

CLAUDIA SCHMITT

Wasser Schreiben – Wasser Lesen

Versuch einer transmedial ökologischen Perspektive

1.

Über Themen und Motive, die seit Anbeginn des Erzählens mit Wasser verknüpft wurden, liegen zahlreiche Einzelstudien vor. Unabhängig von ökologischen Fragestellungen lässt sich festhalten, dass Wasser immer schon mit gegensätzlichen Vorstellungen und Konzepten verknüpft wurde, wie Leben (Fruchtbarkeit) und Tod, Vertrautheit und Fremdheit, Schrecken und Faszination, Klarheit und Undurchschaubarkeit (hier vor allem im Sinne von Unkontrollierbarkeit). Wasser ist veränderlich und unveränderlich, ewig, aber zugleich fließend.¹

Dieser Beitrag untersucht Texte, in denen Wasser eine zentrale Rolle als Element und Handlungsraum zukommt, was meist schon im jeweiligen Titel deutlich wird. Wasser soll aber nicht nur *setting* sein, sondern wird in der Narration bedeutsam im Hinblick auf das Verhältnis von Mensch und nicht-menschlicher Natur. Alle ausgewählten Beispiele enthalten eine ›anthropokritische‹ Perspektive, d. h. die Gefährdung des Wassers, z. B. in Form von Verschmutzung und Ausbeutung von Meeren und Flüssen durch den Menschen ist Thema. Das heißt jedoch keineswegs, dass die Texte damit den Anthropozentrismus hinter sich lassen. Auch in Narrationen über das Wasser erkundet der Mensch sein eigenes Denken und Empfinden; anders gesagt, in allen Beispielen ist eine anthropozentrische Imagologie des Wassers zu finden. Wasser ermöglicht dem Menschen eine symbolische Reinigung, im Falle einiger Texte geradezu eine Wiedergeburt. Wasser kann auch zum Erinnerungsraum werden, wenn es das Leben mehrerer Generationen verknüpft. Zentraler noch als die positiven Aspekte der Wassererfahrung ist aber die Vorstellung der Gefährdung des Menschen durch das übermächtige Wasser, durch Versinken, durch (im wörtlichen Sinne) zugrunde Gehen und durch Ertrinken.

Neu ist in den Beispieltexten die Einsicht, dass die Gefährdung des Menschen durch das Wasser oft ihre Ursache im Menschen selbst hat, wenn der Mensch das Wasser verschmutzt, es für seine Zwecke nutzbar macht und den Lebensraum Wasser und seine Bewohner ausbeutet. Mit Hartmut Böhme gesprochen: »Wir erleiden und fürchten nicht mehr die Macht äußerer Natur, sondern die Folgen ihrer Zerstörung, die uns selbst im Maß, wie wir Natur sind und bleiben, im Lebensnerv trifft« (Böhme 1997, 16). Böhme weist darauf hin, »daß der Mensch als in Natur Handelnder immer zugleich Natur Seiender ist. Naturzerstörung ist mithin unmittelbar Selbstzerstörung« (Böhme 1997, 17).

Die vorgestellten Beispiele aus den letzten 50 Jahren stammen aus Kurz- und Langprosa, Graphic Novel, Song und Film. Sie werden daraufhin überprüft, wie das Zusammenspiel der beiden Aspekte der Gefährdung des Menschen durch das Wasser und der Gefährdung des Wassers durch den Menschen konkret ausgeführt wurde,

1 Vgl. u. a. Böhme 1997a und Schmitz-Emans 2012.

denn nicht in allen für diese Untersuchung ausgewählten Narrationen ist die Vorstellung von der »Selbstgefährdung des Menschen« (Böhme 1997, 18) durch die Gefährdung der Natur gleich stark ausgeprägt oder explizit gemacht. Bei dieser Fragestellung bewegen wir uns auf einer inhaltlich-thematischen Ebene, die aber untrennbar mit der Frage nach Erzählstrategien und der ästhetischen Form der jeweiligen Erzählung verbunden ist. Diese formalen Aspekte sollen im Hinblick auf ihre Medienspezifik genauer untersucht werden. Zu fragen wäre also: Welche inhaltlichen und ästhetischen Gemeinsamkeiten und Unterschiede weisen die Beispiele auf? Gibt es eine spezifische Ästhetik des »Wasser-Schreibens«?

2.

Julia Whitty, die für Meeresdokumentarfilme und Non-Fiction bekannt ist, veröffentlichte 2002 die Erzählungssammlung *A Tortoise for the Queen of Tonga*, aus der hier ein Text näher vorgestellt wird. Der Band im Gesamten ist erwähnenswert, weil Wasser in seinen unterschiedlichen Erscheinungsformen die einzige Verbindung zwischen den ansonsten disparaten Einzeltexten ist, und weil Whitty die Thematisierung von Wasser mit ungewöhnlichen Erzählperspektiven kombiniert, um damit die Eindeutigkeit und Verbindlichkeit von Wahrnehmungsmustern zu hinterfragen. Die anthropozentrische Perspektive wird in einigen Geschichten marginalisiert; so ermöglicht uns in der titelgebenden Geschichte eine heterodiegetische Erzählinstanz Innensicht in eine Landschildkröte, deren Lebensspanne von ca. 1746–1966 reicht.² Alle wichtigen politischen Ereignisse des Inselreichs Tonga sind mit dem Tier verknüpft, das 1776 als Geschenk von James Cook an den königlichen Hof kommt. Die Erzählung, die mit dem Tod der Schildkröte beginnt, ist darauf angelegt, unsere menschliche Sicht der Dinge in Frage zu stellen. Fremd erscheint dabei weniger die Schildkröte als vielmehr James Cooks Mannschaft, welche die letztere mit unnötiger Brutalität behandelt. Auch im Hinblick auf den königlichen Hof, dessen Alltag sich größtenteils am Wasser abspielt, sieht sich der westliche Leser mit grundverschiedenen Wertvorstellungen und Idealen konfrontiert: Königswürde erkennt man an der Körperfülle des Regenten, der König wünscht sich sehnlichst weibliche Nachkommen.

Durch den Kontakt mit Europäern und die Christianisierung ändert sich das Leben auf Tonga: »The first Christian queen [...] gave up daytime swimming, as it required too much unveiling of skin« (Whitty 2002, 17), und die übliche Zeitrechnung der Insulaner, die sich am Kommen und Gehen der Wale und Meeresschildkröten an den Gestaden der Insel orientiert, wird aufgehoben, als diese Lebewesen durch rücksichtslose Jagd verschwinden, wie der Leser aus der Sicht der Landschildkröte erfährt, die ihre Mitgeschöpfe im Wasser beobachtet.

Die Schildkröte wird bei Whitty zum Fokalisierungspunkt des kulturellen Gedächtnisses der Insulaner. »Eventually only the tortoise remembered. Staring out to where the golden feet of sun danced on the water, she recalled the power of the leviathans who had lifted the ocean onto their backs and fountained it into the air« (Whitty 2002, 19). Whitty verknüpft eine ökokritische Aufarbeitung der Geschichte Tongas

2 In »Lucifer's Alligator« wählt Whitty als autodiegetische Erzählinstanz ein Orca-Weibchen. Die Darstellung des Innenlebens eines Tieres ist allerdings insofern problematisch, als dem Tier dabei menschliche Gefühle und Absichten (z. B. Rache) zugeschrieben werden.

mit einer postkolonialen Perspektive. Die anthropokritische Dimension betrifft in dieser Erzählung die Gefährdung der nicht-menschlichen Bewohner des Wassers. Eine Selbstgefährdung des Menschen durch die Gefährdung der Natur ergibt sich, weil bei den Insulanern mit der Abwendung vom ursprünglichen Miteinander von Mensch und Natur sowie durch die Adaption europäischer Verhaltensweisen eine Entfremdung von der Natur und damit letztlich von sich selbst einsetzt.

3.

In John von Düffels Roman *Vom Wasser* (1998) zeichnet der homodiegetische Erzähler die Geschichte seiner Familie nach, deren Wohlstand auf einer Papierfabrik gründet. Von Anfang an wird der Gegensatz zwischen Natur und menschlichem Erfolgsstreben aufgebaut. Wasser muss bezwungen werden, damit man von ihm profitieren kann. »Dieses Wasser, sah er, war Geld.« »Er hatte die Ströme des schwarzen Wassers in Papier und das Papier in Geld verwandelt.« (Düffel 2006, 11). An diesen beiden dicht aufeinander folgenden Zitaten lässt sich bereits ein typisches Konstruktionsprinzip des Romans aufzeigen: Immer wieder wird ein bereits gefasster Gedanke, ein Wort, eine Formulierung, aufgegriffen und variiert, wodurch sich ein wellenartiges Erzählmuster ergibt. So schreibt Bartl: »Die suggestiven stilistischen Wiederholungen imitieren ein typisches (mündlich strukturiertes) Erzählverhalten, das auch die eigentliche Hauptfigur des Romans, der Fluss, nahe legt. Wie sein Wasser sich verwirbelt, verströmt und wieder sammelt, gestaltet sich auch der Erzählfluss des Textes.«³ (Bartl 2009, 491 f.) Ergänzt wird dieses stilistische und inhaltliche Wiederholungsprinzip dadurch, dass durch den ausgiebigen Gebrauch von Absätzen, die durch eine Leerzeile voneinander getrennt werden, sich zumeist eine Dreiteilung der Buchseiten ergibt. In jedem Absatz finden sich Rückverweise auf das Vorherige und Vorausdeutungen auf das Kommende, so dass Inhalt und Druckbild zusammengenommen den Eindruck einer Wellenstruktur entstehen lassen.

Wasser wird von der Fabrikantenfamilie als antagonistisches Prinzip verstanden. Der Erfolg des Unternehmens hängt unmittelbar vom Wasser ab, gleichzeitig fühlt man sich vom Wasser bedroht, wohl aus einem unbewussten Schuldgefühl heraus, weil man das Wasser ausbeutet und gemäß menschlichem Denken deshalb die Rache des Wassers fürchten muss. Als der Ururgroßvater des Erzählers in der Orpe zu Tode kommt, bilden sich Legenden um den Feind des Fabrikanten, den Harkemann: »Meinen Ururgroßvater, den Firmengründer, den Mann, der das Wasser zu Papier und das Papier zu Geld zu machen wußte, den hatte der Harkemann geholt. Er, der [...] mit seinem Werk die Ruhe des Harkemanns gestört hatte, er wurde dessen berühmtestes Opfer« (Düffel 2006, 22 f.).

In den Kapiteln »Fliegenfischen« und »Ausweidungen« erwähnt sich der Großvater des Erzählers, der darunter leidet, das Familienunternehmen leiten zu müssen, obwohl seine Ambitionen eher im Künstlerischen gelegen hätten, das Angeln als Hobby. Statt produktiv das Geheimnis des Wassers durch das Malen zu ergründen, wird er von einem destruktiven Jagdfieber gepackt. Die gefangenen Fische verzehrt er aus Angst vor Gräten nicht, und so tötet er täglich Forellen, wie er seinen Wunsch nach einem

3 Tatsächlich handelt der Roman nicht von einem, sondern von zwei Flüssen: Orpe und Diemel; siehe unten.

anderen Leben täglich aufs Neue in sich töten muss. Letztlich erstickt der Großvater an einer Fischgräte, als er das erste Mal Fisch auf den Mittagstisch bringen lässt. Der Erzähler parallelisiert den Tod durch die Gräte mit dem durch das Wasser und spricht gar von der »Ernte der Unverzeihlichkeiten« (Düffel 2006, 277), die durch den Tod des Großvaters eingefahren worden sei.

Zentrale Eigenschaft des Wassers ist seine Unberechenbarkeit, gerade auch im Gegensatz zum Wirtschaftsunternehmen Papierfabrik, das auf Grundlage von Zahlen beherrschbar erscheint. Für den Erzähler wird die Mischung aus Angst und Faszination, die mit dem Wasser verknüpft ist, durch das Schwimmen erfahrbar.⁴ Er glaubt an »die Beherrschbarkeit des Wassers« (Düffel 2006, 14), hat aber gleichzeitig »Angst und Ahnung, daß das Wasser seinen eigenen unergründlichen Willen« hat, dass es »wimmelnde, schattenhafte Geheimnisse [...] unter seiner Oberfläche verbarg« (Düffel 2006, 15). Beim Schwimmen muss er sich dem Wasser unterordnen, um bestehen zu können, er wird »Teil jenes übergeordneten Organismus, dessen genaue Pulsfrequenz man erreichen mußte« (Düffel 2006, 17).⁵

Düffels Erzähler wendet sich dem Wasser mit allen Sinnen zu und greift dabei oft auf Anthropomorphisierungen zurück. Zunächst steht der Geruch im Vordergrund: »Ich kann mich an den Geruch verschiedener Flüsse und Meere erinnern.« (Düffel 2006, 9) Im nächsten Schritt verknüpft der Erzähler Geruch mit visuellen Eindrücken: »Und ich rieche das Wasser selbst: grünes, wildes Wasser, das in einem breiten Strom wirbelnd dahinfließt. Noch bevor ich mich setze und schaue, noch bevor ich das Wasser gesehen habe, rieche ich seine kühle Frische, diesen Atem des Wassers in der frühlingshaften Luft« (Düffel 2006, 9f.). Wasser wird zum Auslöser eines Erinnerungsstroms: »Die Häuser meiner Kindheit waren erfüllt von dem Geruch des Wassers, von ganz unterschiedlichen Wassern, Flüssen, Seen, Meeren.« (Düffel 2006, 10) So ungewiss wie das Wasser mit seinen vielfältigen, wandelbaren Eigenschaften sind auch die Versuche des Erzählers, die Vergangenheit zu rekonstruieren. Immer wieder thematisiert er die Fragwürdigkeit des Versuchs, verbindlich Aufschluss über das Vergangene zu erhalten. Wasser wird dabei auch zu einer Instanz erzählerischer Selbstreflexion: Es kennt »kein geschichtliches Nacheinander [...]. Vergangenheit und Gegenwart fließen ineinander« (Düffel 2002, 317). Der Text spiegelt dies im ständigen Wechsel zwischen den Zeitebenen wider.

Die ökologische Perspektive des Romans wird besonders deutlich im Hinblick auf die beiden Wasserläufe, Orpe und Diemel, die als eigenständige Charaktere erscheinen. Beide Flüsse sind geprägt durch Eingriffe des Menschen, durch Entnahme von Wasser, Zufuhr von heißem Kühlwasser und durch Ausbaumaßnahmen. Einerseits gibt es das schwarze Wasser der Orpe, das

in diese Fabrik hineinflöß und dort seinen unterirdischen Lauf nahm, hier und da aufschäumte in Kesseln, in Wehren gestaut und gestürzt wurde und dann in Tunnelsystemen wieder verschwand, als Wasserdampf aufschrie und schließlich still, schwarz und

4 Schwimmen kann insofern auch als Versuch gewertet werden, »die Existenz als kulturell geprägtes Landwesen zu überwinden und sich mit dem Wasser, der Natur zu vereinigen« (Bartl 2009, 487).

5 Für den Erzähler wird das beinahe Ertrinken bei einem Schwimmwettbewerb zum Ausgangspunkt der Niederschrift der Geschichte seiner Familie. Am Ende seiner Erzählung wird der Leser an den Anfang verwiesen: Heißt das letzte Kapitel »Rückkehr«, so lautet das Motto des Textes »Wir kehren immer zum Wasser zurück.«

unergründlich unter einer verwitterten Brücke davonfloß, mit einem leicht süßlichen Geruch, der in meiner Erinnerung ein Grabesgeruch ist, aber sicherlich herrührte von der Stärke und dem Leim [...] (Düffel 2006, 11).

Im Gegensatz dazu steht die helle Diemel:

Sie war der geräuschvollere Fluß. Während die schwarze Orpe still und lautlos die hohlwegartigen Ufer entlangglitt, war die Diemel durch ihre Geräusche da. Sie war ein ständiges Plätschern, Sprudeln und Rauschen, von der heiteren Unruhe eines Wasserspiels. Silbrig und hell floß sie, in Terrassen gestuft, wie auf Treppen herab (Düffel 2006, 12).

Düffel zeigt in seinem Roman die enge Verknüpfung von ökonomischen und ökologischen Aspekten im Hinblick auf das Wasser. Beinahe schon als Gegenentwurf zu üblichen ökonomischen Nachhaltigkeitsvorstellungen, bei denen der Schutz natürlicher Ressourcen ausschließlich darauf ausgerichtet ist, die (materielle) Zukunft künftiger (menschlicher) Generationen zu sichern, wird Wasser bei Düffel zu einem Eigenwert. Dies gilt zumindest für die jüngste Generation der Unternehmerfamilie, repräsentiert durch den Erzähler, der das Wasser nicht mehr wie seine Vorfäter allein im Hinblick auf seinen Nutzen betrachtet, sondern vom unbeherrschbaren, unergründlichen Wasser fasziniert ist, es zum anthropomorphen Akteur, zum Kompositionsprinzip seiner Familiengeschichte und seiner Selbstdarstellung macht.

4.

Bereits der Titel von Nick Hayes' Graphic Novel *The Rime of the Modern Mariner* (2011) verweist auf Samuel Taylor Coleridges *The Rime of the Ancient Mariner*⁶, einen Text mit einer höchst wechselhaften Rezeptionsgeschichte: »Depending on the interpreter, it expresses Coleridge's personal life or psychoanalytic case, his poetic theories, religious beliefs, pantheist metaphysics, biblical hermeneutics, belatedness in literary history, or feelings about Western maritime expansion, about slavery, or about politics generally.« (Perkins 1996, 425). Auch als »parable of ecological transgression« (McKusick 2005, 44) wurde der Text verstanden. Hayes arbeitet mit Motiven des Prätextes. Durch den Bezug auf einen kanonischen Text sichert er seiner Graphic Novel die Aufmerksamkeit literarisch interessierter Leser. Gleichzeitig wird durch Hayes' Folgetext, der eine eindeutig kritische Haltung gegenüber Meeresverschmutzung und der Verantwortung des Menschen für die Natur bezieht, die Rezeption des Prätextes verändert. Es findet »eine Steuerung, eine Kanalisierung« der Rezeption (Schulte-Middelich 1985, 216) statt. Coleridges *Ancient Mariner* wird für Leser, die Hayes' Text kennen, zum ökokritischen Text.

Wie schon in von Düffels Roman, so stehen auch in Hayes' Werk das Thema Wasser und die verwendeten Gestaltungsprinzipien in einem direktem Zusammenhang. Offensichtlich wird dies bereits in der Farbgebung: die meisten Bilder sind in Blaustrafen gehalten, ansonsten finden nur noch Schwarz und Weiß Verwendung. Schwarze Panel-Rahmungen werden nur für Panels verwendet, in denen Handlungssequenzen dargestellt werden, die auf dem Land spielen oder menschliche Figuren zeigen. Größ-

6 Der deutsche Titel lautet: *Die Ballade von Seemann und Albatros*. Der Verlag geht für den deutschen Markt nicht von einer Kenntnis des Gedichts aus, da – im Gegensatz zur englischen Ausgabe – Coleridges Text im Anhang hinzugefügt wurde.

tenteils sind die Panels ungerahmt; diese Abwesenheit einer klassischen Panelstruktur verstärkt den Eindruck eines kontinuierlichen Stroms von Bildern. Ganzseitige Darstellungen (Einzel- als auch Doppelseiten) und Überlappungen von Motiven, die dadurch visuell ineinander fließen, sind ein wiederkehrendes Gestaltungsprinzip. Die Verwendung von geschwungenen Linien und Spiralen sticht ins Auge, angefangen bei der Zentralgestalt, dem Seemann, dessen Bart aus Spiralen besteht. Je mehr sich die Ereignisse auf See überschlagen, umso unkonventioneller wird auch die Gestaltung des Verhältnisses zwischen Text und Bild. Der Leser muss sich bei der Betrachtung der Bildinhalte der einzelnen Seiten selbst auf eine Reihenfolge festlegen, wobei auf etablierte Lesekonventionen (von links nach rechts, von oben nach unten) nicht immer Verlass ist. *The Rime of the Modern Mariner* verleitet den Betrachter dazu, mit dem Blick über die Seite zu schweifen, sich treiben zu lassen. Der Text umgibt die Bilder oder wird direkt in sie integriert. Klassische Sprechblasen kommen kaum zum Einsatz. Man kann also von einem Ineinander-Fließen der beiden Bedeutungsebenen Text und Bild sprechen.

Die Geschichte besteht größtenteils aus der Binnenerzählung eines namenlosen Seemanns, der einem ihm unbekanntem Geschäftsmann rückblickend von seinen Erlebnissen auf einem Fischfangschiff berichtet. Aus Langeweile hatte er, nachdem er zunächst auf den im Meer treibenden Abfall gezielt hat, einen Albatros vom Himmel geschossen: »Its death seemed no great loss«. Tatsächlich wird die willkürliche Tötung des Vogels aber zum Anfangspunkt einer Kette von Katastrophen. Durch die Explosion einer Bohrinself wird das Schiff bei anhaltender Flaute von Ruß und einem riesigen Ölteppich eingeschlossen. Dem Erzähler erscheint »Gaia«, die personifizierte Erde, die ihn mit der Zerstörung des Planeten durch den Menschen konfrontiert. Er sieht die vielfältigen Folgen der Verschmutzung der Meere, u. a. dass der Albatros durch verschluckten Plastikmüll bereits dem Tode geweiht war. Er erkennt die Verwandtschaft allen Lebens: »This thing was like my brother's son a kin through evolution a progenitor of mankind poisoned by pollution.« Durch ein Unwetter wird der Seemann vom Meer verschlungen. Es beginnt eine Initiationsreise, die ihn zunächst zum Meeresgrund führt, wo er »relics of endeavours... titanic feats of pride...« sieht. Hier zeigt sich beispielhaft die Verknüpfung von Wort und Text bei Hayes: Mit »relics of endeavours« spielt Hayes auf James Cooks Segelschiff an, mit dem dieser seine erste Entdeckungsreise unternahm. Im Bild zu sehen ist ein dreimastiges Segelschiff. Auf der folgenden Doppelseite (»titanic feats of pride«) wird die außertextuelle Bezugsgröße noch eindeutiger, da die Zeichnung das Treppenhaus der ersten Klasse der Titanic zeigt, das durch mediale Verbreitung einen hohen Wiedererkennungswert hat.

Zum eigentlichen Initiationserlebnis wird die Begegnung mit einem Wal, die mehrere Seiten einnimmt: nach einer mit dem Satz »a whale emerged from the gloam« überschriebenen Doppelseite, in der die Schrift noch als Rahmung für die bildliche Darstellung des Wals fungiert, schließen sich zwei Doppelseiten an, in denen der Wal den Bildraum vollständig dominiert. Der ersten Doppelseite, die den Wal in seiner Gänze zeigt, kommt eine herausgehobene Bedeutung zu, da dies die einzige Seite des Buches ist, auf der nur ein einziges Motiv zu sehen ist, auf der es keine Ränder gibt, und die ausschließlich in Blauschattierungen gehalten ist. Die folgende Seite nimmt diesen Effekt stückweise zurück, wenn oben und unten am Bildrand wieder ein weißer Rand entsteht und der Wal nun auf einer weißen Fläche von blauen, geschwungenen Linien umgeben ist. Auf der darauffolgenden Seite ist der Wal auf eine Halbseite be-

grenzt, die er sich zudem noch mit drei Panels, die den Erzähler zeigen, teilen muss. Die Begegnung mit dem Wal bringt den Erzähler zur Einsicht, dass der Mensch nicht die Krone der Schöpfung ist: »Two hundred tonnes of living flesh, the queen of all creation, and me, this mote within its eye... too long above my station.« Die Doppel-seite, die dieses Zitat begleitet, ist angefüllt mit christlicher Ikonographie: Ist auf der linken Seite ein Altar zu sehen, so zeigt die rechte Seite einen Menschen, der versucht, den Apfel vom Baum der Erkenntnis zu nehmen, wobei die sich um den Baum windende Schlange ihn eher von seiner Tat abzuhalten, als ihn anzustacheln scheint.

Nach der Begegnung mit dem Wal an Land gespült, kommt der Erzähler in einem Eschenhain wieder zu Kräften (hier wechselt die Darstellung zu schwarz-weiß). Seit er den Hain verlassen hat, erzählt er seine Geschichte, die keiner hören will. Die letzten Worte des Textes stellen eine anthropozentrische Sicht auf die Welt in Frage: »So the seaman sat in silence... and listened to the breeze... that coldly played around his head... in bitter melodies. In Gaia's graceful harmonies it sang of Adam's kin who rose from mud to touch the sky... and vanished... in the wind.«

5.

Als musikalische Beispiele bieten sich zwei Songs an, die jeweils auf konkrete Fälle von Wasserverschmutzung reagieren: The Beach Boys »Don't Go Near the Water« (vom Album *Surf's Up*, Brother/Reprise 1971) und R.E.M. »Cuyahoga« (von *Life's Rich Pageant*, IRS Records 1993).⁷ Laut David Ingram zeichne sich »Don't Go Near the Water« aus durch »the characteristic Beach Boys' sound, as bright, cheery and optimistic as the Californian dream« (Ingram 2010, 137). Dies mag zwar für die Lyrics (»Toothpaste and soap will make our oceans a bubble bath/So let's avoid an ecological aftermath.«) und ihre gesangliche Ausgestaltung gelten, die zum Teil etwas naiv anmuten. Im Gegensatz dazu ist die Musik nicht so eindeutig wie Ingram behauptet: »Seldom has environmental collapse sounded as sweet« (Ingram 2010, 37). Süßlich ist aber weder der Einstieg in den Song, noch das Ende. Selbst das *Rolling Stone Magazin*, das »Don't Go Near the Water« auf Platz 15 seines Rankings der schmalzigsten umweltbewegten Lieder führt, erkennt an, dass »the opener of 1971's *Surf's Up*, is distorted and psychedelic.«⁸ Der Song ist im Ganzen gesehen durchaus als harmonisch zu beschreiben, allerdings wird er mit einem gebrochenen, disharmonischen Akkord eröffnet.⁹ Es lässt sich festhalten, dass hier bereits eine Tendenz festzustellen ist, die in unserem zweiten Beispiel noch deutlicher ausgeprägt ist, nämlich Text, Gesang und Musik nicht zu nutzen, um eine einheitliche Stimmung zu evozieren, sondern um den Hörer durch mehr oder minder evidente Kontraste zu verunsichern.

Für »Cuyahoga« stellt Ingram fest, dass der Text eine komplexe Verknüpfung von mehreren Stimmen und Zeiten darstelle,

7 »Don't Go Near the Water« bezieht sich auf die Ölpest vor Santa Barbara im Jahr 1969, »Cuyahoga« auf die kontinuierliche Verschmutzung des Cuyahoga in Ohio, der lange Zeit einer der verschmutztesten Flüsse der USA war und deshalb seit 1868 immer wieder in Flammen stand. Der Cuyahoga wird auch von Randy Newman in »Burn Away« (*Sail Away*, Reprise 1972) thematisiert.

8 <http://www.rollingstone.com/music/lists/the-15-corniest-pro-environment-songs-20110422/the-beach-boys-dont-go-near-the-water-19691231> (letzter Zugriff: 29.11.2013)

a collage of three different narratives formed around the Cuyahoga River in Ohio: a childhood memory of grazing his knee when swimming in a river with a friend, the Indian tribes who hunted, danced and sang near the river at the distant past, and the apocalyptic events of June 1969, when we burned the river down (Ingram 2010, 175).

Dieser Beobachtung steht entgegen, dass die Lyrics nur von einer Stimme im immer selben Tonfall vorgetragen werden. Haben wir hier also auf der Textebene ein ineinander Fließen verschiedener Stimmen und Zeiten, so werden diese divergenten Aspekte in der gesanglichen Aktualisierung wieder vereinigt.

Im Gegensatz zu den vorherigen Beispielen, bei denen immer eindeutig eine Erzählerstimme ausgemacht werden konnte, überlässt der Song die Zuordnung einzelner Textzeilen zu einer bestimmten Sprecherposition dem Zuhörer, wodurch die Aussagen der Lyrics mehrdeutig werden. Die Textzeile »Let's put our heads together and start a new country up«, die Ingram ausschließlich positiv im Sinne eines zukünftigen gemeinsamen Angehens der Umweltprobleme sieht (»an optimistic, resistive call to start a new country up«, Ingram 2010, 175), verweist aber auf der Ebene der Vergangenheit, die ja durch die von Ingram selbst erwähnten »Indian tribes« ebenfalls gegenwärtig ist, auf die Inbesitznahme Amerikas durch europäische Siedler, mit der viele Umweltprobleme ihren Ausgang nahmen. Hinzu kommt, dass die einzige mehrstimmige Passage die des zweiten Chorus ist, dessen Textzeile lautet: »Cuyahoga, Cuyahoga, gone.« Die Fragen »Wer spricht?« und »Zu wem?« sind für das Verständnis jeder einzelnen Textzeile bei diesem Song von Bedeutung. Bei dem Satz »We are not your allies, we cannot defend« stellt sich die Frage, ob das »we« im Sinne eines direkten Zitates einer Fremdaußerung verstanden werden soll, oder ob das lyrische Ich (wie bereits zuvor betont, die Stimme des einzelnen Sängers) hier seine eigene Position darstellt. Ebenso wenig wird aus dem Zusammenhang klar, von wessen »allies« die Rede ist, von den Verbündeten der »Indian tribes« oder von jenen des personifizierten Flusses. Einzig unmissverständlich ist, dass der Song im Ganzen dazu beiträgt, die Erinnerung an den Cuyahoga in all ihrer Mehrdeutigkeit zu pflegen.

6.

Die Betrachtung eines Meeresdokumentarfilms soll die Untersuchung abschließen. Die Wahl des Genres mag überraschen, lässt sich aber dadurch begründen, dass im Dokumentarfilm Natur nicht nur abgebildet wird, sondern dass auch hier Geschichten erzählt werden. Für Disney-Naturdokumentationen ist gezeigt worden, dass sie mit ihrer Verwendung solcher Gestaltungsmittel wie »plot structure, anthropomorphism, animal biography, species hierarchy« (King 1996) in der Tradition von Animationsfilmen wie *Bambi* (1942) stehen. Filme wie *The Living Desert* (1953) arbeiten in der Darstellung ihrer tierischen Akteure stark anthropomorphisierend unter Verwendung von voice-over Kommentar und musikalischer Untermalung und sind mithin »stylized versions of real things and events« (King 1996), wenn die gezeigten Ereignisse nicht sogar eigens für den Film inszeniert sind wie z. B. im Fall des Lemmingmassenselbstmords in *White Wilderness* (1958).

Zu den erfolgreichsten Dokumentarfilmen über das Meer in den letzten zwanzig Jahren zählen u. a. *Atlantis* (Luc Besson 1991), *Deep Blue* (Alastair Fothergill/Andy Byatt 2003) und *Océans* (Jacques Perrin/Jacques Cluzaud 2009). Vergleicht man diese

Filme, fällt auf, dass das Thema der »human accountability« (Buell 1996, 7) auf allen Ebenen der Darstellung nur in *Océans* nachweisbar ist. In *Atlantis* etwa wird keine Mensch-Natur Interaktion gezeigt, Umweltverschmutzung ausgeklammert und dem Meer eine mythisch-mystische Dimension als Ursprung des Lebens zugeschrieben. *Deep Blue* zeigt den harten Überlebenskampf in der Natur, das heißt den Kampf Tier gegen Tier; die Rolle des Menschen im Überlebenskampf der Meeresbewohner wird nur im voice-over erwähnt, z. B. wenn der Erzähler anmerkt, dass wir Menschen nicht aufhören, die »geheimnisvolle Welt der Wale« zu plündern.

Im Gegensatz dazu werden in *Océans* die Probleme der menschengemachten Zerstörung gezeigt. Bilder von im Meer treibenden Abfall und von verendeten bzw. verendenden Meerestieren in einem Schleppnetz (ähnlich wie in *The Rime of the Modern Mariner*) stehen in Kontrast zu dem Bild des Meeres, wie es die beiden anderen Filme zeichnen. In *Océans* wird mit allen Ausdrucksmitteln des Films Respekt gegenüber und Solidarität mit dem Meer und seinen Bewohnern eingefordert. Dazu scheint es allerdings notwendig, auch den Mensch zu zeigen, und demgemäß wird der voice-over Erzähler hier im Laufe des Films zu einer sichtbaren Figur. Erzählanlass des Films ist die Frage seines Enkels, was der Ozean sei. Der Erzähler scheint überfordert: »Comment raconter?« Die anschließenden Bilder geben die Antwort, da der Ozean in Worten nicht zu fassen zu sein scheint – wenn er sich überhaupt darstellen lässt, dann nur durch Bilder und Musik. Gegen Ende des Films sehen wir den Erzähler mit seinem Enkel im Naturkundemuseum beim wortlosen Abschreiten der Reihen von bereits ausgestorbenen, ausgestopften Meerestieren.

Großvater und Enkel sind allerdings nicht die einzigen menschlichen Figuren im Film. Es werden auch Taucher bei der Erkundung der Unterwasserwelt gezeigt, wobei durch überlaute Atemgeräusche eine Identifikation zwischen Betrachter und Taucher vorangetrieben wird. Einer Szene mit Mensch und weißem Hai kommt große Bedeutung zu, da durch den Taucher, der sich dem Tier behutsam nähert, auch dem Zuschauer eine langsame Annäherung an das Tier ermöglicht wird, bis zu dem Punkt, an dem Mensch und Tier scheinbar harmonisch gemeinsam schwimmen. Dieser Eindruck wird auch durch den von Bruno Coulais komponierten Soundtrack bestärkt. Allerdings unterschlägt der Film die bedrohlichen Seiten des Meeres nicht vollständig: Eine Sequenz zeigt Schiffe, die während eines Sturms auf hoher See wie Spielzeug hin und her geworfen werden. Diese Bilder werden mit Chor und großem Orchester unterlegt und verbinden Faszination und Schrecken.

Auch die Nachbearbeitung des Filmmaterials zeugt von einer Harmonisierungs- und Idealisierungsstrategie bei der Darstellung des Meeres. Vergleicht man die Farbgebung des Films mit der des ursprünglich gedrehten Materials, wie es im Bonusmaterial zu sehen ist, so wurden kühle, graue Farben weitgehend durch warme Blautöne ersetzt. Zur Ästhetik des Films gehört auch der auf den Inhalt abgestimmte Einsatz von Schnitten bzw. fließenden Übergängen. Wird die Sequenz der ausgestorbenen Meerestiere im Museum durch einen harten Schnitt (sowohl in Bild als auch in Ton) eröffnet, so endet diese Szene in einem versöhnlichen Übergang aus der Menschenwelt zurück zur Unterwasserwelt durch eine lange Kamerafahrt, die, an der Milchglaswand des Raumes angekommen, mit einer Weißblende auf den Meeresgrund überleitet. Was die Frage des Zusammenhangs zwischen der Bedrohung der Meere durch den Menschen und die Bedrohung des Menschen angeht, bezieht *Océans* eine eindeutige Position: Während Großvater und Enkel vor einer Computersimulation der Erde aus

der Weltraumperspektive stehen, teilt das *voice over* dem Zuschauer mit, dass die Meere und ihre Artenvielfalt notwendig für unsere menschliche Existenz sind.

7.

Kehren wir zur Ausgangsfrage nach Gemeinsamkeiten und Unterschieden der gewählten Texte zurück. In allen hier behandelten Beispielen wird das Wasser mit dem Mensch, seinem Denken und Fühlen, seiner individuellen Geschichte (bei Hayes), der Geschichte einer Familie (bei Düffel) oder eines Volkes (bei Whitty) verknüpft. Wasser wird zum Erinnerungsraum, der Vertreter verschiedener Generationen zusammenführt und den sich die Generationen teilen (vgl. *Océans*, »Cuyahoga«). Erinnerung im Element Wasser wird als vielschichtig, ambivalent, uneindeutig und veränderlich dargestellt. Um diesen Effekt zu erzielen, wählt Whitty mit einer Schildkröte eine ungewöhnliche Fokalisierungsinstanz, so wie Hayes eine Rahmen- und Binnengeschichte konstruiert, die den Binnenerzähler in seiner Verlässlichkeit als durchaus fragwürdig erscheinen lässt. In ähnlicher Weise bedient sich von Düffel einer recht spekulativen Innensicht seines homodiegetischen Erzählers in seine Vorfahren, während es in *Océans* die Aufgabe des Großvaters ist, dem Enkel die rätselhafte Schönheit bereits ausgestorbener Meeresbewohner nahe zu bringen. R.E.M. stellen schließlich Aussagen verschiedener Generationen und Gruppen in ihren Lyrics unverbunden nebeneinander, so dass die Aufgabe der Sinnkonstruktion wesentlich beim Zuhörer liegt.

Das Thema der symbolischen Reinigung, der Wiedergeburt der Hauptfigur, findet sich bei Düffel und Hayes. Bei beiden Protagonisten bewirkt die Bedrohung durch Ertrinken eine Veränderung in ihrem Verhältnis zum Wasser: Beide beginnen erst nach dem traumatischen Erlebnis vom Wasser zu erzählen, nicht mit Bitternis, sondern mit Respekt. Auf einer weniger individuellen Ebene zeigt auch *Océans* die Bedrohung des Menschen durch das Wasser anhand von Schiffen im tosenden Meer.

Die Gefährdung des Wassers durch den Menschen – und damit die im engeren Sinne ökologische Dimension – ist in allen Beispielen zentral. Es werden verschiedene Aspekte der Gefährdung angesprochen: einerseits die Verschmutzung des Wassers durch das Einleiten von giftigen Substanzen bzw. die Vermüllung vor allem der Meere durch Verpackungsmaterialien bei Hayes, den Beach Boys, R.E.M., Perrin/Cluzaud; andererseits die Gefährdung des Lebensraums Wasser durch Gewässerausbau (Begräbigung, Befestigung usw.) und Gewässernutzung (Wasserentnahme und Einleitung von Kühlwasser) bei von Düffel. Als weiterer Aspekt lässt sich die Gefährdung der Lebewesen des Wassers (v. a. durch Überfischung) bei Whitty, von Düffel, Hayes und in *Océans* ausmachen.

Der Gedanke, dass die Gefährdung des Menschen durch das Wasser seine Ursache letztlich im Menschen selbst hat, nämlich in seiner Missachtung des Wassers, findet sich in allen Texten, allerdings in unterschiedlicher Ausprägung. Bei Whitty wird gezeigt, wie über Generationen hinweg eine Ausbeutung und Entfremdung der Natur für den Mensch zu einer Entfremdung von sich selbst führt. Düffels Erzähler steht zwar einerseits der archaischen Vorstellung des Fluchs, der auf seiner Familie liegen soll, skeptisch gegenüber, kann aber selbst auch nur anthropomorphisierend über das Verhältnis des Wassers zum Menschen reflektieren. Hayes überlässt es dem Leser, ob er das Schicksal des Protagonisten als Strafe für die Tötung des Albatros' betrachtet, oder ob er davon ausgehen will, dass das erfahrene Unglück seinen Verstand getrübt

hat. Im Text des Beach Boys Songs wird ebenso wie im *voice-over* von *Océans* deutlich thematisiert, dass die Verseuchung des Wassers durch den Menschen für ihn selbst eine Gefahr darstellt.

Um die Wichtigkeit des Wassers und seinen Eigenwert unabhängig vom Nutzen für den Menschen zu betonen, wird Wasser in den ausgewählten Beispielen zum Gestaltungsprinzip erhoben. Seine Selbstzweckhaftigkeit kommt auf der formalen Ebene zum Ausdruck. Von Düffels homodiegetischer Erzähler versucht das Wasser in seiner Vielfalt mit allen Sinnen zu erfassen und in Worte zu bannen, wobei er sich ihm mit neuen Sprachbildern und einem spezifischen Erzählfluss nähert. Whitty wählt eine Fokalisierungsinstanz, welche die nicht-menschliche Natur in den Vordergrund rückt und (ähnlich wie von Düffels Erzähler) alle Ereignisse in einen Zusammenhang mit Wasser stellt. Hayes betont die Bedeutung des Wassers durch eine spezifische Farbgebung und die Bildsprache seiner Graphic Novel, etwa in der Walsequenz, in der der Mensch von Wasser und Wal aus dem Bild gedrängt wird. Film kann uns vielleicht mehr noch als literarische Texte, die immer sprachgebunden sind, durch ›reine‹ Naturbilder den Menschen als Urheber der Bilder vergessen machen. Das Beispiel von *Océans* zeigt aber, wie stark Bildausschnitt, Kameraposition, Schnitt, Farbgebung und vor allem die Verwendung von Musik auch und gerade im dokumentarischen Film beeinflussen, was für eine Geschichte über das Verhältnis zwischen Mensch und Wasser erzählt wird.

Die übergreifende Frage nach einer spezifisch ökologischen Wasserästhetik lässt sich, allein schon aufgrund ihres hohen Abstraktionsgrades, hier nur mit Einschränkungen beantworten. In den behandelten Beispielen finden sich eine Reihe von gemeinsamen ästhetischen Merkmalen mit Wasserbezug, wie etwa das ineinander oder übereinander Fließen, das Nebeneinander des Widersprüchlichen (durchsichtig/undurchsichtig, wandelbar/beständig) und vor allem der Versuch, neue sprachliche oder visuelle Bilder für das prekär gewordene Verhältnis von Mensch und Wasser zu finden. Um genauer zu zeigen, inwieweit es sich hierbei um eine Ästhetik des ökologisch reflektierten Umgangs mit Wasser handelt, wäre ein Vergleich mit anderen, weniger ›anthropokritischen‹ Texten erforderlich. Da die Besonderheit der hier untersuchten Texte in ihrer Perspektivierung des Verhältnisses von Mensch und Wasser liegt – wenn man so will, in ihrer Behandlung der Schnittstelle zwischen Inhalt und Form – wäre ein solcher Vergleich ein wichtiger nächster Schritt in der Vertiefung der hier skizzierten Überlegungen.

Bibliographie

Primärquellen

- Atlantis. Regie: Luc Besson. Frankreich/Italien 1991.
 Düffel, John von: Vom Wasser. München 2006.
 Hayes, Nick: The Rime of the Modern Mariner. London 2011.
 Océans. Regie: Jacques Perrin/Jacques Cluzaud. Frankreich/Schweiz/Spanien 2009.
 R.E.M.: Life's Rich Pageant, IRS Records 1993.
 The Beach Boys: Surf's Up, Brother/Reprise 1971.
 Whitty, Julia: A Tortoise for the Queen of Tonga. New York 2002.

Sekundärliteratur

- Bartl, Andrea: ›Der Wechsel von einem vertrauten Element in das andere, fremde.‹ Das Schwimm-Motiv in der deutschen Gegenwartsliteratur. In: *German Life and Letters* 62/4 (2009), 482–495.
- Böhme, Hartmut (Hg.): *Kulturgeschichte des Wassers*. Frankfurt a. M. 1997.
- Umriss einer Kulturgeschichte des Wassers. Eine Einleitung. In: *Böhme 1997*, 7–42 [Böhme 1997a].
- Buell, Lawrence: *The Environmental Imagination. Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*. Cambridge 1996.
- Devine, Maureen und Christa Grewe-Volpp (Hg.): *Words on Water. Literary and Cultural Representations*. Trier 2008.
- Düffel, John von: Nachwort. Von Wassernomaden und Mittelpunktschwimmern. In: Charles Sprawson: *Die Kulturgeschichte des Schwimmens*. Hg. und übersetzt von John von Düffel. Hamburg 2002, 317–322.
- Goodbody, Axel und Berbeli Wanning (Hg.): *Wasser – Kultur – Ökologie. Konstanten und Wandel in der sozialen und kulturellen Bedeutung des flüssigen Elements*. Göttingen 2008.
- Ingram, David: *The Jukebox in the Garden. Ecocriticism and American Popular Music Since 1960*. Amsterdam 2010.
- King, Margaret J.: The Audience in the Wilderness: The Disney Nature Films. In: *Journal of Popular Film and Television* 24/2 (1996), 60–68.
- Lembert, Alexandra und Elmar Schenkel (Hg.): *Alles fließt. Dimensionen des Wassers in Natur und Kultur*. Frankfurt a. M. 2008.
- McCusick, James C.: *Green Writing. Romanticism and Ecology*. London 2000.
- Perkins, David: The ›Ancient Mariner‹ and its Interpreters: Some Versions of Coleridge. In: *Modern Language Quarterly* 57/3 (1996), 425–448.
- Röttgers, Kurt und Monika Schmitz-Emans (Hg.): *Wasser – Gewässer*. Essen 2012.
- Monika Schmitz-Emans: Zur Einführung. Wasser und Gewässer. Themen und Vorstellungsbilder. In: *Röttgers/Schmitz-Emans 2012*, 9–21.
- Schulte-Middelich, Bernd: Funktionen intertextueller Textkonstitution. In: Ulrich Broich und Manfred Pfister (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen 1985, 197–242.