche Empathie nicht empfinden könne.<sup>48</sup> Folglich distanziert er sich von der übernatürlichen, ‚monsterhaften‘ Moral und erkennt sich selbst als ‚menschlich‘. Wichtig anzumerken ist jedoch, dass durch den (von Polyphemus verursachten) Tod von Polites bereits zu diesem frühen Zeitpunkt die Grenzen der ‚Menschlichkeit‘ metaphorisch aufgezeigt werden, da der ‚Mensch‘ (hier: Polites) von dem ‚Monster‘ (hier: Polyphemus) überwältigt wird. Auch Odysseus versteht diese Grenze alsbald, denn Poseidon erscheint und tötet einen Großteil von Odysseus’ Flotte als Rache, da sie seinen Sohn Polyphemus geblendet haben. Odysseus’ Schiff entkommt dem Angriff nur knapp. Archetypisch gesprochen bringt ein plötzliches Auftreten von Poseidon unterdrückte Emotionen aus der Tiefe an die Oberfläche des Bewusstseins, symbolisch auch an seiner Herrschaft über die Weltmeere zu erkennen.<sup>49</sup> An dieser Stelle vergegenwärtigt die Präsenz des Gottes Poseidon die zu diesem Zeitpunkt unterdrückte, ‚monströse‘ Seite von Odysseus,<sup>50</sup> die der Meeresherr im Extrem des ‚Monsters‘ repräsentiert. Für ihn ist die Ansicht charakteristisch, dass Unbarmherzigkeit etwas Gutes sei, da Handlungen aus der Vergangenheit sich nicht mehr rückwirkend rächen können, wenn man diese unbarmherzig löse.<sup>51</sup> Im Rückbezug zu der eingangs analysierten Szene zeigt sich in *Just a Man*, dass Odysseus bereits dort im Sinne von Poseidons Philosophie handelt – der Mord an dem

<sup>46</sup> Rivera-Herrans: „Open Arms“, 00:48–00:52.

<sup>47</sup> Vgl. ebd., 02:36–03:05.

<sup>48</sup> Vgl. Jorge Rivera-Herrans: „My Goodbye“, in: *The Cyclops Saga*, Produzent:innen: ders. und JP Warner, Label: Winion Entertainment LLC, 2024, 01:05–01:16.

<sup>49</sup> Er nimmt somit archetypisch die Position als „Schatten des Helden“ ein. Der Schatten, entsprechend seinem Namen, fordert Held:innen heraus, sich mit ihren ‚Schattenseiten‘ auseinanderzusetzen und innere Konflikte zu schüren. Sie agieren somit zumeist als Hindernis, das es zu überkommen gilt. Vgl. Vogler: *Writer’s Journey*, S. 75–77.

<sup>50</sup> Vgl. ebd., S. 75.

<sup>51</sup> Vgl. Rivera-Herrans: „Ruthlessness“, 01:43–02:17.

Baby bewahrt ihn vor späterer Rache. Monstrosität ist also keine neue Haltung, die er von Poseidon übernimmt, sondern von Beginn an ein in ihm bereits vorhandener Teil seiner Identität.

Von dieser Begegnung sowie dem durch Poseidon verursachten Tod seiner Crew geprägt, betritt Odysseus die Unterwelt.<sup>52</sup> Er begibt sich somit an einen Ort, der in der Moderne allgemein mit dem Unterbewusstsein assoziiert wird.<sup>53</sup> In *EPIC* regt der Ort Odysseus dazu an, sich introspektiv mit den verdrängten Anteilen seiner Identität (insbesondere dem ‚monströsen‘ Teil) auseinanderzusetzen. Die *Underworld Saga* stellt somit nicht nur strukturell den Mittelpunkt des Musicals dar, sondern wird auch zu einem Wendepunkt in Bezug auf Odysseus’ Suche nach der eigenen Anagnorisis. Darauf hingearbeitet wird bereits im ersten Lied der Saga, in dem die Seelen seiner gefallenen Kameraden die Frage „When does a man become a monster?“<sup>54</sup> wiederholen. Auch die Begegnung mit dem Propheten Tiresias, aufgrund dessen Odysseus in die Unterwelt hinabgestiegen ist, läuft auf eine Konfrontation mit sich selbst sowie seiner eigenen Moral hinaus. Dieser prophezeit die Schrecken von Odysseus’ weiterer Reise, weist aber auch auf die von Odysseus zu bewältigende innere Reise hin.<sup>55</sup>

Im darauffolgenden Lied reflektiert Odysseus erneut in monologischer Weise über seine eigene Identität. Die Monologform, die im Theater allgemein für eine Auseinandersetzung mit dem Selbst genutzt wird, kann in dieser Szene dahingehend verstanden werden, dass Odysseus den auf die Außenwelt projizierten Konflikt zwischen ‚Mensch‘ und ‚Monster‘ nun innerlich austrägt. Zudem kann hier auch die Schwerpunktverschiebung der Anagnorisis nachvollzogen werden. Wenn das Lied *Monster* das Ende des ersten Aktes sowie die Mitte des Musicals ist, so kann es als Peripetie identifiziert werden, die auch, wie Aristoteles in der *Poetik* beschreibt, mit einer Anagnorisis zusammenfällt. Dieser Umschwung ist in *EPIC* durch eine Wendung bezüglich Odysseus’ Selbstbild gekennzeichnet. Der Versuch, möglichst ‚menschlich‘ zu handeln, wird von dem Anspruch, nun ‚monströs‘ zu werden, abgelöst. Erkennbar wird dies an der vermehrten Wiederholung eines Satzschemas,

---

<sup>52</sup> Odysseus steigt tatsächlich in diese hinab – im Unterschied zur *Odyssee*, in der er lediglich die Seelen der Toten beschwört und am Rand der Unterwelt bleibt. Vgl. Homer: *Odyssee*, 11. Gesang.

<sup>53</sup> Vgl. Jean Shinoda Bolen: *Gods in Everyman: Archetypes That Shape Men’s Lives*, New York 2014, S. 109–110.

<sup>54</sup> Jorge Rivera-Herrans: „The Underworld“, in: *The Underworld Saga*, Produzent:innen: ders. und JP Warner, Label: Winion Entertainment LLC, 2024, 01:10–01:34.

<sup>55</sup> Vgl. Jorge Rivera-Herrans: „No Longer You“, in: *The Underworld Saga*, Produzent:innen: ders. und JP Warner, Label: Winion Entertainment LLC, 2024.

das syntaktisch ähnlich aufgebaut ist und dessen Melodie gleichbleibt, während der Inhalt sich leicht verändert: Odysseus fragt zunächst „What if I’m the monster?“<sup>56</sup> Er beginnt die Auseinandersetzung mit sich selbst verunsichert, da er seine Menschlichkeit als Problem erkennt.<sup>57</sup> Odysseus stellt fest, dass er bis zu diesem Zeitpunkt versucht hat, möglichst moralisch ‚gut‘ zu handeln, was zu dem Tod seiner Freunde und Gefährten geführt hat. Er hinterfragt in dem zitierten Satz, ob ihn das nicht zu einem ‚Monster‘ gemacht habe. Seine Reflexion wird also bereits damit eröffnet, dass die Eindeutigkeit in Bezug auf die Grenzen zwischen ‚Mensch‘ und ‚Monster‘ als zwei Extreme verschwimmen und eine Bewertung situativ differenziert zu perspektivieren ist.

Anstatt dass diese Uneindeutigkeit zu einer Anagnorisis in Form einer Synthese führt, versucht Odysseus jedoch, sich im anderen Extrem zu erkennen. Er reflektiert über die opportunistischen Handlungen der ‚Monster‘ auf seiner bisherigen Reise und ordnet sich selbst in ihre Reihe ein, indem er sich an seine List mit dem hölzernen Pferd, die zu Beginn der *Troy Saga* evoziert wird, zurückerinnert.<sup>58</sup> Seine monströse Identität wird dadurch als etwas erkennbar, das bereits vor der Begegnung mit Poseidon in Odysseus vorhanden war. Auf dieser Erkenntnis aufbauend lässt Odysseus sich auf ein Gedankenspiel ein, was denn passieren könne, „[i]f I became the monster“.<sup>59</sup> Seine Überlegungen führen zu der Spekulation, ob er die für die ‚Monster‘ charakteristische Unbarmherzigkeit strategisch einsetzen könne, da er nicht bereit sei, weitere Opfer einzugehen.<sup>60</sup> Die Stelle wird von einem Crescendo begleitet, sodass sowohl inhaltlich als auch musikalisch ein Spannungsaufbau festgestellt werden kann. Auf das Crescendo, in dem Odysseus sich entschließt, dass er von nun an alles tun werde, um nach Ithaca zurückzukehren, folgt ein abruptes Innehalten, das durch den Ausruf „Then I’ll become the monster“<sup>61</sup> gebrochen wird. Die zuvor für das Musical beschriebene Katharsis-Formel wird hier also mustertypisch erfüllt. Der innere Konflikt gewinnt durch diese Gestaltung an Dringlichkeit. Gerade die

<sup>56</sup> Jorge Rivera-Herrans: „Monster“, in: *The Underworld Saga*, Produzent:innen: ders. und JP Warner, Label: Winion Entertainment LLC, 2024, 00:44–00:46.

<sup>57</sup> Aristoteles schreibt in Bezug auf einen geeigneten Tragödienhelden von einem Fehler (Hamartia), der ihn in sein Unglück treibt (vgl. Aristoteles: *Poetik*, 1453a (Kap. 13)). In *EPIC* wird gerade die Menschlichkeit als dieser Fehler erkennbar, der Odysseus auf seinem Heimweg behindert. Odysseus identifiziert seinen Fehler in *Monster* und überkommt diesen dadurch, dass er seine eigene monsterhafte Identität annimmt. Gerade indem Odysseus seine Hamartia bewusst anerkennt und überschreitet, unterläuft *EPIC* das tragödiotypische Modell des unausweichlichen Scheiterns.

<sup>58</sup> Vgl. Rivera-Herrans: „Monster“, 01:09–01:50.

<sup>59</sup> Ebd., 01:50–01:52.

<sup>60</sup> Vgl. ebd., 01:55–02:43.

<sup>61</sup> Ebd., 02:44–02:46.

musikalische Steigerung und der darauffolgende Moment der Stille fungieren als emotionale Verdichtung. Die Spannung zwischen ‚menschlicher‘ und ‚monsterhafter‘ Identität wird dabei mit der Frage nach moralischem Handeln verbunden, sodass Rezipierende den Moment nicht nur als emotionales Entladungserlebnis empfinden können, sondern auch als Anregung, über die von Odysseus nun angenommene Haltung zu reflektieren. Sie werden dazu eingeladen, Mitleid für Odysseus zu empfinden, zum Beispiel durch die Benennung der von ihm erlittenen Opfer. Gleichermäßen lässt sich hier auch die Angst, dass das dem tragischen Helden widerfahrende Schicksal auch die Rezipierenden treffen könnte, wiedererkennen,<sup>62</sup> da sie ebenfalls das Potenzial haben, ähnlich zu handeln. In jedem Fall wird Furcht, die in der Regel mit dem Auftreten eines ‚Monsters‘ verbunden ist, hier nicht durch eine konkrete Bedrohung, sondern durch Introspektion ausgelöst. Dadurch findet an dieser Stelle eine aktive Konfrontation mit ambivalenten Handlungsmotiven und somit letztendlich auch mit der Fragilität von Identität statt. Statt ein äußeres Monster zu bekämpfen, wird in *EPIC* ein Protagonist gezeigt, der sein inneres ‚Monster‘ annimmt. Erkennbar wird dies an der Satzformel, die am Ende des Liedes zum Ausruf „I must become the monster“<sup>63</sup> zugespitzt wird. Odysseus’ Entwicklung scheint unumkehrbar zu sein. Indem er sich dazu entscheidet, zum ‚Monster‘ zu werden, hört er auf, Leben zu verschonen, und beginnt stattdessen, die neue Identität als Werkzeug zu nutzen. Die Entscheidung zur Monstrosität ist somit nicht unbedingt ein Ausdruck von Grausamkeit, da Odysseus nicht aufgrund einer inneren Überzeugung von Erbarmungslosigkeit handelt. Vielmehr ist es ein strategischer Akt, von dem Odysseus glaubt, er werde ihm bei der Heimkehr helfen. Er schlussfolgert dies aus der Tatsache, dass seine bisherigen Entscheidungen, die er als ‚Mensch‘ traf, ihn an der Heimkehr behindert haben. Der Preis für die gewählte Effektivität ist jedoch der Verlust seiner moralischen Integrität, wodurch es zwingend erforderlich ist, dass Odysseus’ Selbstbild sich ändert. Die Rechtfertigung, alles für die eigene Heimkehr zu tun, scheint die Entscheidung zu validieren, jedoch verdeutlicht sie auch den Preis seines Handelns, also den Konflikt zwischen Identität und Heimkehr.

Dass jedoch auch dieses Extrem an seine Grenzen stößt, wird in der zweiten Konfrontation mit Poseidon ersichtlich. Der Meeresherr unterliegt im finalen Kampf der *Vengeance Saga* Odysseus, da Poseidon sich weigert, Gnade walten zu lassen. Der Gott fordert in

---

<sup>62</sup> Entsprechend der Ansprüche, die Lessing in Bezug auf die Katharsis stellt, vgl. Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*, S. 197.

<sup>63</sup> Rivera-Herrans: „Monster“, 02:59–03:02.

dieser Begegnung Odysseus' Tod und droht, Penelope und Telemachus ebenfalls zu töten, wenn Odysseus sich nicht ergebe. Odysseus versucht zunächst, an die Gnade des Gottes zu appellieren.<sup>64</sup> Interessanterweise wird Odysseus' letzter Appell an die Gnade von Poseidon, „[m]aybe you could learn to forgive“,<sup>65</sup> sowohl von einer akustischen Gitarre, also Odysseus' Instrument, als auch von einer Trompete, also Poseidons Instrument, begleitet und die Melodie ähnelt dem musikalischen Leitmotiv aus *Ruthlessness*. Dies kann dahingehend gewertet werden, dass Odysseus an dieser Stelle versucht, seine menschliche Seite mit der durch Poseidon dargestellten Monstrosität zu vereinen und diese Synthese Poseidon zu präsentieren. Der Meerergott lehnt diese Position ab und überwältigt Odysseus. Statt jedoch in diesem Moment seinen Tod zu finden, nutzt Odysseus eine List und überwältigt Poseidon, nimmt seinen Dreizack an sich und stößt Poseidon die Waffe wiederholt in den Körper. Sein Ziel ist es nicht, den unsterblichen Gott zu töten, sondern die Qualen zu instrumentalisieren, um zu erreichen, was er möchte. Erst als Poseidon zustimmt, den Sturm zu beenden, der Odysseus an der Heimkehr hindert, lässt dieser von ihm ab:

*Stop!*  
 You didn't stop when I begged you  
 Told me to close my heart  
 (You) You said the world was dark (*monster*)  
 Didn't you say that ruthlessness is mercy upon our-  
*Alright, please*<sup>66</sup>

Interessanterweise lässt Poseidon Odysseus den Satz nicht zu Ende führen und unterbricht ihn, um von Odysseus Gnade zu erflehen. Dies kann als Indiz dafür gewertet werden, dass Odysseus nicht vollkommen zum ‚Monster‘ geworden ist. Gerade sein Ablassen von Unbarmherzigkeit und eine Hinwendung zur Gnade werden zum Grund dafür, dass Odysseus nach Ithaca heimkehren kann. Seine Fähigkeit, das Flehen seines Feindes zu hören, deutet darauf hin, dass noch immer ein Teil seiner Menschlichkeit in ihm wirksam ist. Die Gnade ist hier jedoch Mittel zum Zweck und nicht naiver Freundlichkeit entsprungen. Dadurch bleibt die Szene ambivalent und Menschlichkeit und Monstrosität überlagern sich: Gnade wird als Strategie genutzt, nicht aber als moralisches Handeln verstanden, wodurch Odysseus' innere Zerrissenheit weiter erfahrbar wird. Visuell wird

<sup>64</sup> Vgl. Jorge Rivera-Herrans: „Get in the Water“, in: *The Vengeance Saga*, Produzent:innen: ders. und JP Warner, Label: Winion Entertainment LLC, 2024, 01:53–02:23.

<sup>65</sup> Ebd., 02:16–02:22.

<sup>66</sup> Ebd., 02:36–03:06. Kursivierung von Poseidons Gesang zur Unterscheidung durch S. P.

Odysseus' duale Identität daran ersichtlich, dass er in dem offiziellen Animationsclip nun mit rot leuchtenden Augen gezeigt wird.<sup>67</sup> Er verkörpert also nun auch visuell eine Synthese aus ‚Mensch‘ und ‚Monster‘. Gleichzeitig illustriert *EPIC* durch Poseidons Scheitern, dass auch ein Festhalten an dem rigiden Identitätsextrem des Monsters keinen Ausweg aus dem Dilemma bietet.

Während des letzten Teils des Musicals scheint es jedoch so, als sei Odysseus vollkommen im Extrem des ‚Monsters‘ aufgegangen. Während des Freiermordes in der letzten Saga wird Odysseus den ‚Monstern‘ beispielsweise weiterführend dadurch angeglichen, dass das Lied lediglich mit seinem Namen, *Odysseus*, betitelt ist, was der Benennungskonvention der Monster-Lieder folgt, und dass seine leuchtenden, roten Augen in den Animationsclips beibehalten werden.<sup>68</sup> Odysseus nutzt diese Monstrosität strategisch als Mittel, um die Freier zu beseitigen, die seinen Sohn töten und seine Frau vergewaltigen wollten. Als Extrem wird das Monströse für Odysseus zu einem Werkzeug, um sein Ziel zu erreichen. Diese Instrumentalisierung wirft jedoch die Frage auf, inwiefern Odysseus seine Menschlichkeit noch bewahrt hat. Die Begegnung mit seiner Frau Penelope wird somit zur finalen Aushandlung der Frage nach Odysseus' Identität.

Das letzte Lied, in dem er seine Frau zum ersten Mal nach seiner Reise wiedertrifft, öffnet mit Penelopes Feststellung, dass ihr Mann sich äußerlich verändert habe, zum Beispiel, dass er nun dünner sei und sein Lächeln sorgenvoll wirke.<sup>69</sup> Sie versucht damit, Odysseus' Transformation auf eine für sie greif- und sichtbare Ebene zu bringen. Odysseus geht auf ihre Anmerkungen zu seinem Aussehen nicht ein und legt stattdessen seinen psychologischen Wandel dar.<sup>70</sup> Seine Entgegnung verdeutlicht, dass seine wahre Reise nicht die Schiffsfahrt, sondern die Aushandlung der eigenen Identität war. Seine Erklärungen gipfeln in einer Rückfrage: „Would you fall in love with me again / If you knew all the things I've done?“<sup>71</sup> Daran, dass Odysseus die Frage stellt, kann festgemacht werden, dass er zutiefst verunsichert über die eigene Identität ist. Er fragt hier, ohne es konkret so zu benennen, ob Penelope ihn trotz seiner monsterhaften Züge noch lieben kann. Auf

---

<sup>67</sup> Vgl. Jorge Rivera-Herrans: „EPIC: The Ithaca Saga PREMIERE PARTY (Full listen-through of EPIC: The Musical)“, in: *YouTube* (25.12.2024), <https://youtu.be/hjotpDjR5YM?si=ZUncRnkqiYD70Zqb> (zuletzt abgerufen am 11.01.2025), 2:05:10–2:32:23.

<sup>68</sup> Vgl. ebd., 2:16:11–2:16:39.

<sup>69</sup> Vgl. Jorge Rivera-Herrans: „Would You Fall in Love with Me Again“, in: *The Ithaca Saga*, Produzent:innen: ders. und JP Warner, Label: Winion Entertainment LLC, 2024, 00:20–00:50.

<sup>70</sup> Vgl. ebd., 00:34–00:50.

<sup>71</sup> Ebd., 01:17–01:27.

Penelopes Rückfrage, was er denn getan habe, fasst er seine brutalen Handlungen, die durch ihn verursachten Tode sowie die Opferung seiner Gefährten zusammen.<sup>72</sup> Seine Auflistung kann beinahe als Beichte verstanden werden, in der Odysseus final damit konfrontiert wird, was er getan hat und in der er erkennen muss, was für eine Art von Person er nach all seinen Erlebnissen geworden ist. In der Szene treffen die moralischen Extreme pointiert aufeinander: Penelope erinnert sich an die menschliche Seite von Odysseus zu dem Zeitpunkt, als er in den Krieg zog, während der Mann, der zu ihr zurückkehrt, zum ‚Monster‘ geworden ist. Die Ambivalenz seiner Taten verunsichert Odysseus. Es scheint, als wolle er Penelope (durch ihre Entscheidung, ob sie ihn weiterhin lieben könne) das abschließende Urteil überlassen, ihn als ‚Mensch‘ oder als ‚Monster‘ zu identifizieren.

Statt ihm mit einem festen Standpunkt zu antworten, öffnet Penelope ihm einen Raum zur Selbsterkenntnis, indem sie Odysseus bittet, das Ehebett zu verschieben. In der *Odyssee* nutzt Penelope Odysseus' Wissen über das nicht verschiebbare Bett, um sich seiner Identität zu vergewissern.<sup>73</sup> In *EPIC* ist es umgekehrt, denn Penelope hilft Odysseus, sich daran zu erinnern, dass er noch immer dieselbe Person ist. Odysseus erklärt, wie auch in der *Odyssee*, dass eine Verschiebung des Ehebettes unmöglich sei, da es in den Baum geschnitzt sei, wo sie sich das erste Mal trafen und „[t]he only way to move it is to cut it from it's roots“.<sup>74</sup> Der Höhepunkt von Odysseus' Aussage zeigt sich auch musikalisch in einem deutlich gesetzten Kontrast. Rivera-Herrans differenziert durch verschiedene Gitarrenarten, inwiefern Odysseus der eigenen Menschlichkeit oder Monstrosität nahesteht. In dem soeben betrachteten Moment spielt zunächst eine akustische Gitarre im Hintergrund von Odysseus' Gesang. Mit dem oben zitierten Ausruf wird diese aber plötzlich durch eine elektrische Gitarre ersetzt. In Rückbezug auf die Nutzung von elektrischen Instrumenten für monsterhafte Figuren und akustischen Instrumente für menschliche Figuren offenbart der Wechsel zwischen verschiedenen Gitarrenarten an dieser Stelle, dass Odysseus das Potenzial für beide Extreme in sich vereint. Menschlichkeit sowie Monstrosität sind in der Figur miteinander verwoben.

Penelope reagiert auf seine Antwort mit den Worten: „Only my husband knew that / So I guess that makes him you“.<sup>75</sup> Sie nutzt diesen Moment nicht, um sich selbst zu

<sup>72</sup> Vgl. ebd., 01:54–02:17.

<sup>73</sup> Vgl. Homer: *Odyssee*, 23. Gesang, V. 174–206.

<sup>74</sup> Rivera-Herrans: „Would You Fall in Love with Me Again“, 03:31–03:37.

<sup>75</sup> Ebd., 03:37–03:45.

vergewissern, dass der Mann vor ihr Odysseus ist. Stattdessen spiegelt Penelope ihm dies durch ihren Ausruf, der Odysseus' eigene Worte unterstreicht, dass er noch immer dieselbe Person sei. In diesem Abschnitt findet sich auch das musikalische Schema, das in *EPIC* den Katharsis-Effekt hervorruft: Die zitierte Antwort wird von Penelope in einem forte geschrien, worauf ein Moment der Stille folgt und schließlich Penelope in einem Crescendo Odysseus ihre andauernde Liebe beteuert.<sup>76</sup> Furcht wird auch hier nicht durch ein Monster hervorgerufen, sondern von Odysseus' Angst vor einer Ablehnung durch Penelope. Die Szene schöpft das Spannungspotenzial daraus, dass die Wiedervereinigung mit seiner Frau auf der gesamten Heimreise Odysseus' als das Ziel diente, das jegliche monströse Methoden rechtfertigte. Die Katharsis liegt hier nicht im Moment der Verurteilung, sondern in der Angst davor, von Penelope verurteilt zu werden, also vor einem Scheitern im finalen Moment.

Interessant ist jedoch, wie Penelopes Antwort mit dem Moment der Katharsis, die im Musical mit Reflexionen über Identität zusammengedacht werden muss, spielt. Statt seine Angst zu untermauern, Odysseus zu verurteilen und somit erneut in ein Extrem einzuordnen, nimmt sie ihn an, wie er in diesem Moment ist. Penelopes Zuwendung unterläuft die moralische Spannung nicht, stattdessen fungiert sie als Auflösung derselben. Ihre Wiedererkennung des Odysseus ist hier nicht die als ihr Ehemann, noch ist es eine Anagnorisis zu ihrer persönlichen Vergewisserung. Stattdessen bezieht sich ihre Anagnorisis auf Odysseus als komplexe Person jenseits dualer Identitätskategorien. Damit durchbricht sie das binäre Denken, das Odysseus über den Verlauf des Musicals geprägt hat und ermöglicht ihm eine neue Form der Selbsterkenntnis. Katharsis-Momente führen in der Regel dazu, dass Odysseus' Identität sich entweder in das ‚Mensch‘- oder das ‚Monsterextrem‘ verschiebt. In der Begegnung mit Penelope erfährt Odysseus jedoch durch ihre bedingungslose Liebe eine Möglichkeit, sich selbst in seiner Ganzheit zu erkennen, da sie ebendies tut. Die äußere Heimkehr nach Ithaca spiegelt sich somit schlussendlich in der inneren Heimkehr zu sich selbst.

Das Ende von *EPIC* ist das Ende von Odysseus' Identitätssuche, die in *Just a Man* begonnen hat. Musikalisch wird dies dadurch unterstrichen, dass auf den Dialog ein instrumentaler Abschnitt folgt, der die Hauptmelodie des Liedes *Just a Man* wieder aufgreift.<sup>77</sup> Ruft

---

<sup>76</sup> Vgl. ebd., 03:45–04:40.

<sup>77</sup> Vgl. ebd., 04:40–05:11.

man sich ins Gedächtnis, dass jede Figur in *EPIC* durch ein bestimmtes Instrument repräsentiert wird, so kann die Orchestrierung an dieser Stelle dahingehend gewertet werden, dass Odysseus die zuvor als gegensätzlich empfundenen Anteile seines Selbst erfolgreich in seine Persönlichkeit integrieren konnte und sich nun in seiner Ganzheit erkennt: Odysseus ist „just a man“,<sup>78</sup> aber es handelt sich nicht um dieselbe Menschlichkeit wie jene, die beispielsweise Polites darstellt, denn die Prominenz der Blasinstrumente in der Orchestrierung, die im Verlauf des Musicals mit Poseidon (und somit mit dem ‚Monster‘) assoziiert werden, lässt darauf schließen, dass Odysseus auch seine monsterhaften Charakterzüge akzeptiert.<sup>79</sup> Das Ende von *EPIC* illustriert somit, dass Odysseus sich nicht länger über moralische Extreme definiert, sondern beide Identitätskategorien als Teil seiner Selbst anerkennt. Er verkörpert somit schlussendlich durch die Akzeptanz seiner Ganzheit eine fluide Identität, die Menschlichkeit und Monstrosität nicht mehr als Gegensätze denken muss.

### **Abschließende Reflexion**

Die Analyse von Odysseus' Identitätskonflikt verdeutlicht exemplarisch, wie *EPIC* mit traditionellen Zuschreibungen spielt und sie zugleich neu kontextualisiert. Gerade die komplexe Darstellung von Odysseus' Identität stellt unweigerlich die Frage nach der Zuschreibung von Identitätskategorien in Bezug auf andere Figuren in *EPIC*. Dabei fällt auf, dass insbesondere übernatürliche weibliche Charaktere (verwiesen sei beispielsweise auf Athena, Circe und Calypso) der Kategorie des ‚Monsters‘ moralisch häufig nicht gerecht werden, obwohl sie die Ansprüche (visuell und/oder musikalisch) zumeist erfüllen. Gleichzeitig sind es gerade männliche Gottheiten (wie Zeus und Poseidon), die für die Kategorie des ‚Monsters‘ einstehen und die für Odysseus eine wirkliche Gefahr darstellen. Während zu bedenken ist, dass das Musical weitestgehend Odysseus' Perspektive einnimmt, so ist die Verbindung von ‚Monster‘ und Männlichkeit dennoch eine Konstante, die in weiterführenden Arbeiten kritisch zu hinterfragen wäre.

---

<sup>78</sup> Rivera-Herrans: „Just a Man“, 02:17–02:25.

<sup>79</sup> Auch visuell wird dies unterstrichen: Odysseus trägt einen Chiton sowie einen zerrissenen Umhang, die ihn eher zu dem menschlichen Figurenpersonal zählen lassen, während er weiterhin unnatürliche, rot leuchtende Augen hat. Vgl. z. B. Rivera-Herrans: „EPIC: The Ithaca Saga PREMIERE PARTY“, 2:30:36–2:30:39.

Zentral festzuhalten bleibt jedoch, dass in *EPIC* eine Ausdifferenzierung zwischen den binär geglaubten Identitätskategorien stattfindet. Moralischer Absolutismus, wie er zuvor in klarer Trennung zwischen Held:innen („Mensch“) und Bösewicht („Monster“)<sup>80</sup> existierte, greift hier nicht mehr. Diese Auflösung wird an der Figur des Odysseus vollzogen, also einem Helden, der sympathisch ist und der für das Publikum als Identifikationsfigur dienen soll.<sup>81</sup> Gerade dadurch scheint eine klare Unterscheidung der Extreme nicht mehr erstrebenswert. Die musikalischen und narrativen Methoden gegenwärtiger Medienformen sowie auch die Dynamik von Mythen allgemein formen das Spannungsverhältnis zwischen Menschlichem und Monströsem auf inhaltlicher wie formaler Ebene. Dieses Zusammenspiel kann dahingehend verstanden werden, dass *EPIC* als Adaption der *Odysee* versucht, in zeitgenössischer Weise über die menschliche Natur zu reflektieren. Das Musical fügt sich damit in einen Trend der letzten zehn Jahre ein, antike Mythen für ein breites Publikum zugänglich zu machen und sie gleichzeitig zu hinterfragen.<sup>82</sup> *EPIC* kann somit nicht nur den antiken Mythos für ein neues Publikum zugänglich machen, sondern ihn auch für eine komplexe und vieldeutige Welt neu interpretieren.

#### LITERATUR- UND MEDIENVERZEICHNIS

Aristoteles: *Poetik: Griechisch / Deutsch*, hrsg. und übers. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 2020.

Auerbach, Erich: *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Tübingen 2001.

Blumenberg, Hans: „Arbeit am Mythos“, in: Wilfried Barner, Anke Detken und Jörg Wesche (Hrsg.): *Texte zur modernen Mythentheorie*, Stuttgart 2003, S. 194–221.

Bösch, Marcus: „Nutzer/-innen – Wer nutzt TikTok?“, in: *Bundeszentrale für politische Bildung* (30.08.2023), <https://www.bpb.de/lernen/bewegtbild-und-politische->

---

<sup>80</sup> Vogler beschreibt in *The Writer's Journey* den Archetypen des Anti-Helden (vgl. Vogler: *The Writer's Journey*, S. 37–39) sowie auch eine Humanisierung des Antagonisten (vgl. ebd., S. 78–79). In *Odysee* sind beide Tendenzen zur Entdifferenzierung beider Extreme erkennbar, wie sich in der Analyse gezeigt hat.

<sup>81</sup> Vgl. ebd., S. 32.

<sup>82</sup> Andere nennenswerte Beispiele sind das Musical *Hadestown* (Anais Mitchell, Uraufführung 2006), Madeline Millers Romane *The Song of Achilles* (2011) und *Circe* (2018) oder auch Jennifer Saints Romane *Elektra* (2022) und *Atalanta* (2023).

[bildung/themen-und-hintergruende/lernen-mit-und-ueber-tiktok/523784/nutzerinnen-wer-nutzt-tiktok/](https://www.bildung.themen-und-hintergruende/lernen-mit-und-ueber-tiktok/523784/nutzerinnen-wer-nutzt-tiktok/) (zuletzt abgerufen am 01.07.2025).

Hayashi, Aya Esther: „YouTube! Musicals! YouTubesicals!‘: Cultivating Theatre Fandom through New Media“ in: Jessica Sternfeld und Elizabeth L. Wollmann (Hrsg.): *The Routledge Companion to the Contemporary Musical*, New York 2020, S. 374–383.

Hillman-McCord, Jessica: „Worshipping Lin-Manuel Miranda: Fans and Totems in the Digital Age“, in: Jessica Sternfeld und Elizabeth L. Wollmann (Hrsg.): *The Routledge Companion to the Contemporary Musical*, New York 2020, S. 325–334.

Homer: *Odyssee*, hrsg. und übers. von Roland Hampe, Stuttgart 2022.

Knigge, Andreas C.: *Comics: Vom Massenblatt ins multimediale Abenteuer*, Hamburg 1996.

Lessing, Gotthold Ephraim: *Hamburgische Dramaturgie*, Bd. 1/2, Hamburg und Bremen 1768.

Melzener, Axel: *Genre: Ein Leitfaden für Autoren*, Köln 2022.

Rivera-Herrans, Jorge: „EPIC: The Ithaca Saga PREMIERE PARTY (Full listen-through of EPIC: The Musical)“, in: *YouTube* (25.12.2024), <https://youtu.be/hjot-pDjR5YM?si=ZUncRnkqiYD70Zqb> (zuletzt abgerufen am 02.08.2025).

Rivera-Herrans, Jorge: „EPIC 3 Things to Know PT.2 11-23-21“, in: *YouTube* (05.04.2022), <https://www.youtube.com/watch?v=KWyUhsBhrXc> (zuletzt abgerufen am 04.02.2025).

Rivera-Herrans, Jorge: „Get in the Water“, in: *The Vengeance Saga*, Produzent:innen: ders. und JP Warner, Label: Winion Entertainment LLC, 2024.

Rivera-Herrans, Jorge: „Just a Man“, in: *The Troy Saga*, Produzent:innen: ders. und JP Warner, Label: Winion Entertainment LLC, 2024.

Rivera-Herrans, Jorge: „Monster“, in: *The Underworld Saga*, Produzent:innen: ders. und JP Warner, Label: Winion Entertainment LLC, 2024.

Rivera-Herrans, Jorge: „My Goodbye“, in: *The Cyclops Saga*, Produzent:innen: ders. und JP Warner, Label: Winion Entertainment LLC, 2024.

Rivera-Herrans, Jorge: „No Longer You“, in: *The Underworld Saga*, Produzent:innen: ders. und JP Warner, Label: Winion Entertainment LLC, 2024.

Rivera-Herrans, Jorge: „Open Arms“, in: *The Troy Saga*, Produzent:innen: ders. und JP Warner, Label: Winion Entertainment LLC, 2024.

Rivera-Herrans, Jorge: „Ruthlessness“, in: *The Ocean Saga*, Produzent:innen: ders. und JP Warner, Label: Winion Entertainment LLC, 2023.

Rivera-Herrans, Jorge: „Suffering“, in: *The Thunder Saga*, Produzent:innen: ders. und JP Warner, Label: Winion Entertainment LLC, 2024.

Rivera-Herrans, Jorge: „The Horse and the Infant“, in: *The Troy Saga*, Produzent:innen: ders. und JP Warner, Label: Winion Entertainment LLC, 2024.

Rivera-Herrans, Jorge: „The Underworld“, in: *The Underworld Saga*, Produzent:innen: ders. und JP Warner, Label: Winion Entertainment LLC, 2024.

Rivera-Herrans, Jorge: „Would You Fall in Love with Me Again“, in: *The Ithaca Saga*, Produzent:innen: ders. und JP Warner, Label: Winion Entertainment LLC, 2024.

Shinoda Bolen, Jean: *Gods in Everyman: Archetypes That Shape Men's Lives*, New York 2014.

Sternfeld, Jessica und Elizabeth L. Wollmann: „Beyond Broadway: New Media and Fan Studies“, in: dies. (Hrsg.): *The Routledge Companion to the Contemporary Musical*, New York 2020, S. 323–324.

Toohy, Peter: *Reading Epic: An Introduction to the Ancient Narratives*, London 1992.

Vogler, Christoph: *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers*, Studio City 2020.



SAMU RICHTER (Paderborn)

### **Wasser, Feuer und Gottesgnadentum in den *The Lion King*-Filmen**

Dass der Disney-Zeichentrickfilm *The Lion King* (1994) finanziell äußerst erfolgreich war, ist kein Geheimnis. Allein im Box Office hat er etwa 979 Millionen US-Dollar eingebracht.<sup>1</sup> Das 2019 erschienene computeranimierte Remake war noch erfolgreicher und erwirtschaftete im Box Office rund 1,6 Milliarden US-Dollar.<sup>2</sup> Die *The Lion King*-Filme haben sich, das beweisen nicht zuletzt diese Zahlen, seit ihrem Erscheinen fest im kulturellen Gedächtnis etabliert. Im Original wie im Remake von *The Lion King* geht es hauptsächlich um einen Konflikt, der dadurch ausgelöst wird, dass die Figur Scar nicht mit ihrer gesellschaftlichen Position zufrieden ist. Er will selbst König werden und entschließt sich daher dazu, seinen Bruder, den herrschenden Monarchen Mufasa, und seinen Neffen, den Kronprinzen Simba, umzubringen. Simba entkommt, flieht in die Wüste und kehrt mehrere Jahre später in seine Heimat zurück, um den ihm rechtmäßig zustehenden Thron zurückzufordern.

Dieser Konflikt bietet eine Folie, vor der Fragen nach Legitimität im Sinne des Herrschaftsrechts sinnfällig werden. Dabei ist auffällig, dass christlich konnotierte Symbole des Feuers und des Wassers, dort, wo sie symbolisch für die Hölle, die Taufe oder für das göttliche Licht eintreten, in beiden Filmen inhärent zu dieser Auseinandersetzung gehören. Wenn Simba gleich zu Beginn des Films in Sonnenlicht gebadet wird und am Ende im Regen seine Herrschaft verkündet oder wenn Scar seinen Coup umgeben von Schwefelgasen und Flammenzungen plant und seine Herrschaft eine Dürre auslöst, dann zeigt sich, dass Feuer und Wasser in den Filmen mit Herrschaft verknüpft werden. An der Dürre beispielsweise wird deutlich, dass der Wohlstand des Landes und der Untertanen mit dem jeweiligen Herrscher und somit auch mit der Frage nach seiner (Il-)Legitimität verbunden

---

<sup>1</sup> Vgl. dazu die Webseite der *Internet Movie Database* unter: <https://www.imdb.com/de/title/tt0110357/> (zuletzt abgerufen am 05.02.2025).

<sup>2</sup> Vgl. dazu die Webseite der *Internet Movie Database* unter: <https://www.imdb.com/de/title/tt6105098/> (zuletzt abgerufen am 05.02.2025).

sind, wobei das Gute als die gegebene hierarchische Ordnung mit einem König von Gottes Gnaden assoziiert und das Böse als jegliche Deviation von dieser Ordnung definiert wird. Die Herrschaftskonzepte der Filme lassen sich also, so die These, mit dem in christlich geprägten Monarchien seit dem Mittelalter und – zumindest nominell – noch bis in die Gegenwart prävalenten Konzept des Gottesgnadentums zusammendenken. Dabei zeigt sich, dass beide *The Lion King*-Filme eine Klassengesellschaft porträtieren.<sup>3</sup> Damit folgt die Analyse Lee Arzts Beobachtungen in *The righteousness of self-centred royals: The world according to Disney animation* (2004), in dem anhand mehrerer Disney-Filme aufgezeigt wird, wie Disney eine hierarchische Klassengesellschaft propagiert.

Im Folgenden wird daher diskutiert, wie mithilfe von Wasser- und Feuersymbolen die (Il-)Legitimität der Könige in beiden Filmen dargestellt wird und welche Auswirkungen dies für die Gesellschaft der Tiere im jeweiligen Film zeitigt. Diese Gesellschaft kann grundsätzlich in drei Gruppen zusammengefasst werden, nämlich die der Löwen, die die Herrscher hervorbringen und die Elite bilden, die der Untertanen, zu der sämtliche anderen Tiere zählen, und die der Hyänen, die aufgrund ihres nicht gesellschaftskonformen Verhaltens als Außenseiter und Ausgestoßene gelten müssen. Diese Gesellschaftsordnung ist starr und der Versuch, sie zu verändern, wird als schlecht bis hin zu bösartig konnotiert. Die in den Filmen prävalente Verwendung von Wassersymbolen zur Legitimation des Herrschers führt dabei interessanterweise nicht zu einer fluiden Veränderung der Gesellschaft, sondern festigt ganz im Gegenteil die gegebene Ordnung. Daraus ergibt sich die These, dass in den *The Lion King*-Filmen eine hierarchische, von einem König von Gottes Gnaden angeführte Klassengesellschaft propagiert wird, deren Veränderung oder gar Umsturz nicht vorgesehen ist. Vielmehr argumentieren die Filme für deren Festigkeit und Bestand.

---

<sup>3</sup> Klassengesellschaft ist hier im Sinne des Klassismus gemeint. Klassismus beschreibt eine Praxis, in der Personen einer unteren Schicht oder Klasse benachteiligt werden. Es ist ein Begriff, der intersektional gedacht werden kann und der sich beispielsweise durch ein Klassenbewusstsein (im Sinne eines Bewusstseins der eigenen privilegierten Klasse) oder aktiven diskriminierenden Handlungen gegenüber Mitgliedern niedrigerer Klassen ausdrücken kann. Vgl. Oliver Bendel: „Klassismus“, in: *Gablers Wirtschaftslexikon* (21.04.2021), <https://wirtschaftslexikon.gabler.de/definition/klassismus-123265/version-383822> (zuletzt abgerufen am 04.08.2025).

## Gottesgnadentum

Das zugrunde gelegte Prinzip des christlichen Gottesgnadentums, das in der hier angelegten Form seine Ursprünge bei den westlichen Monarch:innen des frühen Mittelalters findet,<sup>4</sup> beruht auf der Idee der

Verwandtschaft der geistlichen und weltlichen Obrigkeit: beide sind den Untertanen schlechthin übergeordnet und enthalten ein überirdisches, transzendentes Moment. Diese göttliche Seite der Regierung aber war am befriedigendsten dort dargestellt, wo eine Einzelperson als ‚Stellvertreter Gottes‘ regierte.<sup>5</sup>

Diese Vorstellung einer notwendigen Nähe der Herrschenden<sup>6</sup> zu Gott lässt sich bereits in der christlichen Bibel feststellen. So äußert schon der Apostel Paulus im Römerbrief des Neuen Testaments einen Anspruch an die Beherrschten:

Jedermann ordne sich den Obrigkeiten unter, die über ihn gesetzt sind; denn es gibt keine Obrigkeit, die nicht von Gott wäre; die bestehenden Obrigkeiten aber sind von Gott eingesetzt. Wer sich also gegen die Obrigkeit auflehnt, der widersetzt sich der Ordnung Gottes; die sich aber widersetzen, ziehen sich selbst die Verurteilung zu.<sup>7</sup>

Insofern besteht nach Paulus eine direkte Relation zwischen Gott und den Herrschern im Sinne einer grundsätzlichen göttlichen Legitimierung letzterer. Zusätzlich dazu entsteht im europäischen Mittelalter das Verständnis, dass diese Verbindung den Herrscher nicht von seinen Pflichten gegenüber dem Volk enthebt, da „neben jenem göttlichen Mandat noch ein Volksmandat lag.“<sup>8</sup> Der Herrscher benötigt also selbst einen Rechtstitel, den er im frühen Mittelalter vom Volk oder einem Volksvertreter verliehen bekam, um den göttlichen Akt des Herrschens auszuüben.<sup>9</sup> Das Regierungsrecht des Herrschers wird dann durch eine sakrale Herrscherweihe<sup>10</sup> bestärkt, die gleichzeitig auch eine Erinnerung an die

---

<sup>4</sup> Grundsätzlich hatten und haben fast alle Monarchien eine Form des Gottesgnadentums, wobei die Könige entweder selbst als göttlich verstanden oder auf vielfältige Weisen in Verbindung zu Gott oder Göttern gesetzt wurden. Vgl. Franz-Reiner Erkens: „Sakral legitimierte Herrschaft im Wechsel der Zeiten und Räume: Versuch eines Überblicks“, in: ders. (Hrsg.): *Sakralität von Herrschaft: Herrschaftslegitimierung im Wandel der Zeiten und Räume*, Berlin und Boston 2002, S. 7–32, hier: S. 11. Im Wesentlichen fokussiert sich diese Analyse darauf, wie Gottesgnadentum in den europäischen, christlich geprägten Monarchien funktioniert und wirkt.

<sup>5</sup> Fritz Kern: *Gottesgnadentum und Widerstandsrecht im früheren Mittelalter: Zur Entwicklungsgeschichte der Monarchie*, Leipzig 1914, S. 9.

<sup>6</sup> Von hier an werden in der Analyse hauptsächlich die maskulinen Formen verwendet, also der Herrschende, der König etc., da historisch die überwältigende Mehrheit der Herrschenden männlich war.

<sup>7</sup> Brief an die Römer 13,1–2 zit. nach *Die Bibel nach der Übersetzung von Franz Eugen Schlachter*, revidiert 2000, Bielefeld und Genf 2002.

<sup>8</sup> Kern: *Gottesgnadentum und Widerstandsrecht*, S. 11.

<sup>9</sup> Vgl. ebd., S. 10–11.

<sup>10</sup> Die Herrscherweihe wurde ursprünglich sogar als ein Sakrament behandelt, aber die katholische Kirche hat die Herrscherweihe später entgegen dem Willen der Könige und Kaiser von den Sakramenten ausgeschlossen. Vgl. ebd., S. 78–79, 118–119.

christlich verstandenen Pflichten des Herrschers darstellt.<sup>11</sup> Auf diese Weise erhält der Herrscher ein „transzendentes subjektives Anrecht auf die Krone“,<sup>12</sup> das dem Geblütsrecht und der Volkswahl sogar noch übergeordnet war. Allerdings gilt dennoch, dass

[n]ur wer ein Recht zur Krone (*Jus ad rem*) besaß, das häufig auf der „Blutsverwandtschaft“ (*Jus consanguinitatis* [...]) beruhte, der sollte auch berechtigt sein, nach Abschluß eines Herrschaftsvertrages von Gottes Gnaden „auserkoren“ und „geheiligt“ (Inviolabilität) zu gelten – dem Schutz des Rechts unterstellt.<sup>13</sup>

Insofern kann durch Gottesgnade nur jemand legitimiert werden, der bereits ein Recht auf die Krone besitzt, was bedeutet, dass der Titel hauptsächlich zur Sicherung und Bestärkung der Legimitation dient. Der Titel *Dei Gratia* (von Gottes Gnaden) wird Königen und Kaisern durch die Weihe verliehen.<sup>14</sup> Dieser Titel legitimiert die politische Macht des Herrschers, aber gleichzeitig ist er auch mit einem Anspruch von Demut vor Gott verbunden, durch die der König nicht als autonomes Individuum gedacht werden kann.<sup>15</sup> Da der König als Stellvertreter Gottes fungiert, muss er sich an die göttlichen Gebote halten, um den Anspruch, durch Gott legitimiert worden zu sein, beibehalten zu können. Aus diesem Grund hat der Herrscher nicht nur ein heiliges Recht, sondern auch eine heilige Pflicht, wie es weiter im Römerbrief heißt:

Denn sie [= die staatliche Gewalt, S. R.] ist Gottes Dienerin, zu deinem Besten. Tust du aber Böses, so fürchte dich! Denn sie trägt das Schwert nicht umsonst; Gottes Dienerin ist sie, eine Rächerin zum Zorngericht an dem, der das Böse tut.<sup>16</sup>

Damit legt Paulus dar, dass Könige trotz ihrer göttlichen Berufung zum Herrschen nicht das Recht haben, allein nach ihrem eigenen Willen zu regieren. Die Macht des Herrschers müsse vielmehr dazu dienen, das Volk an Gottes statt zu schützen, und zwar vor denjenigen, die ihm schaden wollen. Dementsprechend sollen die Herrscher auch urteilen und richten, um die weltliche Ordnung zu wahren. Somit sind Herrscher nach Paulus aufgrund ihrer göttlichen Berufung dazu befähigt und verpflichtet, in Gottes Namen ihr weltliches

---

<sup>11</sup> Vgl. ebd., S. 52–53.

<sup>12</sup> Ebd., S. 52.

<sup>13</sup> Günter Barudio: „Gottesgnadentum“, in: ders. (Hrsg.): *Politik als Kultur: Ein Lexikon von Abendland bis Zukunft*, Stuttgart 1994, S. 152–155, hier: S. 153.

<sup>14</sup> Im Jahr 754 n. Chr. hat Karl der Große als erster Herrscher den Titel *Dei Gratias* angenommen, um sich durch die Annahme eines ursprünglich geistlichen Titels von dem Volk abzugrenzen, das den Priestern unterworfen war. Vgl. Kern: *Gottesgnadentum und Widerstandsrecht*, S. 92.

<sup>15</sup> Vgl. Steffen Schlinker und Dietmar Willoweit: „Gottesgnadentum“, in: Konrad Baumgartner, Horst Bürkle, Klaus Ganzer, Walter Kasper, Karl Kertelge, Wilhelm Korff und Peter Walter (Hrsg.): *Lexikon für Theologie und Kirche*, 4. Bd.: *Franca bis Hermenegild*, Freiburg i. Br., Basel, Rom und Wien <sup>3</sup>1995, Sp. 917–919, hier: Sp. 917–918.

<sup>16</sup> Röm 13,4.

Reich zu verwalten und Ordnung zu wahren, ihre Untertanen zu führen und beschützen: „Moreover, God’s ‚government‘ is mirrored in the government of kings who were regarded as God’s deputies on earth (as was the bishop, in his ecclesiastical office) and who ruled by God’s grace (*Dei gratia*).“<sup>17</sup> Auf diese Weise gewinnen die Herrscher eine moralische Absolutheit und Unantastbarkeit, da sie Gottes Willen auf Erden vollstrecken – solange sie sich an die Gebote Gottes halten.

Das Gottesgnadentum ist also ein Prinzip, das im Mittelalter von Herrschenden verwendet wurde, um ihre Legitimationsansprüche zu sichern, und das ein stärkeres Recht ausdrückt als das Geblütsrecht oder Volksmandat allein. Durch die Verwendung dieses Titels berufen sich die angehenden Herrschenden, die ein Recht auf den Thron besitzen, auf Gott, der sie in ihrer Herrschaft legitimiert. Da sie somit durch Gottes Gunst regieren, müssen Könige und Kaiser sich allerdings an christliche Werte halten, da sie ansonsten die Basis ihrer Herrschaftslegitimation verlieren. In diesem Sinne agieren die Herrscher in Gottes Namen und nicht mehr als unabhängige Individuum. Sie haben zwar als Stellvertreter Gottes das Recht, über ihr Volk zu bestimmen und dieses zu leiten, aber sie haben auch Pflichten, deren Erfüllung für die Erhaltung des Titels *Dei Gratias* absolut notwendig sind.

### **Wassersymbole und die Legitimation des Herrschers**

Um von der Kirche als König oder Kaiser legitimiert zu werden und somit den Titel *Dei Gratias* zu erhalten, müssen die Herrscher eine sakrale Herrscherweihe erhalten. Dabei wurde „[d]ie Wirkung der Herrscherweihe [...] früh derjenigen der Taufe verglichen, die in Sündenvergebung, Geistmitteilung, Erneuerung des Menschen bestand.“<sup>18</sup> Wasser ist der Bibel nach ein Symbol der Wiedergeburt. Durch das Wasser wird das alte Leben als ein sündiges zurückgelassen und der Mensch taucht reingewaschen wieder auf. Diese Idee findet sich auch in mehreren Briefen des Paulus.<sup>19</sup> In diesem Sinne stellt das Wasser ein Medium einer von Gott durchgeführten Transformation dar, das dem Menschen aus

---

<sup>17</sup> Hans-Werner Goetz: „God“, in: Albrecht Classen (Hrsg.): *Handbook of Medieval Culture*, Vol. 1: *Fundamental Aspects and Conditions of the European Middle Ages*, Berlin und Boston 2015, S. 613–627, hier: S. 616.

<sup>18</sup> Kern: *Gottesgnadentum und Widerstandsrecht*, S. 79, Fn 143.

<sup>19</sup> So zum Beispiel im Brief an die Römer oder im Brief an Titus: „Wir sind also mit ihm begraben worden durch die Taufe in den Tod, damit, gleichwie Christus durch die Herrlichkeit des Vaters aus den Toten auferweckt worden ist, so auch wir in einem neuen Leben wandeln.“ (Röm 6,4) „Als aber die Freundlichkeit und Menschenliebe Gottes, unseres Retters, erschien, da hat er uns – nicht um der Werke der Gerechtigkeit willen, die wir getan hätten, sondern aufgrund seiner Barmherzigkeit – errettet durch das Bad der Wiedergeburt und durch die Erneuerung des Heiligen Geistes [...]“ (Tit 3,4–5).

göttlicher Gnade gegeben ist. Auch im Buch Genesis wird dies am Beispiel der Arche Noah deutlich: „Denn siehe, ich will die Wasserflut über die Erde bringen, um alles Fleisch, das Lebensodem in sich hat, zu vertilgen unter dem ganzen Himmel; alles, was auf der Erde ist, soll umkommen!“<sup>20</sup> Gott sendet eine Sintflut und nicht etwa Feuer, um die Erde zu zerstören. Dies geschieht, damit Noah, der Inbegriff des Guten im Menschen, überleben kann, wodurch die Erde am Ende wiedergeboren wird. Für die vorliegende Analyse ist insbesondere die biblische Erzählung von der Taufe Jesus durch Johannes den Täufer interessant. In der Taufgeschichte bricht nach und durch die Taufe Jesus der Himmel auf und Gott verkündet, dass Jesus sein Sohn ist.<sup>21</sup> Die Taufe stellt als transformatives Moment den Übergang zwischen Jesus als Mensch und Jesus als Sohn Gottes dar: „He who is the Son is proclaimed as Son by baptismal epiphany.“<sup>22</sup> Somit ist das Wasser, mit dem Jesus getauft wird, der Katalysator, durch den der Akt der Taufe vollzogen wird, und das tragende Element der göttlichen Transformation Jesu. Dabei erhält die Verkündung, dass Jesus der Sohn Gottes ist, eine besondere Bedeutung im Kontext des Gottesgnadentums, denn

[w]ith this divine word of the coronation liturgy the kings were enthroned, and at the same time the words pointed beyond their historic reality to the eschatological saving deed by which God subjected all kings and nations in order that they may serve God in fear and joy.<sup>23</sup>

Somit wird also die Transformation, die durch das Wasser der Taufe ausgelöst wird und die in der Verkündung Gottes ihren Höhepunkt findet, für Könige und Kaiser signifikant. Ein Herrscher, der zum Stellvertreter Gottes werden will, kann sich selbst durch die Nachahmung der Transformation Jesu in den Dienst Gottes stellen und die göttliche Ordnung durchsetzen. Aufgrund dieses transformativen Charakters ist das Symbol des Wassers für die Legitimation des Königs wichtig, was man wiederum an der königlichen Salbung erkennen kann: „Die Königssalbung wird der Taufe nachgebildet, und wie der Christ durch die Taufe sich vom *homo naturalis* zu einem anderen Wesen verwandelte, so veränderte sich der König durch die Salbung zum *typus Christi*, er wurde gleichsam ‚deifiziert‘.“<sup>24</sup> Da

<sup>20</sup> Gen 6,17.

<sup>21</sup> Vgl. Mt 3,13–17.

<sup>22</sup> Vgl. Edmund Schlink: *The Doctrine of Baptism*, übers. von Herbert J. A. Bouman, Saint Louis und London 1972, S. 22.

<sup>23</sup> Ebd.

<sup>24</sup> Stefan Weinfurter: „Idee und Funktion des ‚Sakralkönigtums‘ bei den ottonischen und salischen Herrschern (10. und 11. Jahrhundert)“, in: Rolf Gundlach und Hermann Weber (Hrsg.): *Legitimation und Funktion des Herrschers: Vom ägyptischen Pharao zum neuzeitlichen Diktator*, Stuttgart 1992, S. 99–128, hier: S. 101.

die Taufe die göttliche Gnade symbolisiert, ist es wichtig, dass sich der König bei seiner Krönung auf diese Gnade beruft. Die Salbung, der die gleiche transformative Natur inneohnt wie der Taufe, enthält somit eine göttliche Gnade oder Erlaubnis, die der gesalbte König entgegennimmt und die ihm das Recht zum Herrschen verleiht.

### **Feuersymbole und die (Il-)Legitimität des Herrschers**

Feuer ist im christlichen Kontext, insbesondere in der katholischen Konfession, auf sehr vielfältige Weise als Symbol anzutreffen. Die bekannteste ist das Fege- beziehungsweise Höllenfeuer:

According to our modern understanding, hell is a place or state of eternal punishment after death for those guilty of grievous or mortal sin, a place of separation from God and the dwelling place of the devil and his followers.<sup>25</sup>

Das Höllenfeuer ist also in diesem Sinne eine ewige Strafe, die sich durch Qualen und die Abwesenheit Gottes ausdrückt. Im Gegensatz dazu ist das Fegefeuer

a temporary and transitional place, a concept of later origin than heaven and hell, in which the dead, through punishments similar to those in hell, are purged of lesser sins before release into paradise and heaven.<sup>26</sup>

Während die Hölle eine endgültige Strafe darstellt, ist das Fegefeuer gewissermaßen eine Besserungsanstalt, in der man Sühne leistet und anschließend erlöst werden kann. Da das Feuer somit dazu dient, Sünder:innen zu läutern und/oder zu bestrafen, kann es auch dazu verwendet werden, um die Illegitimität eines Herrschers auszudrücken. Denn ein unrechtmäßiger Herrscher verstößt dem christlichen Verständnis nach gegen die göttliche Ordnung und wird somit zum Sünder.<sup>27</sup> Deswegen müsste er als Sünder symbolisch mit Feuer geläutert und bestraft werden. Ein prominentes Beispiel, an dem zu zeigen ist, wie ein Herrscher mithilfe von Feuersymbolen diskreditiert und seine Legitimität in Frage gestellt wird, liefert die Darstellung Napoleon Bonapartes (1769–1821) in Franz Isidor Proschkos<sup>28</sup> *Perlen aus der Krone des letzten deutschen Kaisers* (1867). Proschkos Werk, das als

---

<sup>25</sup> Eileen Gardiner: „Hell, Purgatory, and Heaven“, in: Classen: *Handbook of Medieval Culture*, S. 653–673, hier: S. 653.

<sup>26</sup> Ebd.

<sup>27</sup> Vgl. Röm 13,1–2.

<sup>28</sup> Franz Isidor Proschko (1816–1891) war ein deutsch-österreichischer Schriftsteller, der eine konservative, fromme und dem Kaiser loyale Gesinnung besaß. Aufgrund der patriotischen Natur seiner Werke erfreuten sie sich einiger Beliebtheit und Proschko erhielt zeitlebens mehrere Auszeichnungen. Vgl. Anton Schlossar: „Proschko, Franz Isidor“, in: *Allgemeine Deutsche Biographie* (Vol. 53) 1907, S. 126–129, <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118888447.html#adbcontent> (zuletzt abgerufen am 09.11.2025).

Schulliteratur gedacht war, stellt dabei auf simple Weise die napoleonischen Kriege als einen Konflikt zwischen dem ‚guten‘ österreichischen Kaiser Franz II./I. und dem ‚bösen‘ Napoleon dar.<sup>29</sup> Eines der Gedichte mit dem Titel *Der Gott des Tages und der Tag Gottes*, in dem Napoleon namentlich erwähnt wird, stellt einen direkten Vergleich zwischen der Krönung Napoleons und der von Franz II./I. dar. Da Proschko sehr fromm und dem Kaiser treu ergeben war, was sich auch in seinen Schriften niederschlägt, kann davon ausgegangen werden, dass das Gedicht in einem christlichen Kontext zu verstehen ist.<sup>30</sup> Das Gedicht beginnt mit den Versen „Im Jahre achtzehnhundert und fünf, als blutigroth / Die Kriegsfackel lohte und Ernte hielt der Tod“.<sup>31</sup> Die Kriegsfackel ist ein Feuer, das kein Licht bringt, sondern inhärent mit Tod verknüpft wird. Dies wird noch durch das Adjektiv „blutigroth“ verstärkt. Dabei ist es auffällig, dass die Krönung Napoleons, die in den folgenden Versen und Strophen beschrieben wird, nun unter diesem Licht stattfindet.<sup>32</sup> Wenn man sich die rein ästhetische Wirkung einer derart „blutigroth“ lodernden Fackel vorstellt, dann ist die Krönung in ein rot flackerndes Licht gebadet, das die Anwesenden und insbesondere Napoleon, der den Mittelpunkt des Ereignisses darstellt, blutig und geradezu dämonisch aussehen lässt. Zudem wird Napoleon als „der Gott des Volkes auf dem geraubten Thron“<sup>33</sup> beschrieben. Da er nicht nur unrechtmäßig auf dem Thron sitzt, sondern sich als „Gott des Volkes“<sup>34</sup> sogar Gott gleichsetzt, kann Napoleon kein legitimer Herrscher sein, was mittels der (Kriegs-)Flammen, die die Krönungszeremonie begleiten, untermalt und verdeutlicht wird.

Andererseits kann das Feuer in einem christlichen Kontext aber auch verwendet werden, um die Legitimität eines Königs auszudrücken. Durch Flammen wird in der Bibel beispielsweise, wie in der alttestamentlichen Erzählung vom brennenden Dornenbusch, eine göttliche Präsenz symbolisiert.<sup>35</sup> Gleichzeitig wird Gott auch fundamental mit dem Licht gleichgesetzt: „Gott [ist] Licht und keine Finsternis [ist] in ihm.“<sup>36</sup> In Proschkos Gedicht *Justitia fundamentum regnorum* wird der Kaiser Franz – im Gegensatz zu Napoleon – mittels

<sup>29</sup> Vgl. Daniela Haarmann: *Die Entstehung des habsburgischen Mythos im 19. Jahrhundert*, Diplomarbeit, Wien 2012, S. 91.

<sup>30</sup> Vgl. Schlossar: „Proschko, Franz Isidor“.

<sup>31</sup> Franz Isidor Proschko: „Der Gott des Tages und der Tag Gottes“, in: ders.: *Perlen aus der Krone des letzten deutschen Kaisers*, Wien 1867, S. 18–19, V. 1.

<sup>32</sup> Vgl. ebd., V. 1–12.

<sup>33</sup> Ebd., V. 11.

<sup>34</sup> Ebd.

<sup>35</sup> Vgl. Ex 3,1– 5.

<sup>36</sup> 1 Joh 1,5.

Feuersymbolen legitimiert. Dieses Gedicht, das als Anrufung des verstorbenen Kaisers und des Vaterlands gestaltet ist, legitimiert Kaiser Franz II./I. durch seine sprichwörtliche Nähe zu Gott, was an mehreren Stellen mittels Feuersymbolen begründet wird. So zum Beispiel in der zweiten Strophe, wo das lyrische Ich vom Kaiser sagt, dass er vor Gottes „Strahlenthron“<sup>37</sup> schwebe und unter Sternen wandle, wo er seinen Lohn finde.<sup>38</sup> Bereits hier wird deutlich, dass der Kaiser in göttlicher Gunst steht, da er nun vor Gott tritt und, was man an der Verwendung des Begriffs Strahlenthron erkennt, in dessen Licht gebadet wird. Zusätzlich dazu werde er seinen Lohn dafür erhalten, dass er ein edler und guter Herrscher war.<sup>39</sup> Auf diese Weise wird etabliert, dass Kaiser Franz die Gottesgnade hatte und seine Pflichten als Herrscher erfüllt hat. Im Gedicht wird unter anderem mittels der Lichtsymbole eine Abgrenzung zwischen dem alten, von Kaiser Franz geführten Land und dem von den Aufrührern geforderten neuen Land eingeführt. Dies geschieht beispielsweise dadurch, dass die Auführer das Licht rauben wollen, während das Land das Licht erhalten solle.<sup>40</sup>

Vergleicht man dies mit der vorigen Darstellung Napoleons, so wird der Unterschied zwischen den Anwendungsformen von Feuer als in christlichem Kontext verwendetes Symbol der (Il-)Legitimität deutlich. Während das Feuer im Fall von Napoleon ein blutrotes Licht wirft, ist im Fall von Kaiser Franz von einem reinen, da direkt von Gott kommenden Licht die Rede. Gleichzeitig ist dabei die jeweilige Quelle des Feuers aufschlussreich. Bei Napoleon ist von einer Fackel die Rede, die dezidiert menschlichen oder irdischen Ursprungs ist. Kaiser Franz jedoch wird von einem himmlischen Licht bestrahlt. In diesem Sinne ließe sich argumentieren, dass Legitimation im christlich konnotierten Kontext eher durch Licht an sich und Illegitimität eher durch Feuer ausgedrückt wird.

### **Gottesgnadentum in *The Lion King* (1994)**

Der finale Kampf zwischen Simba, dem Kornprinzen, und Scar, seinem Onkel und Thronräuber, ist eine der signifikantesten Szenen des Films *The Lion King* (1994). Simba, der glaubt, Schuld am Tod seines Vaters zu tragen und der deswegen ins Exil ging, kehrt

---

<sup>37</sup> Proschko: „Justitia fundamentum regnorum“, in: ders.: *Perlen aus der Krone des letzten deutschen Kaisers*, S. 10–15, V. 6.

<sup>38</sup> Vgl. ebd., V. 7–8.

<sup>39</sup> Vgl. ebd., V. 9–12.

<sup>40</sup> Vgl. ebd., V. 81–96.

zurück und sieht, dass seine Heimat sich in ein Ödland verwandelt hat. Bald darauf konfrontiert Simba Scar, dunkle Wolken ziehen auf und Blitze zucken über den Himmel. Simba wird von Scar über die Klippe gedrängt, er klammert sich verzweifelt an die Felskante. Ein Blitz schlägt ein und verwandelt den Boden in ein Flammenmeer. Aber Simba stürzt nicht, er springt Scar an und zwingt ihn, den Mord an Simbas Vater zuzugeben. Dann bricht der Kampf zwischen beiden aus, während der Königsfelsen brennt. Simba will Scar gegenüber gnädig sein und ihn verbannen, doch Scar blendet ihn. Dennoch ist es Scar, der letztlich vom Königsfelsen stürzt und somit auch symbolisch gestürzt wird. Sein Ende ist besiegelt, als er von Flammen umringt von seinen Hyänen zerfleischt wird. Nach Scars Tod setzt Regen ein und löscht die Flammen. Von Rafiki, dem Mandrill, angewiesen, besteigt Simba den Königsfelsen und verkündet mit seinem Gebrüll im Regen den Beginn seiner Herrschaft.<sup>41</sup>

In dieser Szene findet Simbas und Scars Kampf um den Thron sein Ende. Simba nimmt seinen rechtmäßigen Platz als König an und wird somit zum legitimen Herrscher, während Scar, der illegitime Herrscher, stirbt.<sup>42</sup> Die Verwendung findenden eindrucksvollen Bilder von Feuer und Wasser sind dabei keine rein ästhetische Entscheidung. Unter Scars Herrschaft ist das Land vollkommen ausgetrocknet, es fehlt überall an Wasser. Gleichzeitig sieht die Landschaft beinahe schon verkohlt aus. Daran lässt sich bereits erkennen, dass Scars Legitimität als Herrscher ein Problem aufweist. Das Verschwinden des Wassers, das heißt des Elements, das auf symbolische Weise die Taufe und die königliche Salbung darstellt, zeigt, dass ihm eines der Symbole, mit denen Gottesgnade ausgedrückt werden kann, fehlt. Allerdings wird er auch nicht durch das Feuer im Sinne eines göttlichen Lichts legitimiert. Das erste Bild, das die Zuschauenden von dem Land unter Scars Herrschaft sehen, zeigt es düster und dunkel.<sup>43</sup> Man sieht hier auch, wie Scar in einer dunklen Höhle liegt, umgeben von Knochen.<sup>44</sup> Da Scar also weder die symbolische Königssalbung durch das Wasser noch die Bestätigung durch das göttliche Licht hat, kann daraus geschlossen

<sup>41</sup> Vgl. Roger Allers und Rob Minkoff: *The Lion King*, USA 1994, 01:10:07–01:22:30.

<sup>42</sup> Diese Zuordnung von legitim und illegitim wird hier auf Basis der Tatsache vollzogen, dass Simba der einzige Sohn des vorherigen Königs und dementsprechend der rechtmäßige Erbe ist, wenn der Genealogie gefolgt werden soll. Im Gegensatz dazu hat Scar seinen Bruder, den König, umgebracht, um an die Macht zu gelangen, und er hat auch Simbas, des Kronprinzen, Tod angeordnet (vgl. Allers und Minkoff: *The Lion King*, 00:35:20–00:38:50). Im weiteren Verlauf der Analyse wird gezeigt, wie diese Zuordnung, die hier vorgenommen wurde, mittels verschiedener Symbole bestätigt wird.

<sup>43</sup> Vgl. Allers und Minkoff: *The Lion King*, 00:48:22–00:48:25. Transkriptionen erstellt von S. R.

<sup>44</sup> Vgl. ebd., 00:48:25–00:50:05.

werden, dass er keine göttliche Legitimation zur Herrschaft besitzt. Dementsprechend erfüllt er seine heilige Pflicht als König, also seine Pflicht zur Wahrung der Ordnung und zum Schutz seines Volkes, nicht. „I am the king, I can do whatever I want“,<sup>45</sup> sagt Scar zu Simbas Mutter. Dies widerspricht der zuvor diskutierten Rolle des Königs, denn der König kann gerade nicht tun und lassen, was er will, da er seinem Volk gegenüber verpflichtet ist. Da Scar zwar die Privilegien des Königtums nutzt, aber seine Pflichten als Herrscher nicht erfüllt, gerät das Land aus dem Gleichgewicht, was zu dessen Zerstörung führt: „The result is nature out of balance and the destruction of the land. In the biblical narrative, that means that evil is in the world and Satan is alive and at work, a reality in which Christians believe.“<sup>46</sup> Das, was das Gleichgewicht der Welt, oder hier: des Landes, stört und damit Vernichtung bringt, ist im christlichen Kontext etwas absolut Böses und bisweilen sogar Teuflisches. Scar stört die gegebene Ordnung auf dreifache Weise: Zum einem stört er die Genealogie, indem er den König und dessen Blutlinie vernichten will. Zweitens stört er die gesellschaftliche Ordnung, indem er die ausgestoßenen Hyänen wieder in das Land lässt, wodurch drittens die natürliche Ordnung gestört wird, da die Hyänen die Beutetiere überjagen, was zur Verödung des Landes führt beziehungsweise zu dieser beiträgt.

Zudem hat Scar im Verlauf des Filmes bereits eine Assoziation zum Feuer aufgebaut, was insbesondere im Lied *Be Prepared*<sup>47</sup> auffällt. Von Schwefelgasen umringt, singt er davon, wie er Mufasa vom Thron stoßen will, während in der Klimax des Liedes Feuerzungen seinen wortwörtlichen Aufstieg in den Nachthimmel begleiten.<sup>48</sup> Dies steht in einem scharfen Kontrast zu seiner Behauptung, der rechtmäßige König zu sein. Jemand, dessen Aufstieg von Feuer und Gasen begleitet wird, kann, folgt man der Logik des Gottesgnadentums und dessen Symbolismus, wohl kaum ein legitimer König sein. Dabei spiegelt sich Scars Aufstieg mit der in Isidor Proschkos Gedicht beschriebenen Selbstkrönung Napoleons. Genau wie Napoleon begleiten auch Scar die Flammen beim Aufstieg zu seinem Thron, in einer Szene, in der er am „höchsten Sitz“<sup>49</sup> Platz nimmt. Zudem findet sich im Film keine einzige Szene, in der Scar mit Wasser oder irgendeiner anderen Flüssigkeit in Berührung kommt. Diese Tatsache und dass das Wasser unter seiner Herrschaft

<sup>45</sup> Ebd., 01:13:23–01:13:26.

<sup>46</sup> Annalee R. Ward: „The Lion King’s Mythic Narrative: Disney as Moral Educator“, in: *Journal of Popular Film and Television* (Vol. 23, No. 4) 1996, S. 171–178, hier: S. 173.

<sup>47</sup> Allers und Minkoff: *The Lion King*, 00:27:22–00:30:24.

<sup>48</sup> Vgl. ebd., 00:27:24–00:30:23.

<sup>49</sup> Proschko: „Der Gott des Tages und der Tag des Gottes“, V. 7.

verschwindet, zeigen, dass er kein Recht hat, König zu sein. Scar ist nach christlicher Definition also ein Sünder, da er gegen die göttliche Ordnung verstößt und deshalb wird er von Flammen umgeben, die ihn strafen und läutern sollen. Entsprechend wird auch sein Tod dargestellt. Im Licht der Flammen kann man an seinem Schatten erkennen, dass er von Hyänen umgebracht wird. Der Augenblick seines Todes, der als Schatten an die Felsen geworfen wird, während das Bild von Flammen umrandet und dann von ihnen verzehrt wird, erinnert dabei an Höllenbilder.<sup>50</sup> Scar hat, so die Logik der Legitimität des Gottesgnadentums und der in diesem Kontext stehenden christlichen Symbolik, seine gerechte Strafe erhalten, der Königsfelsen wurde durch das Feuer von seiner illegitimen und ergo zerstörerischen Herrschaft befreit.

Der in dieser Szene einsetzende Regen symbolisiert eine doppelte Transformation: die Wiedergeburt des Königreichs und die Wiedergeburt Simbas als dessen rechtmäßiger König. Sobald Scar tot ist und nur noch der legitime König verbleibt, kehrt das Wasser in das Land zurück. Es wäscht wortwörtlich die Überbleibsel von Scars Herrschaft davon, äußerst plakativ dargestellt durch einen Schädel, der vom Regenwasser weggespült wird.<sup>51</sup> Kurz darauf sieht man in einem Zeitsprung, wie das Land von neuem erblüht.<sup>52</sup> Hier wird ein Zusammenhang von legitimer Herrschaft und Wohlstand deutlich, der vorher ex negativo an der Dürre während Scars Herrschaft sichtbar wurde. Da Simba dementsprechend als König von Gottesgnaden verstanden werden kann, kann das Reich gedeihen und der Wohlstand von dessen Bewohner:innen ist wieder gesichert. Simba wird so visuell und symbolisch als rechtmäßiger König legitimiert. Dies wird ebenfalls bei seiner Krönung deutlich. Inmitten des Regens besteigt Simba den Königsfelsen und verkündet seine Herrschaft.<sup>53</sup> Dabei bildet sein Aufstieg eine interessante Parallele zum Anfang des Films. Als Simba dort dem Volk präsentiert wird, wird eine taufähnliche Transformation sichtbar, wobei die Ähnlichkeit dieser Taufszene zu Beginn und die Salbungsszene am Ende des Filmes die auffällige Verwandtschaft dieser beiden Riten betont.<sup>54</sup> Als neugeborenes Kind, als das er in den Eröffnungsszenen gezeigt wird, ist er vorerst nur der Sohn Mufasas, doch als er dem Volk präsentiert wird, wird er zum Sohn des Königs und wird dementsprechend bejubelt. Indem die Wolken aufbrechen und die Sonnenstrahlen ihn anstrahlen, wird ihm

<sup>50</sup> Vgl. Allers und Minkoff: *The Lion King*, 01:20:40–01:20:45.

<sup>51</sup> Vgl. ebd., 01:22:04–01:22:06.

<sup>52</sup> Vgl. ebd., 01:22:30–01:22:40.

<sup>53</sup> Vgl. ebd., 01:21:52–01:22:30.

<sup>54</sup> Vgl. Kern: *Gottesgnadentum und Widerstandsrecht*, S. 79, Fn 143.

gleichzeitig auch die göttliche Gnade als Bestätigung seiner Heiligkeit als Thronfolger zuteil. Das Volk verneigt sich vor dem jungen Prinzen, der nun das göttliche Recht zum Herrschen erhalten hat.<sup>55</sup>

From the opening ‚circle of life‘ scene in the *Lion King*, for instance, we cannot mistake the social order and its validity. All species bow before the rightful king. The heavens open and a (divine?) light shines on the new lion cub. This future king is held before a multitude of reverent and bowing beasts whose happiness and very existence depends on the maintenance of the established and rightful hierarchy.<sup>56</sup>

Dabei hängen das Glück und der Wohlstand des Volkes von dieser Affirmation ab. Da Simba als König über das Volk regieren wird, ist das Volk insofern von ihm abhängig, als dass es darauf vertrauen muss, dass er seine königlichen Pflichten erfüllt. In diesem Sinne kann das Licht, das auf Simba fällt, als Symbol göttlicher Anerkennung betrachtet werden, das die Gewissheit verspricht, dass Simba seine Pflichten einhalten und als ein gerechter König regieren wird. Zusätzlich finden sich zahlreiche Szenen, in denen sich Simba in der Nähe von Wasser aufhält. In *I Just Can't Wait To Be King* hüpfert er mit Nala durch das seichte Wasser.<sup>57</sup> Am Ende von *Hakuna Matata* springt er in einen Teich.<sup>58</sup> Als er seine Kindheitsfreundin Nala wiedersieht, tollern die beiden in *Can You Feel The Love Tonight* am Wasser.<sup>59</sup> Auf diese Weise wird im gesamten Film eine konstante Verbindung zu Simbas Taufe am Anfang aufgebaut. Jedes Mal werden die Zuschauenden daran erinnert: Simba ist der rechtmäßige, der geweihte, der getaufte König.

Dabei stellt sich die Frage, wieso in der finalen Konfrontation mit Scar die Flammen gerade dann ausbrechen, wenn Simba an der Klippe hängt.<sup>60</sup> Dies würde schließlich seine Legitimität als Herrscher in Frage stellen. Um diese Stelle zu deuten, muss bedacht werden, dass er zu diesem Zeitpunkt noch nicht wusste, dass Scar Mufasa ermordet hat. Er war vielmehr der festen Überzeugung, dass er selbst die Schuld am Tod seines Vaters trägt. Deswegen zweifelte er an seiner eigenen Legitimität, was auch den Grund darstellt, aus dem er seine Heimat verließ. Er glaubte nicht daran, dass er das Recht besäße, König zu sein, wenn sinetwegen der rechtmäßige König umgekommen ist. Indem er von Scar verbal und physisch in die Ecke gedrängt wird, werden seine Zweifel an seiner Legitimität

---

<sup>55</sup> Vgl. Allers und Minkoff: *The Lion King*, 00:04:11–00:04:24.

<sup>56</sup> Lee Arzt: „The righteousness of self-centred royals: The world according to Disney animation“, in: *Critical Arts* (Vol. 18, No. 1) 2004, S. 116–146, hier: S. 127.

<sup>57</sup> Vgl. Allers und Minkoff: *The Lion King*, 00:15:42–00:15:46.

<sup>58</sup> Vgl. ebd., 00:47:54–00:48:06.

<sup>59</sup> Vgl. ebd., 00:58:34–00:59:43.

<sup>60</sup> Vgl. ebd., 01:15:51–01:15:57.

immer größer, bis er von der Klippe fällt und die Flammen unter ihm auflodern. Simba hält sich selbst für einen Sünder und müsste der Logik nach also geläutert werden. Deswegen gibt er zu, dass er für Mufasas Tod verantwortlich ist und kann sich auch nicht wirksam gegen Scars Anschuldigung wehren, dass er ein Mörder sei.<sup>61</sup> Doch in dem Moment, in dem er die Wahrheit erfährt, stellt er in seinem Schrei seine Legitimität wieder her und springt Scar an. Simba fällt nicht ins Feuer, weil er der rechtmäßige König ist.

### **Gottesgnadentum in *The Lion King* (2019)**

Obwohl sich das 2019 unter demselben Titel veröffentlichte Remake sehr stark an der Handlung des Originals orientiert, gibt es dennoch einige relevante Details, in denen sie sich voneinander unterscheiden. Der signifikanteste Unterschied ist wohl der Animationsstil, der nun mittels 3D-Animation die Figuren als möglichst realitätsgetreue Tiere darzustellen sucht, womit die kreativen Möglichkeiten des Filmes eingeschränkt werden. Die Darstellung Simbas als rechtmäßiger König wird größtenteils beibehalten. Daher ist er auch in der neueren Fassung ständig von Wasser umgeben. Allerdings hat sich die Darstellung Scars im Vergleich zum Original deutlich verschoben. Statt als grundsätzlich schlechte Figur, die überhaupt kein Recht auf den Thron besitzt, erscheint Scar im Remake als jemand, der erst aufgrund des Königs- und Brudermordes sein Herrscherrecht verliert. Diese Veränderung, die sich auch auf die Verwendung der Wasser- und Feuersymbolen auswirkt und dementsprechend für die Analyse relevant ist, kann man an grundsätzlich drei Szenen herausarbeiten.

Die erste Szene, in der diese Veränderung deutlich wird, findet sich am Anfang des Filmes, als Mufasa Scar einen Besuch abstattet, weil dieser die Präsentation Simbas dem Volk gegenüber versäumt hat. Die Höhle, in der Scar sich aufhält, befindet sich ganz in der Nähe einer Wasserquelle.<sup>62</sup> Auch sieht man, wie er nach dem Gespräch mit Mufasa an dieser Wasserquelle vorbeigeht.<sup>63</sup> So kann Scar, der christlich konnotierten Symbolik des Filmes folgend, nicht mehr als vollkommen illegitim betrachtet werden. Die Tatsache, dass er sich mehrfach in Wassernähe aufhält, wird somit zu einer Erinnerung daran, dass er als Mufasas Bruder prinzipiell ebenfalls die Voraussetzung zum Herrschen erfüllt. Denn Scar ist Mufasas nächster männlicher Verwandter und dementsprechend derjenige, der

---

<sup>61</sup> Vgl. ebd., 01:14:40–01:15:50.

<sup>62</sup> Vgl. Jon Favreau: *The Lion King*, USA 2019, 00:04:50–00:06:00.

<sup>63</sup> Vgl. ebd., 00:08:33–00:08:38.

nach Mufasas Tod regieren würde. Dies wird dadurch bestätigt, dass nach Mufasas Tod und Simbas vermeintlichen Ableben niemand Scar widerspricht, als er den Thron besteigt.<sup>64</sup> Dementsprechend erhält hier seine Aussage gegenüber Zazu, dem Berater des Königs, „I answer to no one“,<sup>65</sup> eine neue Bedeutung. Durch die Verbindung zum Wasser wird Scars Potenzial, als legitimer Herrscher zu agieren, verdeutlicht, was dementsprechend bedeutet, dass seine Aussage aus diesem ihm bekannten Potenzial schöpft. Denn er war „first in line“<sup>66</sup> und im Falle von Mufasas Tod wäre er der rechtmäßige Herrscher geworden. Durch Simbas Geburt hat sich die Lage allerdings geändert und Scar hat seinen direkten Anspruch auf den Thron verloren, denn er ist als Bruder des Königs nun außerhalb der Thronlinie, die von Vater zu Sohn weitergegeben wird. Dementsprechend gefährdet Simbas Geburt Scars Legitimität als potenzieller König, denn Simba wird als direkter Nachfahre des vorherigen Königs immer bevorzugt werden. Dies wird dadurch verdeutlicht, dass Scar sich nicht nur von seiner Höhle, sondern auch von der Wasserquelle abwendet und weggeht.<sup>67</sup> Da Mufasa ihn zuvor darauf aufmerksam gemacht hat, dass es nun einen Thronerben gibt und Scar dementsprechend keinen Anspruch mehr auf den Thron habe,<sup>68</sup> kann diese Szene so gedeutet werden, dass Scar hier gewissermaßen sein Recht zu herrschen verliert beziehungsweise sich von diesem entfernt. Diese Lesart wird dadurch noch verstärkt, dass Scar im Rest des Filmes nur noch ein einziges Mal in der Nähe von Wasser gezeigt wird.

Scars Verbindung zum Wasser und sein damit verbundenes Recht zu herrschen werden im Rahmen des Elefantenfriedhofs und der damit verbundenen Reprise von *Be Prepared* wieder aufgegriffen. Dabei wird in der Einführung des Ortes ein signifikanter Unterschied ersichtlich. Im Remake wird durch Scar mit „all those rotting bones and burning pools of oozing mud“<sup>69</sup> bereits im Voraus, noch bevor sich Simba zum Elefantenfriedhof aufmacht, eine Beschreibung des Ortes gegeben, die im Original nicht gegeben ist.<sup>70</sup> Im Remake werden also zwei Merkmale des Elefantenfriedhofs hervorgehoben: verrottende Knochen

---

<sup>64</sup> Vgl. ebd., 00:48:50–00:50:30.

<sup>65</sup> Ebd., 00:06:44–00:06:48.

<sup>66</sup> Ebd., 00:07:47–00:07:48.

<sup>67</sup> Vgl. ebd., 00:08:34–00:08:52.

<sup>68</sup> Vgl. ebd., 00:08:26–00:08:34.

<sup>69</sup> Ebd., 00:17:20–00:17:25.

<sup>70</sup> Vgl. Allers und Minkoff: *The Lion King*, 00:12:07–00:13:14.

und brennende Pfützen triefenden Schlammes.<sup>71</sup> Dabei ist die Erwähnung des Schlammes von besonderem Interesse. Schlamm oder auch schlammiges Wasser kann in diesem Sinne als getrübbtes, unreines Wasser gedeutet werden, das somit ein starkes Gegenbild zu dem reinen Wasser des von Mufasa regierten Landes bildet. Die Bezeichnung des brennenden Schlammes erinnert zudem an Torfmoore, die kulturgeschichtlich schon früh sowohl mit Gefahr, Krankheit, Abgelegenheit und Außenseitertum, aber auch agrarischer Nutzlosigkeit und damit wirtschaftlichem Desinteresse verbunden wurden.<sup>72</sup> Auf diese Weise wird den Zuschauer:innen von Anfang verdeutlicht, dass jegliche Assoziation mit dem Elefantenfriedhof dazu dient, die herrschaftliche Legitimation der jeweiligen Person in Frage zu stellen. Dies erkennt man insbesondere an den Hyänen, die als ungewollte Außenseiter an diesen Ort verbannt beziehungsweise gebunden sind.<sup>73</sup> Während dieser Aspekt grundsätzlich in beiden Versionen gleich ist, unterscheiden sie sich dennoch in einem sehr wichtigen Detail, nämlich in der Darstellung des Wassers auf dem Elefantenfriedhof. Im Gegensatz zu den geradezu giftgrünen Flüssigkeiten, die im Original gezeigt werden,<sup>74</sup> kann man im Remake scheinbar trinkbare Wasserquellen und Pfützen erkennen.<sup>75</sup> Diese Beobachtungen sind besonders relevant in Bezug auf Scars Beziehung zu den Hyänen.

Im Original beschreiben die Hyänen Scar als einen Freund, jedoch wird durch Scars Attitüde ihnen gegenüber deutlich, dass ihre Beziehung rein geschäftlicher Natur und nur aus Notwendigkeit entstanden ist.<sup>76</sup> Hierbei ist zu beachten, dass Scar und die Hyänen sich dort offensichtlich schon länger kennen. Im Kontrast dazu sieht man im Remake, wie sich Scar und die Hyänen zum ersten Mal treffen und sich daraufhin verbünden, wobei sie einen Pakt schließen, der anschließend mit einer Reprise von *Be Prepared* besiegelt wird.<sup>77</sup> Diese Veränderung hat sehr starke Auswirkung auf die (Il-)Legitimität von Scar, die sich insbesondere in der Ausführung seines Liedes *Be Prepared* erkennen lässt. Während die

<sup>71</sup> Die Erwähnung der verrottenden Gebeine könnte durchaus für eine Diskussion bezüglich der Legitimation fruchtbar gemacht werden, was an dieser Stelle allerdings nicht weiter ausgeführt werden kann.

<sup>72</sup> Vgl. Pim de Klerk, Jasmin Hettinger, Immanuel Musäus und Hans Joosten: „Zitternde Böden und brennender Schlamm: die Wahrnehmung von Moor und Torf bei den Römern“, in: *TELMA: Berichte der Deutschen Gesellschaft für Moor- und Torfkunde* (Vol. 52) 2022, S. 109–128.

<sup>73</sup> Ihre Präsenz wird als eine Gefahr angesehen, um die sich der König selbst kümmern muss. Vgl. Allers und Minkoff: *The Lion King*, 00:11:06–00:11:27.

<sup>74</sup> Vgl. ebd., 00:25:34–00:28:07.

<sup>75</sup> Vgl. Favreau: *The Lion King*, 00:24:11–00:25:06.

<sup>76</sup> Vgl. Allers und Minkoff: *The Lion King*, 00:26:18–00:30:23.

<sup>77</sup> Vgl. Favreau: *The Lion King*, 00:33:02–00:37:01.

originale Fassung durch Flammenzungen und giftgrüne Gase begleitet wird, verzichtet die Reprise auf derartige Effekte gänzlich. Stattdessen findet die Szene in einer dunklen, nebligen Nacht in der felsigen Landschaft des Elefantenfriedhofs statt. Diese Veränderung ist einerseits dem realitätsgetreuen Animationsstil des Remakes geschuldet, weswegen die Szene nicht in derselben Weise gestaltet werden konnte wie im Original. Dennoch sind die weiteren Entscheidungen, die in die Exekution dieser Szene geflossen sind, in höchstem Maße relevant. Während Scar im Original durch *Be Prepared* geradezu höllische Assoziationen erweckte, wodurch seine Illegitimität als Herrscher demonstriert wurde, scheint die Reprise des Liedes im Remake ein anderes Ziel zu verfolgen. Wie bereits festgestellt wurde, besitzt Scar in der Neuverfilmung durchaus ursprünglich das Recht zu herrschen – ein Recht, das durch Simbas Geburt gefährdet beziehungsweise ausgesetzt wird. Die Szene, in der er sich mit den Hyänen verbündet, nimmt diese Tatsache zum Ausgang und zeigt, wie er durch seine eigenen Entscheidungen seine Legitimität als Herrscher zerstört. Sein Bündnis mit den Hyänen, den Außenseitern und Ausgestoßenen, wird somit zu dem Punkt, an dem er sein symbolisches Herrschaftsrecht verliert. Dabei wird in dieser Szene ein direkter Vergleich zwischen Scar und Simba möglich. Es ist sicherlich kein Zufall, dass Simba und Scar beide in einem Abstand von fünfzehn Minuten ein Lied singen, während dem sie beide jeweils durch ein Gewässer springen. Während Simba allerdings in einem gewaltigen Wasserloch tollt,<sup>78</sup> springt Scar in eine Pfütze.<sup>79</sup> Da das Wasser nun allerdings schon als ein Mittel identifiziert wurde, das durch seine symbolische Verbindung zur Taufe und Herrscherweihe Legitimität ausdrückt, kann man hier deutlich erkennen, dass Scar im Gegensatz zu Simba nur ein bedingtes Herrschaftsrecht besitzt. Gleichzeitig wird deutlich, wie er gewissermaßen durch die Pfütze über seine eigene Legitimation trampelt, um auf die Felsen zu steigen und sich selbst zu erheben. Dies steht in einem starken Kontrast zum Original, wo Scar grundsätzlich keine legitime Herrschaftsberechtigung hat. Die Frage nach Scars Legitimität kommt in einer weiteren Szene, die im Original nicht vorhanden ist, erneut zur Sprache. In dieser Szene versucht Scar, Sarabi – Mufasas Frau und Simbas Mutter – zu überreden, sich mit ihm zu vermählen.<sup>80</sup> Während bereits angedeutet wurde, dass Scar Gefühle für Sarabi hegt,<sup>81</sup> verfolgt er sie hier nun aus rein politischem

---

<sup>78</sup> Vgl. ebd., 00:20:27–00:23:18.

<sup>79</sup> Vgl. ebd., 00:35:48–00:35:49.

<sup>80</sup> Vgl. ebd., 01:02:16–01:03:24.

<sup>81</sup> Vgl. ebd., 00:07:29–00:07:43.

Interesse: „The other lions look to you. As long as you resist, they will reject me. Take your place by my side, and we will feast together.“<sup>82</sup> Da die anderen Löwinnen zu Sarabi heraufblicken und ihrem Beispiel folgen, kann sie hier als Vertreterin des Volkes verstanden werden, da sie den Willen der anderen Löwinnen spiegelt. Dadurch kommt ihr die Macht zu, Scar potenziell als Herrscher doch noch zu legitimieren.

In diesen Szenen wird sichtbar, dass sich Scars Legitimität verändert. Während er im Original keinerlei Herrschaftsrecht besaß, zerstört er im Remake eigenhändig die Möglichkeit, als ein Herrscher mit göttlicher Legitimation betrachtet zu werden. Zudem hat sich auch die Rolle des Königs verschoben, wie man an der Szene erkennen kann, in der Mufasa seinem Sohn das Königreich zeigt und ihm die Pflichten eines Königs erklärt.<sup>83</sup> Dabei wird ein zentraler Unterschied, der die Rechte und Pflichten eines Königs betrifft, deutlich. Im Original betont Mufasa, dass nach seinem Ableben das gesamte Land Simba gehören wird.<sup>84</sup> Im Remake sagt Mufasa, „it belongs to no one, but will be yours to protect. A great responsibility.“<sup>85</sup> Später korrigiert er seinen Sohn, als dieser glaubt, dass ein König tun und lassen könne, was er wolle und sich jedes Territorium nehmen dürfe, denn „while others search for what they can take, a true king searches for what he can give.“<sup>86</sup> Es wird also deutlich, dass in dieser Szene insbesondere die Pflichten des Königs betont werden, im Gegensatz zum Original, wo nur das Recht des Königs erwähnt wird. Dies führt dazu, dass die Pflichten des Herrschers hier grundlegend anders als im Original dargestellt werden.

### **Die Unterschiede zwischen Original und Remake**

Im Prinzip vermitteln beide Filme die gleiche Botschaft, jedoch gibt es feine Unterschiede in der Formulierung und Ausgestaltung dieser. Während im Original die Legitimität der Figuren absolut und unveränderlich ist, wird die Grenze zwischen legitim und illegitim im Remake nicht ganz so trennscharf gezogen. Die Hyänen sind noch immer unerwünschte Außenseiter, doch sie haben eine klare Hierarchie. Sie leben weiterhin auf dem Elefantenfriedhof, allerdings wirkt dieser lang nicht so bedrohlich wie im Original. Scar ist nicht von vornherein illegitim, sondern aufgrund seiner Entscheidungen nicht als König geeignet.

---

<sup>82</sup> Ebd., 01:02:50–01:03:00.

<sup>83</sup> Vgl. Favreau: *The Lion King*, 00:11:57–00:14:30.

<sup>84</sup> Vgl. Allers und Minkoff: *The Lion King*, 00:09:20–00:09:25.

<sup>85</sup> Favreau: *The Lion King*, 00:12:33–00:12:40.

<sup>86</sup> Ebd., 00:12:57–00:13:05.

Gleichzeitig ist auch Simbas Rolle als König bezüglich dessen Pflichten deutlicher definiert. Dies hat entsprechende Konsequenzen.

Die neue Hierarchie der Hyänen bringt interessante Entwicklungen mit sich, insbesondere, da es sich bei ihrer Anführerin um Shenzi, eine weibliche Hyäne, und bei ihrer Gesellschaft um ein Matriarchat handelt.<sup>87</sup> Da es auf dem Elefantenfriedhof Wasser gibt, bedeutet das der Logik des Gottesgnadentums zufolge, dass Shenzi in ihrer Rolle als Anführerin legitimiert wird. Gleichzeitig ist das Land aber verödet, das Wasser teilweise schlammig, teilweise nur in Pfützen vorhanden. Dies zeigt, dass selbst in den sozialen Unterschichten legitime Herrscher existieren, aber gleichzeitig demonstriert es auch, dass sie nicht mit den Herrschern der Oberschicht vergleichbar sind. Dabei ist relevant, dass es letzten Endes Scar – als Löwe Angehöriger der Elite – war, der die Hyänen überhaupt erst mobilisiert hat, damit sie ihre Fähigkeiten produktiv einsetzen und fokussieren konnten, um den König umzubringen. Scars Rolle im Mordkomplott ist allein die Planung und dass er Mufasa in die Falle lockt. Prinzipiell hätten auch die Hyänen selbst die Möglichkeit gehabt, den König durch einen Hinterhalt umzubringen und sich infolgedessen in den beutereichen Jagdgebieten auszubreiten. Allerdings hätte sich ihre Lage dadurch nicht geändert, denn der nächste König hätte sie wieder aus seinen Ländern vertrieben. Den Hyänen fehlt das Recht, sich außerhalb des Elefantenfriedhofs aufzuhalten, das Scar ihnen verleiht. Zusätzlich dazu sind die Hyänen, nachdem Scar sie in die Gesellschaft zurückgeführt hat, von ihm abhängig, der sie gewissermaßen als seine Armee legitimiert und ihnen das Recht gibt, sich dort aufzuhalten. Dies erkennt man daran, dass am Ende des Filmes scheinbar alle in den Flammen umgekommen sind, nachdem sie Scar ermordet haben.<sup>88</sup> Ohne Scar haben sie kein Recht mehr, sich in dem Land der Löwen aufzuhalten und dementsprechend verbrennen sie zusammen mit demjenigen, der sie legitimiert hat. Dies scheint zu insinuieren, dass eine legitime Veränderung der gegebenen Ordnung nur von oben kommen kann. In anderen Worten: Die Hyänen können nur dann ein Teil der Gesellschaft werden, wenn ihnen dies vom Herrscher erlaubt wird. Diese Tatsache ist insbesondere im Remake interessant, da sich die Hyänen unter der Leitung von Shenzi im Gegensatz zum patriarchalen System der Löwen in einem matriarchalen System befinden. Dadurch hat man es hier nicht einfach mit einer Bevölkerungsgruppe zu tun, die von Scar

---

<sup>87</sup> Vgl. Favreau: *The Lion King*, 00:26:10–00:29:54.

<sup>88</sup> Vgl. ebd., 01:44:28–01:44:37.

für seine Zwecke instrumentalisiert wird, sondern mit einem autoritären Machtkampf, der zwischen geschlechtlich unterschiedlich konnotierten Systemen stattfindet. Dabei kann man anhand der Darstellung der jeweiligen Reiche, in denen Löwen und Hyänen leben, klar erkennen, dass der Wohlstand einzig und allein auf der Seite der Löwen existiert. In diesem Sinne kann, wenn man der Logik des Remakes folgt, allein durch eine patriarchale Herrschaft durch einen von Gott bestätigten König ein funktionsfähiges und blühendes Land aufrechterhalten werden. Insofern wird im Remake also vorgeführt, wie eine männlich dominierte Elite über der von einer Frau angeführten Unterschicht steht. Diese Unterschicht wiederum muss zur Erhaltung der göttlichen Ordnung und des Reiches unterdrückt und ausgestoßen werden.

Trotz der gleichbleibenden Botschaft der beiden Filme hat sich Scars Darstellung im Remake leicht verändert. Grundsätzlich findet sich in beiden Versionen von *The Lion King* ein klarer Konflikt: Es gibt einen guten König, einen guten Thronerben und einen bösen Thronräuber. Die Guten repräsentieren die (gott-)gegebene Ordnung, unter der das Leben gedeihen kann und Wohlstand herrscht. Der Böse repräsentiert die gestörte Ordnung, die nur Verderben und Ruin bringt. Somit werden die Handlungen der Figuren in simple binäre Kategorien von gut-böse, Wohlstand-Ruin, moralisch-amoralisch et cetera eingeordnet. Dabei wird Scar im Remake allerdings deutlich nuancierter dargestellt. Scar ist nicht grundsätzlich illegitim und es sind seine eigenen Entscheidungen, die dazu führten, dass er keine göttliche Legitimation seiner Herrschaft erhielt. Er hat sich mit den Ausgestoßenen verbündet, um den rechtmäßigen König zu stürzen und durch seine unrechten Ambitionen die göttliche Ordnung zerstört. Aus diesem Grund wird er am Ende auch mit dem Tod bestraft. In diesem Sinne wird also deutlich, dass auch das Remake eine sehr klassische Sicht vertritt, die mit der Legitimation durch das in Feuer- und Wassersymbolen visualisierte Gottesgnadentum begründet wird.

## **Fazit**

In beiden Versionen ist die positive Darstellung der Monarchie als herrschende Klasse offensichtlich. Die Herrschaft des rechtmäßigen Königs wird geradezu glorifiziert, indem sie zu einem nicht zuletzt im Regen symbolisierten Synonym von Wohlstand und Wohlergehen wird. Hingegen wird der illegitime König, der durch Mord an die Macht kam, mit Ruin und Verderben gleichgesetzt, was sich beispielsweise in der Dürre anzeigt.

Dementsprechend haben die Handlungen beider Filme die Wiederherstellung des Status Quo als Ziel, da nur der richtige, also legitime König die göttliche Ordnung wahren kann:

To underscore this essential Disney law, narrative resolution in each film defends and reinforces the status quo. Nothing is resolved until the preferred social order is in place. No one lives happily ever after until the chosen one rules. All is chaos and disorder in the pride lands until Simba returns as monarch. Even nature withholds its bounty, pending the proper social hierarchy.<sup>89</sup>

Es gibt also genau genommen keine Entwicklung in den Filmen, sie führen lediglich einen ewigen Kreis<sup>90</sup> fort, der keine Veränderung zulässt. Dies kann man auch dadurch erkennen, dass die jeweils erste und die letzte Szene der Filme nahezu identisch sind.<sup>91</sup> Da die Figuren der unteren Schichten nicht autonom handeln können und in diesem Sinne keine Individuen darstellen, können sie nicht mittels ihres eigenen Willens dazu beitragen, den Konflikt des Filmes zu lösen. Sie fungieren also gewissermaßen als Statist:innen, die außerhalb ihrer Funktion als eine identitätslose Masse keine Rolle spielen. Eine Änderungsmöglichkeit ist nicht gegeben, da die Rückkehr der Elite an die Macht, die Wiederherstellung der Ordnung und das damit verbundene Happy End lediglich die gegebenen Machtverhältnisse und Hierarchien (wieder) bestätigen. Insofern sind also Simba und Mufasa nicht etwa die rechtmäßigen Herrscher, *weil* sie gut sind und moralische Qualitäten besitzen, sondern sie sind gut, *weil* sie die rechtmäßigen Könige sind.

Dies wird insbesondere interessant, wenn man die Gesellschaft betrachtet, in der *The Lion King* spielt. Denn für die Beutetiere hat sich grundsätzlich unter keinem der Herrscher etwas geändert, sei es nun Mufasa, Scar oder Simba, der gerade an der Macht ist. Die Beutetiere bleiben Beutetiere, vom Anfang bis zum Ende der Filme: „Rulers may change among the elite (from Mustafa to Simba, from Sultan to Aladdin), but the rules and ruled remain. And, in Disney’s world, the only just rule is class hierarchy.“<sup>92</sup> Zazu demonstriert dies im Remake sehr deutlich. Bereits am Anfang des Filmes versucht Scar, ihn zu fressen, doch Zazu entgegnet nichts weiter, als dass Scar niemanden vom königlichen Hof essen darf.<sup>93</sup> Der einzige Grund, aus dem Zazu in diesem Moment kein Beutetier darstellt, ist seine Nützlichkeit am Hof. Dies wird später noch augenfälliger, als die Hyänen unter Scars

---

<sup>89</sup> Arzt: „The righteousness of self-centred royals“, S. 132.

<sup>90</sup> Der ewige Kreis oder auch Kreis des Lebens ist eine an mehreren Stellen des Films, u. a. in Form eines Songs aufgerufene und zentrale Metapher. Vgl. Allers und Minkoff: *The Lion King*, 00:00:40–00:04:34; 00:09–00:10:10; 01:22:35–01:23:25.

<sup>91</sup> Vgl. Allers und Minkoff: *The Lion King*, 00:00:40–00:04:34; 01:22:35–01:23:25.

<sup>92</sup> Arzt: „The righteousness of self-centred royals“, S. 131.

<sup>93</sup> Vgl. Favreau: *The Lion King*, 00:06:50–00:07:08.

Herrschaft ständig versuchen, Zazu zu fressen.<sup>94</sup> Doch auch am Ende des Filmes hat sich Zazus Position nicht geändert. Er ist zwar nun wieder geschützt, da der rechtmäßige König an der Macht ist, doch er ist immer noch von ihm abhängig, um von den Raubtieren nicht als Beute angesehen zu werden. Dies bedeutet, dass alle Tiere von den Löwen, die kulturell als die Könige der Tiere gedacht werden,<sup>95</sup> abhängig sind, da ihr Leben ganz in den Händen des Königs, der immer ein Löwe ist, und seines Gefolges liegt. Dies hat drastische Auswirkung auf die Fähigkeit zur Selbstverwirklichung der Figuren, denn diese ist grundsätzlich mit der sozialen Schicht verbunden:

Life choice exists only for the central characters. [...] Simba chooses whether to party with his 'akunamatata' buddies or not, but Disney leaves others subject to Scar's rule. [...] In Disney's world, self-realisation exists exclusively for the privileged individual.<sup>96</sup>

Wie zuvor diskutiert wurde, wird Simba als rechtmäßiger König mittels verschiedener Wasser- und Feuersymbolen legitimiert. Damit wird gleichzeitig auch sein Recht zur freien Selbstentfaltung begründet. Nur diejenigen, die durch Gottesgnade herrschen, können sich in *The Lion King* selbst verwirklichen. Wenn man dieses Verhältnis ausdeutet, erkennt man, dass hier aufgezeigt wird, wie die soziale Elite zur Selbstentfaltung berechtigt ist, ohne dabei etwaige Wünsche der unteren Schichten validieren zu müssen. Gleichzeitig wird durch die Legitimation Simbas durch das Gottesgnadentum dieses Anrecht der Oberschicht in einen gottgegebenen Rahmen gesetzt, der als absolut und unveränderbar da steht. Dabei zeigen die Filme in der Restitution des Status Quo, dass es zwar grundsätzlich zwei Reaktionen geben kann, einmal die der Untertanen, die ihre eigene Unterlegenheit akzeptieren und sich glücklich beherrschen lassen, und einmal die von Scar und den Hyänen, die durch ihre Nichtakzeptanz der gesellschaftlichen Ordnung als böse und niederträchtig dargestellt werden, die aber letztlich auf dasselbe, den legitimen Herrscher und die göttliche Ordnung bestätigende Ende hinauslaufen. Noch der zeitweilige Umsturz der gottgegebenen Ordnung bestätigt diese also letztlich und zementiert sie damit als unumstößlich.

---

<sup>94</sup> Vgl. ebd., 01:00:50–01:01:03.

<sup>95</sup> Vgl. Roland Borgards: „Löwen: Poetik und Politik der Tiere bei Brockes, Ridinger und Buffon“, in: Friederike Günther und Jörg Robert (Hrsg.): *Poetik des Wilden: Wolfgang Riedel zum 60. Geburtstag*, Würzburg 2012, S. 149–178, hier: S. 149.

<sup>96</sup> Arzt: „The righteousness of self-centred royals“, S. 134.

## LITERATUR- UND MEDIENVERZEICHNIS

Allers, Roger und Rob Minkoff: *The Lion King*, USA 1994.

Arzt, Lee: „The righteousness of self-centred royals: The world according to Disney animation“, in: *Critical Arts* (Vol. 18, No. 1) 2004, S. 116–146, <https://doi.org/10.1080/02560240485310071>.

Barudio, Günter: „Gottesgnadentum“, in: ders. (Hrsg.): *Politik als Kultur: Ein Lexikon von Abendland bis Zukunft*, Stuttgart 1994, S. 152–155, [https://doi.org/10.1007/978-3-476-03526-4\\_35](https://doi.org/10.1007/978-3-476-03526-4_35).

Bendel, Oliver: „Klassismus“, in: *Gablers Wirtschaftslexikon* (21.04.2021), <https://wirtschaftslexikon.gabler.de/definition/klassismus-123265/version-383822> (zuletzt abgerufen am 04.08.2025).

Borgards, Roland: „Löwen: Poetik und Politik der Tiere bei Brockes, Ridinger und Buffon“, in: Friederike Günther und Jörg Robert (Hrsg.): *Poetik des Wilden: Wolfgang Riedel zum 60. Geburtstag*, Würzburg 2012, S. 149–178.

de Klerk, Pim, Jasmin Hettinger, Immanuel Musäus und Hans Joosten: „Zitternde Böden und brennender Schlamm: die Wahrnehmung von Moor und Torf bei den Römern“, in: *TELMA: Berichte der Deutschen Gesellschaft für Moor- und Torfkunde* (Vol. 52) 2022, S. 109–128.

*Die Bibel nach der Übersetzung von Franz Eugen Schlachter*, revidiert 2000, Bielefeld und Genf 2002.

Erkens, Franz-Reiner: „Sakral legitimierte Herrschaft im Wechsel der Zeiten und Räume Versuch eines Überblicks“, in: ders. (Hrsg.): *Sakralität von Herrschaft: Herrschaftslegitimierung im Wandel der Zeiten und Räume*, Berlin und Boston 2002, S. 7–32, <https://doi.org/10.1515/9783050079950-003>.

Favreau, Jon: *The Lion King*, USA 2019.

Gardiner, Eileen: „Hell, Purgatory, and Heaven“, in: Albrecht Classen (Hrsg.): *Handbook of Medieval Culture*, Vol. 1: *Fundamental Aspects and Conditions of the European Middle Ages*, Berlin und Boston 2015, S. 653–673.

- Goetz, Hans-Werner: „God“, in: Albrecht Classen (Hrsg.): *Handbook of Medieval Culture*, Vol. 1: *Fundamental Aspects and Conditions of the European Middle Ages*, Berlin und Boston 2015, S. 613–627.
- Haarmann, Daniela: *Die Entstehung des habsburgischen Mythos im 19. Jahrhundert*, Diplomarbeit, Wien 2012.
- Kern, Fritz: *Gottesgnadentum und Widerstandsrecht im früheren Mittelalter: zur Entwicklungsgeschichte der Monarchie*, Leipzig 1914.
- o. A.: „Der König der Löwen“, in: *IMDb*, <https://www.imdb.com/de/title/tt0110357/> (zuletzt abgerufen am 05.02.2025).
- o. A.: „Der König der Löwen“, in: *IMDb*, <https://www.imdb.com/de/title/tt6105098/> (zuletzt abgerufen am 05.02.2025).
- Proschko, Franz Isidor: „Der Gott des Tages und der Tag Gottes“, in: ders.: *Perlen aus der Krone des letzten deutschen Kaisers*, Wien 1867, S. 18–19.
- Proschko, Franz Isidor: „Justitia fundamentum regnorum“, in: ders.: *Perlen aus der Krone des letzten deutschen Kaisers*, Wien 1867, S. 11–15.
- Schlink, Edmund: *The Doctrine of Baptism*, übers. von Herbert J. A. Bouman, Saint Louis und London 1972.
- Schlinker, Steffen und Peter Willoweit: „Gottesgnadentum“, in: Konrad Baumgartner, Horst Bürkle, Klaus Ganzer, Walter Kasper, Karl Kertelge, Wilhelm Korff und Peter Walter (Hrsg.): *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 4: *Franca bis Hermenegild*, Freiburg 1995, Sp. 917–919.
- Schlossar, Anton: „Proschko, Franz Isidor“, in: *Allgemeine Deutsche Biographie* (Vol. 53) 1907, S. 126–129, <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118888447.html#adbcontent> (zuletzt abgerufen am 09.11.2025).
- Ward, Annalee R. „The Lion King’s Mythic Narrative: Disney as Moral Educator“, in: *Journal of Popular Film and Television* (Vol. 23, No. 4) 1996, S. 171–178.
- Weinfurter, Stefan: „Idee und Funktion des ‚Sakralkönigtums‘ bei den ottonischen und salischen Herrschern (10. und 11. Jahrhundert)“, in: Rolf Gundlach und Hermann Weber (Hrsg.): *Legitimation und Funktion des Herrschers: Vom ägyptischen Pharao zum neuzeitlichen Diktator*, Stuttgart 1992, S. 99–128.

## **Zu den Beitragenden**

*Hannah Becher*, B.A. hat im Bachelor an der Goethe-Universität Frankfurt am Main Germanistik und Philosophie studiert, bevor sie dort zum Sommersemester 2024 ihr Masterstudium der Deutschen Literatur aufnahm. Ihre Forschungsinteressen umfassen unter anderem Visualitätsstudien sowie die Auseinandersetzung mit Emotionstheorien in der Literatur.

*Benita Berthmann*, M.A. hat an der Philipps-Universität Marburg Europäische Literaturen und Literaturvermittlung in den Medien studiert. Ihre Masterarbeit befasste sich mit Ritualstörungen im Kontext der Nobelpreis-Vergabe an Bob Dylan. Ihre Forschungsinteressen sind Literatursoziologie, Literatur und Psychoanalyse sowie Herta Müller. Sie arbeitet als freie Journalistin.

*Miriam Maja Brost*, B.A. hat Sozialpädagogik, Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft sowie Kunstgeschichte in Enschede, Bochum und Tours studiert. An der Ruhr-Universität Bochum studiert sie im 2-Fach-Master AVL und Kunstgeschichte. Am dortigen Kunstgeschichtlichen Institut arbeitet sie als wissenschaftliche Hilfskraft. Sie interessiert sich für Migrationsliteraturen und das Verhältnis von Literatur und Ökologie, insbesondere für Konzepte der ‚Dunklen Ökologie‘.

*Nele Feuring*, M.A. ist wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Europa-Universität Flensburg, wo sie im Rahmen der DFG-Forschungsgruppe „Antiziganismus und Ambivalenz in Europa (1850–1950)“ zur Funktion antiziganistischer Motive im frühen Film promoviert. Weitere Forschungsinteressen sind das Verhältnis von Antiziganismus und Antisemitismus in Literatur und Film sowie Poetologien von Dichter:innen, insbesondere Paul Celans.

Dr. *Stephanie Heimgartner* ist Komparatistin und arbeitet als Beauftragte für Praxis und Transfer an der Fakultät für Philologie der Ruhr-Universität Bochum. Sie lehrt in der

Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft und überfachlich zum Thema Schlüsselkompetenzen. In ihrer Forschung widmet sie sich moderner Lyrik und Übersetzung, Literatur und Migration sowie kulturwissenschaftlichen Themen.

*Nan Makarova*, B.A. hat 2025 sein 2-Fach-Bachelorstudium der Kunst- und Kunstvermittlung sowie Komparatistik/Vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft an der Universität Paderborn abgeschlossen, wo er in den Masterstudiengang Komparatistik übergegangen ist. Seine Interessen liegen im Bereich der Human-Animal-Studies, spezifisch in der Beziehung zwischen Mensch und Fisch sowie Mensch und Tiefsee.

*Franziska Müller*, M.A. studierte Komparatistik/Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft und Soziologie in Frankfurt am Main, Dublin und Paderborn. Ihre Studienschwerpunkte liegen in intermedialer und interdisziplinärer Forschung in den Bereichen der Gender Studies, Postcolonial Studies und der Disability Studies. Ihre Masterarbeit mit dem Titel „Die Schöne und das Biest‘: Modelle monströsen Begehrens in Literatur und Film“ untersucht, inwiefern Monsterimaginationen soziokulturelle Normen und Vorstellungen von (weiblichem) Begehren reflektieren und produzieren.

*Sara Peine*, B.A. schloss 2023 ihr 2-Fach-Bachelorstudium in Deutschsprachigen Literaturen sowie Englischsprachiger Literatur und Kultur ab und studiert seitdem im Masterstudiengang Komparatistik/Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft an der Universität Paderborn, wo sie auch als wissenschaftliche Hilfskraft arbeitet. Ihre Forschungsinteressen sind Mythenforschung, insbesondere die Aushandlung und Weiterentwicklung mythischer Stoffe in der Populärkultur, sowie die Bedeutung von Gender in literarischen und kulturellen Narrativen.

*Samu Richter* studiert seit 2022 die Fächer Komparatistik/Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft und Philosophie im 2-Fach-Bachelor an der Universität Paderborn, wo er sein Bachelorstudium im Wintersemester 2025/2026 mit einer Arbeit über die Metamorphose in Franz Kafkas *Die Verwandlung* und Camilla Grudovas *Unstitching* abschließt.

*Alisa Roos*, M.A. hat Skandinavistik und Philosophie an der Goethe-Universität Frankfurt am Main studiert. Ihre Forschungsinteressen liegen in der neueren skandinavischen Literatur, Dramen und gesellschafts- und ökokritischen Themen. Besonderes Interesse gilt

der literarischen Darstellung des Meeres im Sinne der Blue Humanities, das sie im Rahmen einer Promotion vertiefen wird.

*Karin Schlagbauer*, M.A. hat nach einem Bachelor in Klassischer Philologie (Latein) und Germanistik den Master Klassische und Moderne Literaturwissenschaft mit Schwerpunkten in lateinischer, anglistischer und germanistischer Literaturwissenschaft sowie Germanistik im Kulturvergleich im Nebenfach an der Karls-Ruprecht-Universität Heidelberg studiert. Nach einem Volontariat in der Presse und Kommunikation bei der Heidelberger Frühling gGmbH ist sie seit Herbst 2025 bei der Graduiertenakademie der Universität Heidelberg tätig. Im Besonderen verfolgt sie komparatistische, intermediale und interdisziplinäre Fragestellungen. Zu ihren Forschungsinteressen zählen unter anderem Ecocriticism, Synergien zwischen Abstraktion und Sinnlichkeit, Krisen und Verlust sowie Wechselwirkungen und Ästhetiken der Klassik, Moderne, Romantik und Gegenwartsliteratur.

*Anna Maria Spener*, M.A. ist wissenschaftliche Mitarbeiterin und Doktorandin in der Komparatistik/Vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft an der Universität Paderborn, wo sie aktuell ihr Promotionsprojekt zum Thema „Berlin als *Jewish Space*: Desintegrative Neukonfigurationen der deutschen Hauptstadt in der jüdischen Gegenwartsliteratur (2016–2023)“ abschließt. Ihre Forschungsinteressen umfassen erinnerungspolitische Diskurse, Repräsentations- und (Un-)Sichtbarkeitsregime von *Jewishness*, diskursive (Stadt-)Raumkonstruktion unter anderem in touristischen Medien/Praktiken sowie epistemische Praktiken in materiell-ökologischen Konstellationen, insbesondere hinsichtlich *Wetlands* in Literatur, Film, Medien, Kunst der Gegenwart.

Dr. *Wiebke Warner* ist Geowissenschaftlerin. 2019 hat sie zu Monitoringkonzepten in der aquatischen Umwelt promoviert. Sie arbeitete bis 2025 als Postdoc am Lehrstuhl für Environmental Geology and Hydrogeology an der Fakultät für Geowissenschaften und Geographie der Ruhr-Universität Bochum, wo sie im Bereich Instrumenteller Analytik lehrte und Laborpraktika gab. Seit 2020 forscht sie im Bereich Data Science in den Umweltwissenschaften mit Schwerpunkt auf Machine Learning zum Verständnis von komplexen Umweltinteraktionen. Seit Oktober 2025 ist sie bei Emschergenossenschaft / Lippeverband tätig, wo sie die Labordigitalisierung koordiniert.

*Simon Wiener*, M.A. hat an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn den Masterstudiengang Komparatistik studiert. In seiner Masterarbeit untersuchte er die Gestaltung literarischer Erinnerungsräume in Texten von Teju Cole und W. G. Sebald. Zu seinen Forschungsinteressen gehören Fragen der literarischen Raumgestaltung, Memory Studies, die Literatur der Postmoderne, sowie intermediale Fragestellungen mit einem besonderen Fokus auf der Beziehung zwischen Games und Literatur.