



Year: 2024

Enough is enough. Hydrologie der Gewalt in Karen Duves "Regenroman"

Pierstorff, Cornelia

Abstract: Karen Duves Regenroman (1999) steht ganz im Zeichen des Wassers. Wie bereits der Titel verrät, regnet es nicht nur unentwegt, sondern es fließt, quillt, sickert, dampft und modert – und zwar in und aus sämtlichen Schauplätzen wie auch aus allen Figuren. Ausgerechnet in ein abgelegenes Moor nämlich ziehen die beiden frisch Vermählten, der wenig erfolgreiche Autor Leon und seine jüngere und ausgesprochen angepasste Frau Martina, die eigentlich Roswitha heißt. Dort erwartet die beiden aber nicht die erhoffte ländliche Idylle fernab der Großstadt. Durch den anhaltenden Regen ist der Boden im Moorgebiet überwässert und das steigende Grundwasser setzt dem neu erworbenen Haus mehr und mehr zu, bis es schließlich in sich zusammenstürzt. Dieser langsam voranschreitende Prozess begleitet, grundiert und spiegelt die Handlung um Leons Konflikt mit dem gewalttätigen Zuhälter und Ex-Boxer Pfitzner und dessen Handlanger Harry, der in der grausamen Vergewaltigung Martinas und der Vergeltung durch zwei Nachbarinnen seinen Höhepunkt findet. Dabei ist die Gewalt stets auf die exzessive Wassermotivik bezogen und erhält in diesem Bezug eine andere, nämlich strukturelle Qualität, wie ich im Folgenden zeigen möchte. Bereits Karl-Wilhelm Schmidt spricht in einem Beitrag von 2000 über Duves Regenroman von einer „detailfreudige[n], dem Thema stets neue Nuancen abgewinnende Rhetorik des Wassers, die in eine Poetik der Sintflut mündet“, wobei er zwar konstatiert, dass „die Metaphorik in diesem Zusammenhang eine genauere Betrachtung verdient“, sie aber selbst nicht einlöst. Denn der Roman bewirtschaftet über seine komplexe Metaphorik das Wasser in einem System aus Wasserkreisläufen, das mit einer ubiquitären Gewalt assoziiert ist, der letzten Endes alle Figuren unterworfen sind. So lässt sich die „Rhetorik des Wassers“ als Hydrologie, als metaphorische Bewirtschaftung spezifizieren.

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-258938>

Journal Article

Published Version



The following work is licensed under a Creative Commons: Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) License.

Originally published at:

Pierstorff, Cornelia (2024). Enough is enough. Hydrologie der Gewalt in Karen Duves "Regenroman". *Bildbruch. Beobachtungen an Metaphern*, 6(1):89-107.

Bildbruch

Beobachtungen an Metaphern

Herausgegeben von Sina Dell'Anno und Simon Godart

Ausgabe 6 Frühjahr 2024

ÜBERFLIESSSEN

Herausgegeben von Sebastian Meixner und Cornelia Pierstorff

Redaktion: Gesa Blume, Sina Dell'Anno, Nicolas Fink, Simon Godart, Emmanuel Heman,
Tobias Klein, Sophie Storch, Anna Sutter

Satz und Gestaltung: Tobias Klein

Titelbild: Daniel Karrer, *Untitled* (2022)

Berlin und Basel
ISSN: 2702-0150

INHALT

Untitled, 2023	4
Überfließen. Einleitung	5
Sebastian Meixner und Cornelia Pierstorff	
Untitled, 2022	13
Erzählstrategien des Überflusses und der Sparsamkeit	14
Julia Genz	
Untitled, 2019	23
Vom Knaben, der das Meer (nicht) ausschöpft. Überfluss in der Gattungspoetik der Aufklärung	24
Konstantin Sturm	
Untitled, 2023	38
„das Wasser fließt über“. Randbemerkungen zum Auftakt von Auerbachs <i>Mimesis</i>	39
Sina Dell'Anno	
Untitled, 2022	52
Zwischen zwei Seen und über den Zeiten. Figuren des Erzählens und metaphorische Interaktionen in Saša Stanišićs <i>Vor dem Fest</i>	53
Sebastian Meixner	
Untitled (Buch), 2021	72
Quelle, Fluss und Überfluss. Narrative Gewalt in Heinrich Bölls <i>Katharina Blum</i>	73
Céline Martins-Thomas	
Untitled, 2022	88
Enough is enough. Hydrologie der Gewalt in Karen Duves <i>Regenroman</i>	89
Cornelia Pierstorff	
Untitled, 2019	108
Über den Künstler: Daniel Karrer	109

Enough is enough

Hydrologie der Gewalt in Karen Duves *Regenroman*

Cornelia Pierstorff

Einleitung

Karen Duves *Regenroman* (1999) steht ganz im Zeichen des Wassers. Wie bereits der Titel verrät, regnet es nicht nur unentwegt, sondern es fließt, quillt, sickert, dampft und modert – und zwar in und aus sämtlichen Schauplätzen wie auch aus allen Figuren. Ausgerechnet in ein abgelegenes Moor nämlich ziehen die beiden frisch Vermählten, der wenig erfolgreiche Autor Leon und seine jüngere und ausgesprochen angepasste Frau Martina, die eigentlich Roswitha heißt. Dort erwartet die beiden aber nicht die ersehnte ländliche Idylle fernab der Großstadt. Durch den anhaltenden Regen ist der Boden im Moorgebiet überwässert und das steigende Grundwasser setzt dem neu erworbenen Haus mehr und mehr zu, bis es schließlich in sich zusammenstürzt. Dieser langsam vonstattengehende Prozess begleitet, grundiert und spiegelt die Handlung um Leons Konflikt mit dem gewalttätigen Zuhälter und Ex-Boxer Pfitzner und dessen Handlanger Harry, der in der grausamen Vergewaltigung Martinas und der Vergeltung durch zwei Nachbarinnen seinen Höhepunkt findet. Dabei ist die Gewalt stets auf die exzessive Wassermotivik bezogen und erhält in diesem Bezug eine andere, nämlich strukturelle Qualität, wie ich im Folgenden zeigen möchte. Bereits Karl-Wilhelm Schmidt spricht in einem Beitrag von 2000 über Duves *Regenroman* von einer „detailfreudige[n], dem Thema stets neue Nuancen abgewinnende Rhetorik des Wassers, die in eine Poetik der Sintflut mündet“, wobei er zwar konstatiert, dass „die Metaphorik in diesem Zusammenhang eine genauere Betrachtung verdient“,¹ sie aber selbst nicht einlöst. Denn der Roman bewirtschaftet über seine komplexe Metaphorik das Wasser in einem System aus Wasserkreisläufen, das mit einer ubiquitären Gewalt assoziiert ist, der letzten Endes alle Figuren unterworfen sind. So lässt sich die „Rhetorik des Wassers“ als Hydrologie, als metaphorische Bewirtschaftung spezifizieren.

Die Logik, die dieser Hydrologie zugrunde liegt, ist die einer kontinuierlichen Grenzüberschreitung, die letztendlich jede Grenze verabschiedet. Denn in seinen

¹ Schmidt 2000, 172.

hydrologischen Prozessen wie dem steigenden Grundwasserspiegel, dem Regen, der erhöhten Luftfeuchtigkeit etc. kennt das Wasser keine Grenze. Nur noch scheinbar markiert es einen Punkt, an dem das sprichwörtliche Fass zum Überlaufen gebracht wird, gleichzeitig stellt sich an diesem Punkt heraus, dass jeder Tropfen bereits zu viel und damit gewaltsam war. Entsprechend müssen, um die Verbindung von Wasser und Gewalt zu beschreiben, zwei Systemstellen des Wassers als Metapher unterschieden werden.² Erstens dient das Wasser im Roman als universeller Bildspender, der in einzelnen Substitutionen beschrieben werden kann: Das Wasser steht Modell für den Raum, für die Körper der Figuren, aber auch für Sexualität oder körperliche Gewalt. Daraus folgt eine Entdifferenzierung, die zur zweiten, nämlich strukturellen Systemstelle der Metapher führt. Das Wasser wird in seiner Struktur – die wiederum auf rhetorischen Verfahren beruht –, zur spezifischen Metapher struktureller Gewalt, so meine These. Kurz: Das Wasser entspricht der strukturellen Gewalt darin, dass es ein System bildet, indem es zwar punktuell wenig bis gar nicht vorhanden zu sein scheint, insgesamt aber immer zu viel ist – nicht zuletzt ist das Wasser in diesem Roman auch ‚zu viel Metapher‘. Um diesen Zusammenhang herauszuarbeiten, beschreibe ich in einem ersten Schritt die Tropik des Wassers, mit der die drei Motti dem Roman ein hydrologisches Programm der Gewalt voranstellen, das über metaphorische und metonymische Verfahren das Wasser von Anfang an als Strukturmodell – und eben nicht als einzelne metaphorische Substitution – entwirft. Daran anschließend zeige ich zweitens, wie der Roman in der Beziehung von Figur und Raum strukturelle Gewalt figuriert, wobei ebenfalls das Wasser leitend ist. Drittens schließlich geht es um die Art und Weise, wie die Hydrologie der Gewalt sprachlich, narrativ und gattungspoetologisch zum textgenerativen Verfahren wird, so dass die Erzählung selbst strukturelle Gewalt bildet.

Die Motti und deren hydrologisches Programm

Seit jeher wird dem Wasser eine ambivalente Kraft zugeschrieben: ein enormes destruktives und ein ebenso produktives Potenzial, Naturgewalt und Lebensgrundlage. Vielgestaltig findet sich diese Ambivalenz in der kulturellen Imagination verschiedener kultureller und historischer Kontexte veranschaulicht. Die Ambivalenz entfaltet sich in diesen Imaginationen in einem Zusammenspiel von Wasser und Erde, wobei an letzterer Zerstörung und Fruchtbarkeit des Wassers gleichermaßen in Erscheinung treten.³ Eben diese mehr als abgegriffenen Topoi zitiert und montiert Duves *Regenroman* geradezu exzessiv. Mit einem entscheidenden Unterschied: Von der Ambivalenz selbst im Sinne widerstreitender Bewertungen ist im *Regenroman* wenig übrig.⁴ Trotz seiner üppigen Flora und Fauna ist das Moor ein Raum der Gewalt und des Todes, dessen mikrokosmische Schönheit nicht Positives hervorbringt, sondern höchstens die ihr zugrunde liegende Gewalt zu überdecken scheint.⁵ Dass das so ist, hat mit der Gewaltsemantik des Wassers in diesem Roman zu tun. Denn das Wasser selbst ist mit Gewalt assoziiert, wie ich im Folgenden zeigen möchte, jedoch auf eine spezifischere, nämlich strukturelle Art und Weise als in der Funktion, in der das Wasser ohnehin uni-

² Auf die Notwendigkeit einer Differenzierung weist auch Schmidt hin, vgl. Schmidt 2000, 172.

³ Vgl. Böhme und Böhme 1996, bes. 50–54.

⁴ Zum Begriff der Ambivalenz s. Berndt und Kammer 2009, 18–24; Meixner 2019. Zur eindeutig zerstörerischen Kraft des Wassers im *Regenroman* vgl. Ludden 2006, 52; Shafi 2006, 376.

⁵ Vgl. Shafi 2006, 377. Daran schließt sich das Argument an, dass Moor und Stadt keine Gegenräume darstellen, sondern ihnen dieselbe (gewaltvolle) Semantik zugrunde liegt, vgl. Brittnacher 2015, 166.

verseller Bildspender in diesem Roman ist. Indem das Wasser als der Gewalt struktur-analog entworfen ist, fallen die beiden Pole der Ambivalenz, die Destruktivität und Produktivität, zusammen. Die beiden Kräfte, so die These dieses ersten Abschnitts, sind der hydrologischen Struktur gemäß keine Gegensätze, sondern es geht um eine Produktivität, die zerstörerisch und gewaltvoll ist.

Bereits die drei Motti des Romans geben das hydrologische Programm der Gewalt vor. In ihrer Zusammenstellung an das ökonomisch ausgesprochen erfolgreiche Genre von Zitatsammlungen erinnernd,⁶ ist dieses Programm zugleich ein humoristisches. Es finden sich die Stimme des alttestamentlichen strafenden Gottes montiert mit einem „*Englische[n] Sprichwort*“ und der Sentenz einer Nonne mit dem generischen Namen „*Schwester Mary Olivia*“⁷ (R 5; Herv. i. O.). Doch auch wenn gerade die augenfällige Heterogenität der Quellen auf einen komischen Effekt in der Art eines concettistischen Witzes abzielt, ist die Zusammenstellung keinesfalls beliebig. Von besonderer Bedeutung ist selbstredend das erste Zitat, weil es die Spannweite des Concettos vorgibt. Den Anfang bildet nichts Geringeres als *die* Urszene der destruktiven Kraft des Wassers in der westlichen Kulturgeschichte schlechthin: die alttestamentliche Sintflut.⁸ Ausgerechnet für seinen Anfang greift der Roman damit den Moment auf, der in der Genesis die göttliche Schöpfung revidiert, indem die Unterscheidung von Wasser und Land für einen Neuanfang zurückgenommen wird.⁹ Die Negation des initialen Schöpfungsakts bildet also den Anfang des Erzählens bei Duve.

Im Wortlaut der Menge-Übersetzung beginnt der Roman mit den Worten Gottes, der Noah vor der Sintflut warnt: „Denn wisse wohl: Ich will die Sintflut über die Erde kommen lassen, um alle Geschöpfe, die Lebensgeist in sich haben, unter dem ganzen Himmel zu vertilgen; alles, was auf der Erde lebt, soll umkommen“ (R 5).¹⁰ Im Kontext der Genesis bereitet diese Ansprache Gottes an Noah einen Neuanfang vor und ist trotz der Willenserklärung zur Vernichtung aller Lebewesen letztlich in ein Szenario der Hoffnung funktional eingebettet. Von diesem Horizont ist im *Regenroman* allerdings wenig spürbar. Schon die Tatsache, dass ausgerechnet der Hund des Romans auf den Namen Noah hört, stellt wiederum den Figuren wenig Hoffnungsvolles in Aussicht.¹¹ Aber auch davon abgesehen: Auf diese Weise aus dem Kontext gegriffen, deutet nichts an diesem Zitat auf eine Warnung oder gar einen Akt der Gnade hin. Vielmehr imaginiert der zitierte Sprechakt Gottes die Sintflut als radikalen Gewaltakt, d.h. als alle Lebewesen betreffende Auslöschung. Angesichts dessen, dass das Wasser im Alten Testament das Mittel ist, um diese angekündigte Auslöschung zu realisieren, besitzt die Ankündigung als Motto des *Regenromans* eine doppelte Ebene. Die Ankündigung löst sich in der alttestamentlichen Sintflut, aber eben auch im Dauerregen im ostdeutschen Moor ein, mit dem feinen, aber entscheidenden Unterschied, dass die Auslöschung im *Regenroman* ausnahmslos ist.

Die radikale Gewalt des strafenden Gottes, die mit der Sintflut ausgeübt wird, ist aber nicht allein Ausgangspunkt des Romans. Schließlich folgen zwei weitere Motti, die eine einfache Substitution von Wasser und Gewalt entscheidend modifizieren. Vor diesem Hintergrund der Ankündigung einer Sintflut mutet das zweite

⁶ So findet sich auch das dritte Zitat in einer dieser Sammlungen: Byrne 1994, o.S. In diesem Kontext anschlussfähig ist auch die Auseinandersetzung des *Regenromans* mit Ratgeberliteratur, siehe dazu Hendel 2009, 21–22.

⁷ Hier und im Folgenden unter der Sigle R mit Seitenangabe.

⁸ Vgl. Shafi 2006, 375.

⁹ Vgl. Böhme und Böhme 1996, 57–59.

¹⁰ 1 Mose 6,17.

¹¹ Vgl. Boa 2006, 59–60.

Zitat zynisch an, das der Auslöschung durch Wasser ausgerechnet Regenbekleidung entgegenstellt. Die idiomatische Behauptung, es gebe „kein schlechtes Wetter“ (R 5) hat als Antwort auf die Ankündigung der Sintflut nicht nur einen ausgesprochen komischen Effekt, sondern es beinhaltet einen impliziten Sprechakt der Aufforderung. Das Bild der Regenkleidung, die den Menschen vor der Einwirkung des Regens schützen soll, spielt die Verantwortung nun an die vom Regen respektive der Gewalt Betroffenen und tilgt dabei die Position Gottes aus der Rechnung. In hypallagetischer Verschiebung als „Englisches Sprichwort“ ausgewiesen, bestimmt die Quellenangabe das in Frage stehende Wetter als den als Englisches Wetter bekannten Dauerregen und verharmlost so die Sintflut zum „schlechten Wetter“. Das dritte und letzte Motto schließlich wendet die Verbindung von Wasser und Gewalt in einen impliziten Sprechakt der Drohung: „Das Böse gedeiht an feuchten Stellen“ (R 5), wenn dem Bösen ein organischer Prozess zugeschrieben wird, im Zuge dessen es wächst und „gedeiht“. In dieser Aufeinanderfolge aktivieren die Zitate eine falsche, aber weit verbreitete etymologische Herleitung des Wortes Sintflut als ‚Sündflut‘ (vgl. DWB 20, 1168). Ursprünglich vom germanischen „sin“ („immer, überall, beständig“) stammend (DWB 20, 1168), wurde das Kompositum ab dem 15. Jahrhundert umgedeutet und erhielt in Form eines habitualisierten Missverständnisses eine neue Bedeutung als „flut, die als strafe für die sünde der menschen erging“ (DWB 20, 1168), als ‚Sündflut‘. Indem sie die Bedeutungsverschiebung lesbar machen, verbinden die Motti die Quantität des Wassers mit einer ethisch negativen Bewertung. Auf diese Weise geben die Motti nicht nur die semantische Assoziation des Wassers mit Gewalt vor, sondern sie führen diese Assoziation auf die dem Wasser inhärente Quantität zurück, in der das Viel immer schon ein Zuviel ist: Es ist ‚immer‘ und ‚überall‘, selbst wenn es nicht als Sintflut erscheint.

Obwohl die Motti, insbesondere das erste Motto, Wasser mit Gewalt auf eine Weise semantisch assoziiert, die man als einfache metaphorische Substitution beschreiben könnte, ist die Beziehung zwischen Wasser und Gewalt in den Motti komplexer. In ihrer Tropik, im Zusammenspiel von metaphorischen und metonymischen Verfahren, entwerfen sie nämlich eine Struktur des Zuviels, die Wasser und Gewalt übergeordnet miteinander verbindet: Indem das Wasser (immer schon) zu viel ist, ist es Gewalt. Dass es zu viel ist, tritt allerdings erst als Effekt in den metaphorischen und metonymischen Verfahren zutage. Metonymisch werden Wasser und Gewalt über eine Relation der Kausalität verbunden, indem das Wasser im Alten Testament als Gottes Strafe für die Gewalt unter den Menschen in einer sachlogischen Relation zu selbiger steht. Während so das erste Motto eine Kausalrelation einführt, in der das Wasser auf die Gewalt zurückzuführen ist, kehrt das letzte Motto diese Kausalität um: Das Böse, das man wiederum in metonymischer Beziehung zur Gewalt als seiner Erscheinungsform verstehen könnte, entsteht möglicherweise aus dem Wasser. Damit deutet die Abfolge der Motti einen Kreislauf an: Aus Gewalt folgt Wasser, aus Wasser Gewalt.

Doch schon das erste Motto hält auch eine metaphorische Verbindung bereit, die neben die Kausalrelation tritt und diese ambiguiert. Metaphorisch werden Wasser und Gewalt nämlich verbunden, indem das Wasser derart mit der Gewalt zusammenfällt, dass es Gewalt bedeutet. Denn die Sintflut ist ja nicht nur die Reaktion auf die Gewalt unter den Menschen nach dem Sündenfall, sondern sie ist die Art und Weise, wie Gott selbst Gewalt ausübt und die Strafe vollzieht.¹² Die göttliche Gewalt im Sinne der *potestas*, der Verfügungsgewalt, äußert sich so im Umschlag zu einer zerstörerischen Gewalt im Sinne einer *violentia*.¹³ Allerdings scheint die göttliche

¹² Für die theologische Diskussion in diesem Punkt siehe exemplarisch Baumann 2006, 54–55.

¹³ Für einen Überblick über die theologische und religionsgeschichtliche Problemstellung vgl. allgemein

potestas und mit ihr die Position eines Gottes, der als intentionaler Agent der Gewalt auftritt, in der Verkürzung und Fokussierung, die das Zitat im Kontext der Motti vornimmt, in gewisser Weise aus der Gleichung gekürzt. Denn die Radikalität der göttlichen Strafe – die Vernichtung aller Lebewesen auf der Erde – entspricht der Ubiquität der Gewalt auf der Erde: „Die Erde ist gefüllt von Gewalttat“,¹⁴ heißt es in der Lutherübersetzung. Wo Gewalt ist, soll Wasser werden, könnte man diese Übertragung auf den Punkt bringen. Ein Zuviel der Gewalt löst ein Zuviel an Wasser aus, das aber gleichzeitig wiederum mit Gewalt zusammenfällt. Damit kehrt sich auch die metaphorische Relation um, indem nun nicht mehr (nur) Wasser Gewalt bedeutet, sondern Gewalt umgekehrt zum Bildspender für das Wasser wird.¹⁵

Während die metonymischen Relationen die Umschläge von Wasser in Gewalt markieren und dabei Gewaltakte als Transgressionen anzeigen, ist es die reziproke metaphorische Relation von Wasser und Gewalt, mit der der Effekt der Struktur insgesamt vor Augen steht: Es gibt eine subtile Gewalt, die auch vor dem Ausbruch immer schon Gewalt ist. Während der Gewaltakt dazu tendiert, sich kategorial von seinen Voraussetzungen zu unterscheiden,¹⁶ macht das Wasser mit seiner inhärenten Quantität – d.h. immer Teil eines hydrologischen Systems zu sein, in dem Viel und Zuviel nicht unterschieden werden können – diese Unterscheidung unmöglich. Dabei sind die verschiedenen Intensitäten und Erscheinungsformen des Wassers leitend: Von der Sintflut über das berüchtigte englische Regenwetter hin zu den feuchten Stellen bildet nicht nur eine metonymische Reihe des Wassers, sondern eben auch eine Antiklimax in der Masse und Intensität des Wassers. Wie das Wasser besitzt auch die Gewalt eine differenzierte Phänomenologie. In seiner metaphorischen Gestalt des Wassers kann der einzelne Gewaltakt nicht mehr kategorial von der subtilen Gewalt unterschieden werden, sondern beide stehen in einem Verhältnis der Kontinuität. Im hydrologischen Programm der Motti, das die Verbindung von Wasser und Gewalt metonymisch und metaphorisch entfaltet, erscheint Gewalt zuerst als Gewaltausbruch, der rückwirkend seine nicht minder gewaltvolle Basis offenlegt. Die Akte heftiger körperlicher Gewalt, das legt die komplexe Tropik nahe, sind eingebettet und werden genährt von subtileren Formen der Gewalt, die ihnen Vorschub leisten. Anders als in den metaphorischen Beziehungen, die das Wasser sonst in seiner Funktion als universeller Bildspender in diesem Roman unterhält, geht es also in der Beziehung zur Gewalt weniger um einzelne metaphorische oder metonymische Effekte, sondern um die Struktur, die in ihrem Zusammenspiel zum Tragen kommt.

Die Konsequenzen daraus für das Konzept von Gewalt sind nicht zu unterschätzen. Dadurch dass Wasser und Gewalt in den drei Motti sowohl metonymisch und metaphorisch verbunden werden, scheint es kein Jenseits mehr zu geben, weder vom Wasser noch von der Gewalt. Denn die beiden tropischen Dimensionen, die man mit Roman Jakobson als syntagmatische und paradigmatische Achse der literarischen Darstellung beschreiben könnte, sind in der Aufeinanderfolge aufeinander bezogen und analog zu Jakobsons poetischer Funktion in ein textgeneratives Prinzip übersetzt. Wie sich diese Struktur zum Erzählen im Roman insgesamt verhält, werde

Baumann 2006, bes. 9–14. Zum Verhältnis von *potestas* und *violentia* in Bezug auf die Sintflut vgl. Böhme und Böhme 1996, 62.

¹⁴ 1 Mos 6,13.

¹⁵ Zu einer interaktionistischen Theorie der Metapher siehe den Beitrag von Sebastian Meixner in diesem Heft.

¹⁶ Zu verschiedenen Gewaltkonzepten und der Diskussion, ob der Begriff auf intentionale, körperliche Einwirkung beschränkt sein sollte, vgl. Buggeln et al. 2021.

ich im vierten und letzten Abschnitt thematisieren. Doch schon nur mit Blick auf die Motti liegt nahe: In seiner ubiquitären Wassermotivik bildet der Roman die Gewalt als generatives Prinzip ab, das die Kausalitätsrelation in die metonymischen Reihen der Wassermotive einträgt. Die Struktur, die sich in der Wassermotivik durch den Roman hindurch wiederum in metonymischen Reihen entfaltet, wird damit selbst gewaltvoll im Sinne von gewalterzeugend. Somit zielt die komplexe Tropik auf die Vorstellung einer strukturellen Gewalt, deren Struktur und Anschauung das Wasser als hydrologisches System ist.¹⁷ Die Vorstellung von Gewalt, die dabei entworfen wird, ist eine, in der die einzelnen Gewaltakte nicht von einzelnen Akteur*innen ausgeübt werden, sondern von der Struktur produziert werden, womit die einzelnen Akte jeweils auf ihre gewaltvolle Basis in der Struktur selbst verweisen.

Strukturelle Gewalt und kontinuierliche Transgression

In gewisser Weise ist mit den Motti bereits alles gesagt. Was eine solche Vorstellung von Gewalt genau bedeutet, wird allerdings erst in der Romanhandlung greifbar, wenn das hydrologische Programm der Gewalt an Figuren und Raum ausgetragen und in seinen Effekten entfaltet wird. In der Figurenbildung und ihrer Konfiguration in Verbindung mit dem Raum ist das Wasser als Anschauung struktureller Gewalt leitend. In diesen Relationierungen von Figur und Raum stehen die Grenzen – ganz konkret in ihren im Roman leitenden Anschauungsformen von Körper und Erde – im Zentrum, an denen sich das Wasser strukturell als kontinuierliche Transgression zeigt, mit der die Grenzen nur noch die Illusion von Grenzen sind und zur Auflösung tendieren. Dass der Roman an den körperlichen und räumlichen Grenzen zentrale Oppositionen verhandelt und letztendlich auflöst, hat die Forschung insbesondere mit Elizabeth Boa und Julian Koch bereits umfassend dargelegt.¹⁸ Vor dem Hintergrund einer Betrachtung des Wassers in seiner ausdifferenzierten metaphorischen Funktion lässt sich die Verhandlung der Grenze noch einmal genauer bestimmen. Denn an diesem Punkt, an den Grenzen der Körper der Figuren und denjenigen des Raumes in Relation zum Wasser interagieren die beiden Systemstellen der Metapher miteinander: Wasser als universeller Bildspender, der dem Raum und den Figuren gleichermaßen Form verleiht, und Wasser in seiner spezifischen metaphorischen Funktion als strukturelle Gewalt. So bildet sich im steigenden Grundwasser und seinen verheerenden Folgen für das Haus und seine Bewohner*innen ein Maß ab, dessen kontinuierliche Transgression zum einen auf den Umschlagpunkt von struktureller zu körperlicher Gewalt zuläuft, zum anderen aber die strukturelle Gewalt als Basis offenlegt, wie ich im Folgenden ausführen möchte.

Mit den Topoi der Ambivalenz des Wassers ist die Vorstellung einer Grenze oder eines Maßes automatisch mit aufgerufen. In der kulturgeschichtlichen Tradition bemisst sich die Ambivalenz des Wassers zwischen Produktivität und Destruktivität an der Erde. Und wie auch in den verschiedenen Mythen, die diesen Zusammenhang von Wasser und Erde in Personifikationen wie Gaia oder anderer

¹⁷ Ich verwende den Begriff der strukturellen Gewalt zwar in Anlehnung an Johan Galtung (Galtung 1975; Galtung 1998), aber nicht nur als Repression und Ausbeutung, sondern abstrakter als Gefüge aus Praktiken, Werten, Einstellungen, Narrativen und Diskursen, das einzelne Gewaltakte ermöglicht, normalisiert, relativiert oder sogar bestärkt, so dass diese einem Muster folgen.

¹⁸ Vgl. Boa 2006; Koch 2020. Boa geht zwar davon aus, dass der umfangreiche Einsatz von Metaphern zu einer Ambiguierung beiträgt, der die Grenzen verschwimmen lässt (vgl. Boa 2006, 58), differenziert aber nicht das Verhältnis der metaphorischen Ebenen untereinander und die besondere Funktion des Wassers.

Fruchtbarkeitsgöttinnen bebildern,¹⁹ gibt es im *Regenroman* eine Figur, die ihn verkörpert und schon dadurch Erde und (weiblichen) Körper verbindet: Leons und Martinas Nachbarin Isadora Schlei. Dass sich in ihr die – sicherlich durch die (Proto-) Psychoanalyse sowie feministische Theorie anachronistisch beeinflusste – Vorstellung einer chthonischen Muttergottheit aktualisiert, hat die Forschung bereits mehrfach bemerkt.²⁰ Doch obwohl ihre körperliche Üppigkeit und ihre Attribute der Feuchtigkeit auf der einen, ihre Grausamkeit auf der anderen Seite eben die mehr als topische Ambivalenz von Leben spendender und Leben nehmender Kraft geradezu idealtypisch ins Bild setzen, besitzt sie in ihr eine deutliche Schlagseite, die sich im Roman in der Beziehung von Isadora zu Leon realisiert:²¹ Für ihn stellt sie eine Gefahr dar, lockt ihn doch bereits ihr erster Anblick auf eine Verfolgungsjagd in das gefährliche Moor, auf der er einen Schuh auf dieselbe Art und Weise an das Moor verliert, wie er später sein Leben dort verlieren wird. Und auch Isadoras Sorgetätigkeit ist gewaltförmig. Den leidenden und bewegungsunfähigen Leon verspottet sie nur, nachdem sie sich über seinen Widerspruch hinweggesetzt und ihn – liest man ihr Handeln realistisch – vergewaltigt hat, um ihn dann den Schnecken zu überlassen. Zugegebenermaßen ist Isadora insgesamt allzu deutlich eine Figur des Imaginären, so dass ihre „mütterliche Grausamkeit“ (R 231) als sexuelle, masochistische Phantasie Leons zurückgenommen ist.²² Nichtsdestotrotz und gerade in Bezug auf Leon gilt: Entgegen ihres äußeren Erscheinungsbilds ist Isadora gerade nicht fürsorglich und nährend.

Isadora ist aber noch aus einem anderen Grund eine besondere Figur, also nicht nur deshalb, weil sie einen für den Roman paradigmatischen Typus eines kulturellen Imaginären aktualisiert. Sie verkörpert darüber hinaus das Moor insgesamt und so eine spezifische Erscheinungsform der Erde, die sich dadurch auszeichnet, dass sie von Wasser durchdrungen ist.²³ Insofern ist die Schlagseite der Figur zur Gewalt keinesfalls verwunderlich, sondern sie leitet sich konsequent aus der metaphorischen Verbindung von Wasser und Gewalt ab. Dennoch tritt an diesem Punkt ein grundlegendes Problem offen zutage, das sich daraus ergibt, dass das Wasser nicht nur als Metapher für die Gewalt, sondern darüber hinaus als universeller Bildspender fungiert. Geht man nämlich mit einer einfachen metaphorischen Substitution davon aus, dass Wasser respektive Gewalt auf Erde respektive Körper trifft, stellen sich die substituierten Positionen angesichts des Moores als höchst prekär heraus: Diese ‚Erde‘ ist keineswegs das Gegenstück, auf das das Wasser trifft, sondern sie zeichnet sich selbst durch ihren hohen Wasseranteil aus; ihre Sättigung ist charakteristisch. Das Moor vereint also immer schon Erde und Wasser.

Auch diese Vereinigung folgt einer mythologischen Vorlage: dem Mythos von Gaia und Uranos, den der *Regenroman* explizit aufruft: „Die Vereinigung von Himmel und Erde. Es hatte den Himmel einige Monate stetigen Regens gekostet, bis er die Erde so weit gekriegt hatte. Aber schließlich hatte er sie mit seinem Wasser zermürbt, sie völlig durchsetzt, bis sie jeden Widerstand aufgab und ihm entgendampfte“ (R 224). Eine der Urszenen der Theogonie, der Entstehung der griechischen Götterwelt, ist die Zeugung der Titanen und weiterer Kinder durch Uranos und Gaia, der

¹⁹ Vgl. Böhme und Böhme 1996, 39.

²⁰ Vgl. Ludden 2006, 50. Vgl. auch Koch 2020, 666; Milevski 2019, 385. Zu diesem Typus vgl. Stephan 1987.

²¹ Vgl. anders Koch 2020, 679.

²² So z.B. bei Schmidt 2000, 173. Vgl. Bartel 2020, 243.

²³ Die offensichtliche Verbindung zu Klaus Theweleits *Männerphantasien* (1977) thematisiert Shafi 2006, 380–381. Vgl. dazu auch Ludden 2006, 51–52.

dann Kronos gewaltsam ein Ende setzt.²⁴ Diese Szene, die in der Rezeption durchaus unterschiedlich gedeutet und motiviert wurde,²⁵ erhält in dieser Aktualisierung eine Deutung als gewaltvoll. Keine harmonische Vereinigung also, wie diese Szene in der Folge Hesiods häufig als Naturallegorie interpretiert wurde,²⁶ sondern eine Szene sexueller Nötigung wird in mythologischer Referenz der Moorlandschaft unterlegt. Statt eines singulären Ereignisses, eines einzelnen Gewaltakts legt die mythologische Folie ein kontinuierliches Einwirken über „einige Monate“ nahe, das darauf zielt, den „Widerstand“ zu brechen. Dass die Reproduktionsakte wiederholte Vergewaltigungen sind, ist eine Interpretation des Mythos, der sich in der feministischen Rezeption häufiger findet.²⁷

Im Horizont der komplexen Tropik des *Regenromans* lässt sich auch an dieser mythologisch gerahmten Landschaftsszene die spezifische Bedeutung des Wassers beschreiben. Denn übersetzt man die zur Allegorie ausgestaltete Szene in ihre sexuelle Bedeutung, dann veranschaulicht das Wasser sowohl Sexualität als auch Gewalt, so dass Penetration und gewaltvolle Nötigung in dem Moment zusammenfallen, in dem der Widerstand gebrochen wird. Obwohl „sie“ – die Erde – in dieser Szene denkbar passiv dargestellt ist und diese so auf der einen Seite eine klare Rollenverteilung in aktive Täter- und passive Opferposition nahelegt, nimmt die Hydrologie der Szene diesen klaren Gegensatz wieder zurück: In einer Gegenbewegung „dampft“ das Wasser nun dem Himmel entgegen und deutet eine Gegengewalt an, die in derselben Struktur, der kontinuierlichen Transgression des Wassers gründet. Mit Regen und Dampf ist ein Kreislauf angezeigt, in dem die gewaltsame Einwirkung des Himmels durch den Regen auf den weiblich konnotierten Erdkörper nur einen Ausschnitt darstellt. Nicht zuletzt deshalb, weil in der einflussreichsten Version des Mythos nach Hesiod Gaia Uranos selbst hervorgebracht hat,²⁸ ist die Frage nach der Kausalität ohnehin obsolet; der Wasserkreislauf, die verschiedenen Aggregatzustände und Formen veranschaulichen die unbestimmbare Kausalität lediglich noch. Dass diese Szene innerhalb der Theogonie dann ja nicht nur die gewaltsame Entmachtung des Uranos durch seinen Sohn Kronos, sondern in der Folge auch die gewaltsame Tötung der eigenen Kinder durch Kronos nach sich zieht, zeigt einmal mehr, inwiefern Duves Hydrologie in ihren mythologischen Referenzen auf die Vorstellung einer Unhintergebarkeit der Gewalt zielt.

Mit der intertextuellen Referenz auf Gaia und Uranos wird deutlich, dass die Verbindung von Körper und Erde im Wasser über die paradigmatische Figur Isadora hinausgeht und sich in verschiedenen Figurationen des Romans wiederfindet. Denn es ist nicht unbedeutend, dass die mythologische Aufladung der Moorlandschaft Teil einer Passage ist, die von Martinas Weg durch das Moor erzählt und deren Landschaftsbeschreibung auch als interne Fokalisierung und somit als figurengebundene Deutung des Moores verstanden werden können. In dieser Deutung nimmt sie ihre eigene Vergewaltigung durch Harry vorweg, die in ihrer ausführlichen und expliziten Darstellung als zentrales Ereignis den Umschlagpunkt der Handlung von subtiler, unterschwelliger Gewalt hin zur direkten, körperlichen Gewalt bildet.²⁹ Auf diese Weise

²⁴ Vgl. Hesiod theog. 154–186. Vgl. Käppel, 1025–1026.

²⁵ Vgl. Graf 1998, 733–734.

²⁶ Vgl. ebd.

²⁷ Vgl. exemplarisch Prinzinger 1997, 54.

²⁸ Vgl. Hesiod theog. 126–128.

²⁹ Vgl. ähnlich Shafi, die mit Sabine H. Smith von einem „continuum of violence“ (Shafi 2006, 382) spricht. Vgl. auch Hendel 2009, 97–98. Ein weiteres Kontinuum besteht zwischen der Gewalt, die Mar-

mit der Hydrologie der Gewalt aufs Engste verflochten, erscheint die Vergewaltigung eine Konsequenz aus dem steigenden Wasser der Moorlandschaft durch die andauernden Regenfälle. Gewalt, auch der konkrete Gewaltakt, ist damit in gewisser Weise von Täterschaft entkoppelt und in die Struktur verlagert.³⁰ So wie der Vergewaltiger Harry ohnehin nur als Pfitzners Instrument agiert und dessen Anweisung ausführt, ist er vor diesem Horizont vor allem Agent der strukturellen Gewalt, die die Hydrologie veranschaulicht. Über sie ordnet die Erzählung den transgressiven Moment, den sie als Vergewaltigung figuriert, rückwirkend in seine nicht minder gewaltvolle Basis ein.

Dass das Wasser und seine Hydrologie den Figuren, ihren Körpern und ihrer Beziehung zum Raum eine gewaltvolle Basis unterlegt, die in kontinuierlichen Transgressionen besteht, führt von Martina wieder zu Isadora und ihrer Funktion als Verkörperung des Moores zurück. Denn an ihr zeigt sich, wie Gewalt auf die Vorstellung einer Grenze bezogen ist, die sich allerdings als Illusion entpuppt und dabei Gewalt als kontinuierliche Transgression entlarvt. Damit muss selbst die differenzierte Lektüre Julian Kochs revidiert werden, der zwei grundsätzlich verschiedene, je gegenderte Formen der Transgression im *Regenroman* voneinander unterscheidet: die gewaltvolle, männliche Penetration und die vornehmlich weiblich konnotierte Durchdringung, die er als den gewaltlosen Gegenentwurf versteht.³¹ Dass diese Gegenüberstellung aber nicht erst wie Koch zeigt nachträglich, sondern bereits von vornherein ebenso wenig stabil ist wie die Grenzen und die über sie nur noch als Zitat geordneten semantischen Oppositionen selbst, wird deutlich, wenn man mehrere Szenen parallel liest, die auffällige Ähnlichkeiten aufweisen: Leons wiederholter Sex mit Isadora und sein qualvoller Tod im Moor. Bei der diesen Szenen zugrunde liegenden Gewalt handelt es sich wie in Martinas Fall um sexualisierte Gewalt, allerdings stellt sich der Zusammenhang von Sexualität und Gewalt erst in der Serie her. Die Szenen verbindet eine Vorstellung von einem mit Flüssigkeit assoziierten Körper, in den eingedrungen wird:

Er legte sich auf sie. Sie war ungeheuer weich. Na klar war sie weich, aber so weich hatte er sie nicht erwartet. Fast ohne Widerstand. Wie Brei, wie Kuchenteig. Gott, wann hatte er seinen Finger zum letzten Mal in eine Schüssel mit Kuchenteig gesteckt? Das musste gewesen sein, als er noch ein Kind war. Er wühlte sich hinein. Es war das erste Mal, dass er mit einer Frau schlief, die dick war. Es war gut. Es war so ... – so weich. So viel. Als würde er mit dem ganzen Moor schlafen. (R 161)

Intern fokalisiert ist der Sex zwischen Leon und Isadora in seiner narrativen Darstellung imaginativ überformt. Die Darstellung folgt einer Anordnung mit einer klaren Rollenverteilung von aktiver, penetrierender Position und passiver, penetrierter Position. Besetzt sind die Positionen dieser Anordnung entsprechend heteronormativer Konvention, was sich bis in die Syntax, grammatische Subjekt- und Objektpositionen sowie transitive Verbformen, fortsetzt.³² Darin erinnert die Anordnung an die mythologische Folie von Gaia und Uranos, mit dem entscheidenden Unterschied, dass das Wasser nun nicht mehr metaphorisch mit der penetrativen Position verbunden, sondern ganz an der penetrierte Position abgebildet wird: als weicher, fluider Körper, als „Brei“ oder „[T]eig“, der aufgrund seiner Fluidität „[f]ast ohne Widerstand“ und

tina durch die männlichen Figuren erfährt, und der Gewalt, die sie gegen ihren eigenen Körper richtet, vgl. Bartel 2020.

³⁰ Vgl. ähnlich Hendel 2009, 99–100.

³¹ Vgl. Koch 2020, 665.

³² Vgl. Boa 2006, 62.

damit leicht zu penetrieren ist. Dass dieser fluide Körper mit der Struktur des Wassers und seiner inhärenten Quantität in Zusammenhang steht, in der ein Viel nicht mehr von einem Zuviel unterschieden werden kann, wird über die doppelte Attribuierung „so weich“ und „[s]o viel“ nahegelegt. Obwohl der Körper nicht explizit als Zuviel bezeichnet und so klar als transgressiv ausgewiesen wird, impliziert die Darstellung des fluiden Körpers eine grundsätzliche Maßlosigkeit und entspricht darin dem „Unermessliche[n]“ (R 93) des Moores: Isadoras Körper ist nicht ausreichend oder genug, sondern er ist – wie das Wasser – schlicht „viel“.

Viel ist an dieser Stelle aber vor allem die Imagination und damit sind es auch die Erzählverfahren, die diese Szene ausgestalten. Denn in einer, durch die erlebte Rede an Leon gebundenen Regressionsphantasie ist die Penetration zudem verdoppelt, wenn sie mit dem naschenden Kind verglichen wird, das den Finger in den Kuchenteig steckt. Die Verdoppelung geht mit einer Verschiebung einher, indem die Darstellung der Imagination diejenige des sexuellen Aktes ersetzt, der imaginierte Finger wiederum den realen Penis. Wenn in der zweiten Szene Leons Ejakulation mit einem Topf überkochender Milch verglichen wird (vgl. R 233), dann greift sie dieselbe Bildlichkeit wieder auf. Allerdings wird die Fluidität nun der penetrierenden Position zugeschrieben: „Es quoll einfach so aus ihm heraus“ (R 233), und zwar nachdem er den Widerstand aufgegeben hat – Letzteres wiederum eine Verbindung zur überwältigten Gaia respektive Martina. Es ist nun sein Körper, nicht der Isadoras, an dem sich das Zuviel des Wassers figuriert. So ‚überkommt‘ es ihn nämlich gleich doppelt: Er ejakuliert und weint (vgl. R 233–234). Die beiden aufeinander bezogenen Sexszenen bilden so in der Verunsicherung der Positionen Viel und Zuviel aufeinander ab.

Während das Wasser im *Regenroman* schon mit den Motti Gewalt veranschaulicht, scheinen diese Szenen Gewalt geradezu auszuschließen. Auf den ersten Blick aktiviert die Darstellung der Sexualität stattdessen die Vorstellung der mit Mütterlichkeit assoziierten, lebensspendenden Kraft des Wassers, die im hydrologischen Programm verabschiedet wurde. Der Vergleich der Ejakulation mit dem überkochenden Milchtopf ist nämlich nicht der erste Vergleich, sondern zuerst werden ex negativo drei andere Vergleiche ins Feld geführt, mit denen die reguläre Ejakulation von dieser besonderen unterschieden wird: „Es war nicht wie sonst, nicht wie ein Schuss, ein Platzen oder eine Eruption“ (R 233). Die Reihe der negativen Vergleiche schreibt der Ejakulation nicht nur grundsätzlich eine gewisse Plötzlichkeit und Intensität zu, sondern ruft als Negativfolie auch die topische Metapher vom Penis als Waffe auf, das kulturelle Imaginationen von männlicher Potenz an Gewalt knüpft – eine Verbindung, die sich der Darstellung von Martinas Vergewaltigung spiegelt (vgl. R 251–252).³³ Doch diese entschiedene Abkehr von gewaltförmiger Sexualität ist nur dem Schein nach gewaltlos. Schließlich ist die Gewalt an Isadora delegiert, wenn auch die Perspektivierung des Erzählens und die Imagination, die darin zum Ausdruck kommt, weiterhin an Leon gebunden sind, womit das Erzählte zwischen masochistischer Phantasie und sexualisierter Gewalt in der Schwebe bleibt. Doch die Frage, von welcher Figur die Gewalt ausgeht, verkennt die Tatsache, dass der Roman die Akte der Gewalt in einer strukturellen Gewalt aufhebt, die im Wasser ihre Anschauung erhält. So entspricht auch Leons vermeintlich gewaltlose Ejakulation im kontinuierlichen Quellen, das „sanft, langsam und unglaublich lange“ (R 233) dauert, ja ausgerechnet jener kontinuierlichen, kaum merklichen Transgression des Wassers, die im hydrologischen Programm des Romans mit struktureller Gewalt verknüpft ist. Leons langsame

³³ Vgl. Shafi 2006, 381.

Ejakulation veranschaulicht eben die kontinuierliche Transgression struktureller Gewalt, die den einzelnen Gewaltakt in sich aufhebt.

Vor diesem Bild stellen sich auch die Gewaltakte der Romanhandlung anders dar. Richtet man nur den Blick auf die direkt erzählten, von Figuren ausgeübten Gewaltakte der Handlung wie insbesondere Martinas Vergewaltigung, dann scheinen sie radikale Momente der Transgression zu sein, die sich von der restlichen Handlung deutlich abheben.³⁴ Mit Blick auf das Wasser wird diese Unterscheidung problematisch. So sind die Szenen, die Gewalt und Wasser respektive Flüssigkeit miteinander verbinden, nur scheinbar entlang einer Geschlechterbinarität auf aktive und passive Positionen geordnet: der Sex zwischen Leon und Isadora, Martinas Vergewaltigung, die mythologische Folie von Gaia und Uranos. Dass das schon deshalb nicht so ist, weil die Wassermotivik in der komplexen Tropik des Romans das Wasser von seiner kulturell verankerten Ambivalenz in eine Veranschaulichung struktureller Gewalt überführt, wird mit einem genaueren Blick auf diejenigen Szenen klar, in denen das Wasser gleichzeitig körperlicher Gewalt wie auch dem Körper selbst als Bildspender dient, wobei die Metapher auf der ersten Ebene, nämlich als universeller Bildspender, wiederholt in Widerspruch zu sich selbst gerät: Wer penetriert wen? Von wem geht die Gewalt aus? Diese Fragen können mit Blick auf das Wasser nicht mehr beantwortet werden, weil es verschiedene Szenen, aber auch verschiedene Positionen in den Anordnungen dieser Szenen verbindet und dabei entdifferenzierend wirkt.

In der letzten Szene der Reihe, die alle vorhergehenden miteinander verbindet – Leons qualvollen Tod im Moor –, findet das Wasser dabei gewissermaßen zu sich selbst. In einer Art Verschlingungsfigur finden sich alle vorausgehenden Anordnungen darin wieder, wobei sich die Gewalt damit endgültig von figürlichem Handeln oder gar Intentionen löst:

Seufzend ergab er sich in die feuchte Umarmung. Sofort brach der Morast mit grellem Schmerz in seine Lungen ein. Leon rang nach Luft und fraß bloß Sumpf. Nun war das Moor nicht mehr warm und sanft; es eroberte brutal seinen Brustraum, durchsickerte seine Bronchien, vermischte sich mit dem Wasser, aus dem er selbst bestand, und füllte ihn wie ein verschlickendes Schiffswrack. Er krümmte sich im Toteskampf. (R 315)

Zunächst wiederholt die Todesszene auf offensichtliche Art und Weise den Sex mit Isadora, indem sich die Imagination ihres weichen Körpers als Moor nun tatsächlich einlöst. Nicht von ungefähr imaginiert Leon just in diesem Moment ja auch Isadora. Dass Leon nun aber beide Positionen gleichzeitig besetzt, darauf deutet bereits die Variation des Motivs des aufgegebenen Widerstands an, das alle analysierten Szenen miteinander verbindet: Er dringt in das Moor ein und gleichzeitig ist er es, der sich ergibt. Nimmt er also zumindest qua Zitat anfangs noch eine penetrative Rolle ein, wechselt diese in dem Moment, in dem er sich ergibt. Sein Körper wird selbst zum penetrierten Körper, in das nun das Moor durch sämtliche Körperöffnungen eindringt.³⁵ Darin wiederholt sich nun wiederum die gewaltvolle Kraft des Wassers der mythologischen Folie von Uranos und Gaia. In seinem Toteskampf figuriert Leon eine gegenseitige Durchdringung, die in diesem Moment zugleich die krassesste Anschauungsform der Transgression darstellt wie diese auch verunmöglich, weil

³⁴ Diese Lesart findet sich bspw. bei Schmidt 2000, 171.

³⁵ Die Verbindung, die sich damit zur Wasserleiche des Anfangs herstellt, liest Boa überzeugend als Kontrafaktur des Motivs der schönen Leiche, vgl. Boa 2006, 64.

die Körpergrenzen nicht mehr intakt sind.³⁶ In aller Radikalität, die die produktive Destruktivität des Wassers im hydrologischen Programm des Romans mit sich bringt „vermischt[] [er] sich mit dem Wasser, aus dem er selbst bestand“ (R 315). Der Todeskampf figuriert die strukturelle Gewalt des Wassers in ihrer letzten Konsequenz.

Von der Struktur der Gewalt zur Gewalt der Struktur oder: Was reimt sich auf Vergleiche? Leiche

In der Analyse der bereits analysierten Szenen wurde eins mehr als deutlich: Die komplexe Bedeutung des Wassers als Anschauungsform struktureller Gewalt kann nur vergleichend erfasst werden. Damit führen die ubiquitäre Wassermotivik und ihre metaphorischen Dimensionen automatisch zu einem Prinzip der Ähnlichkeit, das Figuren, Schauplätze und Anordnungen beider miteinander verbindet. Das ist zunächst nicht weiter verwunderlich, weil es damit ganz der Struktur literarischer Texte entspricht, wie sie Roman Jakobson beschrieben hat, in der sich das Prinzip der Ähnlichkeit im Syntagma des Textes abbildet.³⁷ Im Fall des *Regenromans* erhält diese Struktur aber eine besondere Bedeutung, denn zum einen stellt der Roman nicht zuletzt über seine zahlreichen Vergleiche Ähnlichkeit regelrecht aus, zum anderen nimmt das Wasser als verbindendes Moment für diese Ähnlichkeit eine entscheidende Rolle ein. Damit werden die Erzählverfahren, insbesondere die Verfahren der Motivierung, mit der Anschauungsform struktureller Gewalt, dem Wasser, enggeführt, worauf ich in diesem letzten Punkt eingehen möchte. Auf diese Weise wird – so die abschließende These – aus der Gewalt ein textgeneratives Prinzip, das selbst die strukturelle Gewalt ausagiert.

Frägt man nach dem Prinzip der Ähnlichkeit als Charakteristikum der Verfahren des Romans, dann fallen sofort die zahllosen Vergleiche ein, die dem Erzählen seine spezifische Färbung verleihen. Verglichen wird alles Mögliche, was Teil der erzählten Welt ist; auch der Bildbereich, dem die Vergleiche entstammen, lässt sich in keiner Weise eingrenzen. Dass sich unter diesen Vergleichen recht außergewöhnliche befinden, hat Karl-Wilhelm Schmidt als „Einbruch des Chaos in eine geordnete Struktur“³⁸ verstanden. Ich möchte im Folgenden eine besonders dominante Funktion dieser Vergleiche in den Blick nehmen: die sprachliche Gewalt. An dieser Funktion wird deutlich, dass die Vergleiche die Struktur des Textes eben gerade nicht ‚stören‘, sondern ihr Symptom sind, indem sie die Struktur als gewaltvoll ausweisen. Nicht selten nehmen die Vergleiche nämlich Abwertungen vor oder imaginieren Szenen der Gewalt, die sich gegen die Frauen im Roman wenden oder Feminisierung als Abwertungsstrategie der männlichen Figuren verwenden.

Über weite Teile sind die Vergleiche und die in ihnen zum Ausdruck kommende Misogynie dabei durch Erzählverfahren der Fokalisierung oder der wörtlichen Rede an Leon gebunden oder zumindest anderweitig als mit seiner Position verbundene Perspektivierung nahegelegt.³⁹ Mit den beiden Sexszenen wurden oben bereits zwei prominente Beispiele analysiert, in denen die Vergleiche Leons Wahrnehmung und Bewertung Isadoras vor das Erzählen des sexuellen Akts treten lassen. Auf diese Wei-

³⁶ Vgl. Koch 2020, 679.

³⁷ Vgl. Jakobson 1983. Als Modell narrativer Verfahren insbesondere realistischer Literatur ausbuchstabiert bei Baßler 2015, bes. 15–30; vgl. auch Kammer und Krauthausen 2020.

³⁸ Schmidt 2000, 172.

³⁹ Vgl. Koch 2020, 678. In Bezug auf die Körper der Figuren vgl. Ludden 2006, 51–52.

se ist der Sex vermittelt über kulturell codierte Bilder, die Leons Wahrnehmung leiten. Die Rolle der Vergleiche für diese Vermittlung wird mehrfach sogar thematisch: „Leon betrachtete ihren [Isadoras; CP] Hintern, berechnete, ob Martinas Hintern zweimal oder dreimal hineinpassen würde. Ihm fiel kein Vergleich ein für diesen hellen, rosigen, aus der Form geratenen Mond“ (R 160). Explizit ist hier das Verfahren des Vergleichs mit Unförmigkeit und Maßlosigkeit verbunden, so dass der metaphorische Code des Wassers selbst dann auftritt, wenn das Wasser im Paradigma verbleibt. Vergleiche und Imaginationen gehen dabei Hand in Hand, um Leons Wahrnehmung zu formieren und zugleich als durch und durch misogyn auszuweisen. Denn von Anfang an liegt der Wahrnehmung eine Gewalt zugrunde, wenn der ersten Szene Leons Vorstellung vorausgeht, dass „Isadora hinterher – wenn er mit ihr fertig war – in den klebrigen Laken kauerte, aus tränenüberströmten Augen zu ihm aufsaß und verständnislos ‚Warum?‘ stammelte“ (R 158). Obwohl die Vergleiche, über die Isadora charakterisiert wird, den Typus einer chthonischen Muttergottheit zitieren und dabei eigentlich ihr Gewalttätigkeit attribuieren müssten, sind es die Vergleiche letztendlich selbst, die gewaltvoll sind. In den Szenen zwischen Leon und Isadora überblendet sich die metaphorische Gewalt des Wassers mit der sprachlichen Gewalt der Vergleiche.

Die Gewalt, die in den Vergleichen zum Ausdruck kommt, ist aber keineswegs an Leon und dessen Wahrnehmung gebunden. Per se gewaltsam sind die Vergleiche nämlich schon zu Beginn des Romans der Figur Martina gegenüber. Sie wird in der Erzählerrede mit einer auffallend misogynen Beschreibung eingeführt, die in keiner Weise die später immer wieder behauptete besondere Schönheit der Figur widerspiegelt:

Sie hatte einen großen Mund – Zähne wie Würfelzucker, die Lippen in den Winkeln wund und ein bisschen ausgefranst. [...] Und die Augen lagen so nackt und verschreckt in ihren Höhlen, als wären diese nicht ihr angestammter Platz, sondern nur ein vorläufiger Zufluchtsort, und es könnte jederzeit der rechtmäßige Besitzer kommen, Ansprüche geltend machen und sie wie zwei Murmeln in die Tasche stecken. (R 8)

Die Beschreibung des äußeren Erscheinungsbilds leitet mit den Vergleichen in eine Gewaltphantasie über. Während der Vergleich der Zähne mit Würfelzucker noch recht unauffällig das Weiß ihrer Zähne in ein Bild der Süßigkeit transponieren und damit eine zum sexistischen Kosenamen verfestigte Metapher alludieren, die Weiblichkeit mit Konsum und Versuchung assoziiert, ist der zweite Vergleich zu einer kleinen Erzählung ausgestaltet, die von einem Gewaltverbrechen erzählt. Was darin zum Ausdruck kommt, ist also eine bestimmte Perspektive, die in der schönen jungen Frau ein Opfer eines Gewaltverbrechens sieht, lange bevor sie zu einem solchen wird. Die Betonung der Körperöffnungen, des Munds und der Augenhöhlen, auf die sich die Beschreibung zu kaprizieren scheint, lässt darüber hinaus Rückschlüsse auf einen Blick zu – so bereits Heike Bartel –, der den weiblichen Körper auf Möglichkeiten zur Penetration hin abtastet und so selbst penetrativ wird.⁴⁰ Es besteht also ein auffälliger Zusammenhang der Beschreibungen mit ihren Vergleichen und der Gewaltausübung und so könnte man sagen, dass die Akte körperlicher Gewalt sich auf der Basis der sprachlichen Gewalt ereignen, die ihnen den Weg geebnet hat.⁴¹

⁴⁰ Vgl. Bartel 2020, 232–233.

⁴¹ Das Motiv der Augen setzt sich fort, wenn analeptisch von der ersten Begegnung zwischen Leon und Martina erzählt wird, vgl. Boa 2006, 65. In der expliziten Schilderung der Vergewaltigung ist es dann Harry, der droht, Martinas Augen mit einem Messer herauszuschneiden, vgl. R 252.

Ausgerechnet dieses kleine Narrativ eines Gewaltverbrechens, über das Martina vergleichend eingeführt wird, stellt sich innerhalb des ersten Kapitels des Romans als alles andere als bloß ein skurriler Vergleich heraus. Denn der als hypothetisch gerahmte ‚Diebstahl‘ der Augen, der in Martinas Beschreibung seltsam unmotiviert und unnötig spezifisch erscheint, wiederholt und erfüllt sich in der Wasserleiche, die Leon und Martina in der Eröffnungsszene des Romans am Fluss finden und deren „Augäpfel fehlten“ (R 13). Der Vergleich erhält dadurch den Gestus einer Drohung; das Erzählen wiederum das Potenzial, sprachliche Gewalt auszuüben.⁴² Die sprachliche Gewalt, die in den Vergleichen offenbar wird, ist damit nur der Einsatzpunkt für die Gewalt, die sich über die Erzählstruktur herstellt, genauer über das Zusammenspiel von kausaler und so genannter ästhetischer Motivierung, also der Verknüpfung erzählter Ereignisse über eine Kausalitätsbeziehung innerhalb der erzählten Welt und einer solchen Verknüpfung über motivische Ähnlichkeit.⁴³ Innerhalb der Erzählstruktur entsprechen diese beiden Typen der Motivierung den metaphorischen und metonymischen Verbindungen, über die die Motti ihr hydrologisches Programm entfaltet haben.

Dass sich die Struktur der Motti auf diese Weise in der Erzählstruktur fortsetzt, ist mehr als einfach eine simple Analogie. Schließlich bewirkt die komplexe Tropik des Wassers ausgehend von den Motti eine Semantisierung der Struktur selbst. Während das Wasser im Zusammenspiel von metaphorischen und metonymischen Verfahren zur strukturellen Gewalt ausgestaltet ist und ihr so Anschauung verleiht, erhält sie im Erzählen eine andere Dimension: Sie wird an das Erzählen delegiert. Folglich ist jedes Erzählen zu den Bedingungen dieses Romans und seines Programms gewaltvoll. Die Verbindung von Sprache und Gewalt, die in den intra- und extradiegetischen Vergleichen thematisch und greifbar wird, setzt sich in der Erzählstruktur des Romans insgesamt fort und steht dabei wiederum mit dem Wassermotiv in enger Beziehung: Im dichten Netz von über Ähnlichkeit organisierten Motiven, die mehr oder weniger explizit mit dem Wasser verbunden sind, lässt der Roman die Ubiquität der Gewalt als narrativen Effekt entstehen.

Dass die Gewalt im *Regenroman* als ubiquitär erscheint, hängt wesentlich mit der Wasserleiche zusammen, die nicht nur als Figuration der Gewalt in das Gewaltgeschehen einstimmt, sondern die gesamte Handlung rahmt. Noch bevor der Roman mit einer Vorgeschichte der Ehe zwischen Leon und Martina oder Informationen zum Umzug ins Moor aufwartet, steht diese Leiche ganz im Zentrum der narrativen Aufmerksamkeit. An ihr oder besser am Umgang mit ihr werden die beiden Protagonist*innen eingeführt: Leon, der von der Wasserleiche so fasziniert scheint und sie mit einem Ast malträtiert, und Martina, die – nicht weniger fasziniert – in einer genauen Betrachtung die Leiche verlebendigt, nur um ihren vermutlich gewaltvollen Tod imaginativ zu wiederholen. Es werden jedoch nicht nur die Figuren eingeführt, sondern die Szene im Flussbett präfiguriert in gewisser Weise die Romanhandlung insgesamt. Sie bildet den Einsatzpunkt der gewaltsamen Ereignisse respektive Anordnungen, denen sie als Folie dient.

Aus dieser Funktion der Wasserleiche macht der Roman auch kein Geheimnis. Zumindest das Ende des Romans stellt den Bezug mehr als deutlich her und affirmiert damit den Status der Leiche als paradigmatische Figuration innerhalb der Erzählstruktur. Mit der Tierleiche, die die zu den Figuren der Romanhandlung nicht in Beziehung

⁴² Für Butler besteht sprachliche Gewalt in einem Sprechakt der Drohung, der wesentlich auf Körperlichkeit beruht, vgl. Butler 2006, bes. 24–27.

⁴³ Zur ästhetischen und kausalen Motivierung siehe Martínez und Scheffel 2019, 118–127.

stehende, namenlose Familie am Sylter Strand findet, wird ein Bogen zum Anfang geschlagen und ein Kreislauf der Gewalt angedeutet.⁴⁴ Obwohl zwischen der Tierleiche und den Ereignissen im Moor auch eine Kausalrelation besteht – es handelt sich um Harrys Bullterrier Rocky, auf brutale Art mit einem Draht zusammengebunden und in der Elbe versenkt –, ist die relevante Relation die der Ähnlichkeit mit der menschlichen Wasserleiche des Anfangs und somit die einer ästhetischen Motivierung: Beide Leichen werden einen Flusslauf entlang getrieben und zufällig aufgefunden. Aber noch konkreter nimmt das Ende auf den Anfang Bezug: Die beiden Jungen auf Sylt nähern sich der Leiche ebenfalls mit einem Holzstück, auch sie penetrieren wie Leon den toten Körper mit dem Holz; und selbst der Vater der beiden, nachdem er ihr makabres Spiel unterbunden hat, kann es nicht unterlassen, den Körper mit dem Holz zu berühren, wobei er sogar Leons Wunsch des Anfangs wiederholt: „Er musste einfach wissen, ob die Haut reißen würde“ (R 317). Beide Körper eint eine doppelte Versehrung, die aufgrund der metaphorischen Verbindung von Wasser und Gewalt als *Hendiadyoin* erscheint: Sie tragen Spuren der an ihnen verübten Gewalttat ebenso wie der Einwirkung durch das Wasser. Beide Leichen werden in der Beschreibung gleichsam als Körper interpretiert, der indexikalisch auf den Gewaltakt verweist, der an ihm verübt wurde – am deutlichsten wohl in den fehlenden Augen der menschlichen Leiche respektive den fehlenden Ohren des toten Tieres. Die Einwirkungen des Wassers wiederum abstrahieren vom einzelnen Gewaltakt und verbinden beide Leichen miteinander.

Abgesehen vom semantischen Effekt der Entmenschlichung, den die Verschiebung von der toten Frau hin zum toten Tier zweifelsohne besitzt,⁴⁵ stiftet die Rahmung der Handlung durch die beiden Leichen vor allem eine ganz bestimmte Erzählstruktur. Denn in den Wasserleichen ist ein narratives Potenzial angelegt, das zwei zeitliche Richtungen besitzt: Erstens verweisen die Spuren der Gewalt als Indizien auf die vorausgegangenen Gewaltakte, weshalb sie eine analytische Struktur begründen; zweitens präfigurieren sie aber auch andere Ereignisse über ein Verhältnis der Ähnlichkeit, weshalb in gewisser Weise auch eine *proleptische* Erzählung in ihnen angelegt ist, die sich zumindest im Nachhinein als solche entpuppt.⁴⁶ Zugegebenermaßen kann nur im Fall der menschlichen Wasserleiche von einer solchen *proleptischen* Funktion gesprochen werden, weil sie sich auch in Verlauf der Erzählung einlöst;⁴⁷ dadurch dass die Tierleiche nur in der letzten Szene des Romans überhaupt auftritt, bricht das Romanende eine mögliche *proleptische* Funktion der zweiten Leiche ab. Doch aufgrund der überdeutlichen Spiegelung der beiden Leichenfunde könnte man durchaus behaupten, dass sich in der tierischen Wasserleiche des Endes ebenfalls eine Präfiguration andeutet, in der eine potenzielle Fortsetzung des Gewaltgeschehens angelegt ist. Die ästhetische Motivierung besteht nicht in einer rein semantischen Funktion der Ähnlichkeit, sondern weist darauf hin, dass das Erzählen die Gewalt erzeugt. Die beiden Leichen sind also weitaus mehr als motivischer Rahmen der Romanhandlung, sie organisieren das Erzählen.

Genau mit diesen beiden zeitlichen Richtungen unterscheidet und verbindet die Wasserleiche zwei ganz grundsätzlich verschiedene Dimensionen der Handlung,

⁴⁴ Vgl. Koch 2020, 679; Ludden 2006, 53.

⁴⁵ Vgl. Richards 2018, bes. 496.

⁴⁶ Solche impliziten *Prolepsen*, die sich erst im Nachhinein aus Vorausdeutungen erweisen, nennt Gérard Genette *Vorhalte* (wörtlich *amorce*, d.h. „Köder“) und unterscheidet sie von den expliziten Vorgriffen, vgl. Genette 2010, 45.

⁴⁷ Vgl. Schmidt 2000, 173.

die auch zwei verschiedene generische Formate besitzen,⁴⁸ die diese zeitlichen Richtungen ausagieren: die Kriminalerzählung, die entlang der Indizien des Körpers und damit analytisch erzählt, und der Eheroman, der in seinen Ereigniskonfigurationen die Szene mit der Wasserleiche wiederholt und damit ihre proleptische Funktion einlöst.⁴⁹ Die Kriminalerzählung um die Frauenleiche bildet – so könnte man das Verhältnis der beiden Dimensionen beschreiben – den Hintergrund, der Eheroman den Vordergrund, der die Kriminalerzählung qua Ähnlichkeit wiederholt. Die Kriminalerzählung entfaltet sich ausgehend von der Leiche im Flussbett entlang von Indizien narrativ im Text, die alle mehr oder weniger mit dem Krämer Kerbel zu tun haben – sein vernagelter Imbisswagen, sein weißer Kleinbus, die Frauenkleider. Erst das neunte Kapitel verleiht dieser Struktur in Form der polizeilichen Fahndung dann auch Agenten, nur um sie dann regelrecht vor die Wand fahren zu lassen: „Und obwohl die Leiche stark verwest war, bewiesen irgendwelche Spuren in ihrem Körper, dass Kerbel als Täter nicht infrage kam“ (R 294). So tritt mit der Einstellung der Fahndung die kausale Motivierung hinter die ästhetische Motivierung zurück.

Demgegenüber wird die über Ähnlichkeit verbundene Reihe von Anordnungen, die die Wasserleiche präfiguriert, bis zur Schlusszene des Romans am Sylter Strand fortgeführt. Ähnlich sind die Figurationen, in denen sich die Wasserleiche wiederholt, vor allem in einigen wenigen Parametern: in ihrer vertikalen Blickanordnung, in Momenten der Bewegungsunfähigkeit, der Penetration des Körpers – und eben in ihre Assoziation mit dem Wasser. Die Ähnlichkeit der Anordnungen zwischen Martinas Vergewaltigung und dem Sex zwischen Leon und Isadora, die ich oben bereits mit ihren verschiedenen Folien und Variationen herausgearbeitet habe, erhalten in der Wasserleiche somit einen gemeinsamen Einsatzpunkt. Ihr leerer Blick von unten, ihre Bewegungslosigkeit, ihr von Gewalt und Wasser durchdrungener Körper – all das wiederholt sich in der einen oder anderen Variante an den beiden Hauptfiguren Leon und Martina. Zu Martina unterhält die Wasserleiche freilich eine besondere Verbindung, die bereits dadurch vorweggenommen wird, dass Martina selbst wie das Opfer eines Gewaltverbrechens beschrieben wird, als sie auf dem Weg zum Flussufer stürzt: Sie liegt „auf dem Rücken, die Beine idiotisch verdreht, den Rock bis über die Hüften hochgeschoben“ (R 10).

Obwohl es keine kausale Verknüpfung zwischen den Mordfällen an den jungen Frauen, in denen die Polizei ermittelt, und den Ereignissen um Leon, Martina, Harry und Pfitzner gibt, sind sie also miteinander verbunden. Allerdings verschiebt sich mit der zweiten Wasserleiche das Verhältnis von Vorder- und Hintergrund: Die tierische Wasserleiche legt Indizien zum Gewaltgeschehen des Eheromans und verschiebt so den Vordergrund andeutungsweise in den Hintergrund. Eheroman und Kriminalerzählung stellen sich als zwei Seiten derselben Medaille heraus, womit – gattungspoetologisch argumentiert – dem Genre des Eheromans und dessen Modell heteronormativer Liebe Gewalt unterlegt wird.⁵⁰ In der Verknüpfung von Vorder- und Hintergrund bilden beide eine Art Kaskade, die die potenzielle Fortführung nach demselben Muster nahelegt: Das eine Gewaltgeschehen bildet jederzeit auch immer den Hintergrund für ein anderes Gewaltgeschehen, mit dem es sich in ein Verhältnis der Ähnlichkeit setzen lässt. Gewalt, die in diesem Roman als strukturelle Gewalt

⁴⁸ Zu der Frage, inwiefern der Roman über verschiedene („triviale“) Gattungsformate neben kulturellen Normen auch eine ‚diskursive Gewalt‘ verhandelt, vgl. Shafi 2006, v.a. 379.

⁴⁹ Vornehmlich als Beziehungsgeschichte bspw. bei Hendel 2009.

⁵⁰ Vgl. ähnlich Boa 2006, 66, die dieses Argument allgemeiner für populäre Gattungen ausführt, die aus Gewaltdarstellung ein ästhetisches Lustempfinden generieren.

entworfen wird, besteht nicht in einzelnen Akten, sondern in den Wiederholungen nach bestimmten Mustern. Kausalität ist dabei nur für den je einzelnen Gewaltakt relevant; er verstellt aber den Blick auf die strukturelle Dimension. Insofern ist es nur konsequent, dass der Roman die Ermittlung um den Mord an der jungen Frau ins Leere laufen lässt. Die relevante Struktur ist diejenige der Ähnlichkeit, in der sich eine eigene Kausalität andeutet, wenn die Wasserleiche Szenen der Sexualität und Gewalt präfiguriert. Abstrakt gesprochen schiebt sich die ästhetische Motivierung vor die kausale der Handlungsfolge und generiert dabei eine zweite Kausalität, eben die des gewaltvollen Erzählens.

Was hat das Zusammenspiel der beiden Arten von Motivierung nun mit dem Wasser und seiner Struktur der kontinuierlichen Transgression zu tun, das in den einzelnen Szenen der Gewalt anschaulich wird? Angesichts des hydrologischen Programms ist es nicht zu unterschätzen, dass der Roman die Prinzipien seiner Erzählstruktur ausgerechnet in einer gewaltsam zu Tode gekommenen Wasserleiche zuerst figuriert. Die Wasserleiche ist als symbolischer Körper übercodiert. Sie verkörpert buchstäblich die Gewalt, die sich aus ihr fortschreibt. An der Wasserleiche überschreitet die Erzählung des Romans nämlich narrativ die einfache kausale Verknüpfung und stellt ihr eine Motivierung über Ähnlichkeit zur Seite. In dieser doppelten narrativen Funktion wird die Wasserleiche zum Einsatzpunkt für eine narrative Struktur, die der strukturellen Gewalt entspricht, die der Roman in den Motti – sozusagen ‚im Kleinen‘ – über metaphorische und metonymische Verfahren als hydrologisches Programm entworfen hat.

Angesichts dessen, dass der Roman Gewalt und Erzählung strukturanalog entwirft, bildet sich in der Gewalt also nicht nur ein textgeneratives Prinzip ab, sondern umgekehrt konfiguriert der Roman strukturelle Gewalt als sich fortsetzende, in bestimmten Konfigurationen wiederholende Gewalt, die narrativ produziert wird. Der Wechsel der Motivierung hat eine spezifische Bedeutung für die Art und Weise, wie der Roman Gewalt entwirft und entfaltet damit das hydrologische Programm der Motti in seinen Konsequenzen. Der Roman überführt die kausale Motivierung, die für eine Kriminalerzählung und ihr zentrales Gewaltereignis strukturstiftend ist, in eine ästhetische Motivierung, die diesem einen Gewaltereignis potenziell unendlich weitere zur Seite stellt. Daraus ergibt sich freilich eine neue Kausalität, die in der strukturellen Gewalt gründet. Während die Kriminalerzählung die Gewalt als Einzelfall behandelt, der in seiner Kausalität restlos aufgeklärt werden kann, zeichnet den Roman insgesamt ein strukturelles Zuviel aus, das sich in kontinuierlichen Transgressionen als solches herausstellt: Angesichts der Ähnlichkeiten und der neuen Kausalität, die in der ästhetischen Verbindung gestiftet werden, ist Gewalt grundsätzlich nicht mehr als Einzelfall zu verstehen. Sie ist buchstäblich überall. Indem diese Ubiquität wiederum ein Effekt des Erzählens ist, vollzieht der Roman selbst die strukturelle Gewalt, auf die er in seinem hydrologischen Programm abzielt: Die Gewalt schreibt sich, so scheint es, von selbst fort. So führt der Roman von der Struktur der Gewalt zur Gewalt der Struktur.

Literatur

- Bartel, Heike: Arctic Rolls and Gender Roles. Female and Male Eating Disorders in Karen Duve's *Regenroman* and Other Texts. In: *Journal of Romance Studies* 20.2 (2020), 225–248.
- Baßler, Moritz: *Deutsche Erzählprosa 1850–1950. Eine Geschichte literarischer Verfahren*. Berlin 2015.
- Baumann, Gerlinde: *Gottesbilder der Gewalt im Alten Testament verstehen*. Darmstadt 2006.

- Berndt, Frauke und Stephan Kammer: Amphibolie – Ambiguität – Ambivalenz. Die Struktur antagonistisch-gleichzeitiger Zweiwertigkeit. In: Dies. (Hg.): Amphibolie – Ambiguität – Ambivalenz. Würzburg 2009, 7–30.
- Die Bibel nach der Übersetzung Martin Luthers. Stuttgart 1984.
- Boa, Elizabeth: Lust or Disgust? The Blurring of Boundaries in Karen Duve's *Regenroman*. In: Heike Bartel und Elizabeth Boa (Hg.): Pushing at Boundaries. Approaches to Contemporary German Women Writers from Karen Duve to Jenny Erpenbeck. Amsterdam 2006, 57–72.
- Böhme, Gernot und Hartmut Böhme: Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente. München 1996.
- Brittnacher, Hans Richard: Zum Sumpf wird hier die Zeit. Zur Rückkehr riskanter Natur in neueren deutschen Roman. In: Almut Hille, Sabine Jambon und Marita Meyer (Hg.): Globalisierung – Natur – Zukunft erzählen. Aktuelle deutschsprachige Literatur für die Internationale Germanistik und das Fach Deutsch als Fremdsprache. München 2015, 164–179.
- Buggeln, Marc, Christian Gudehus, Elissa Mailänder und Veronika Springmann: Weit mehr als die Gewalt selbst. Von der Notwendigkeit komplexer Definitionen. In: WerkstattGeschichte 29.83 (2021), 85–101.
- Butler, Judith: Haß spricht. Zur Politik des Performativen. Frankfurt a. M. 2006.
- Byrne, Robert: The Fifth and Far Finer than the First Four 637 Best Things Anybody Ever Said. New York 1994.
- Duve, Karen: Regenroman. Frankfurt a. M. 1999.
- Galtung, Johan: Strukturelle Gewalt. Beiträge zur Friedens- und Konfliktforschung. Reinbek bei Hamburg 1975.
- Galtung, Johan: Frieden mit friedlichen Mitteln. Friede und Konflikt, Entwicklung und Kultur. Opladen 1998.
- Genette, Gérard: Die Erzählung. 3., durchg. u. korr. Aufl. Paderborn 2010.
- Graf, Fritz: Gaia. In: Hubert Cancik und Helmuth Schneider (Hg.): Der Neue Pauly. Bd. 4. Stuttgart/Weimar 1998, 733–734.
- SÜNDFLUT. In: Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm [DWB]. Bd. 20. Bearbeitet von Arthur Hübner und Julius Schwietering. Leipzig 1942, 1168–1174.
- Die Heilige Schrift Alten und Neuen Testaments. Übersetzt von Herrmann Menge. Stuttgart 1951.
- Hendel, Steffen: Auf dass der Tod sie scheidet. Das praktisch unmögliche Miteinander der Geschlechter in Karen Duves *Regenroman* (1999). In: Katja Kauer (Hg.): Pop und Männlichkeit. Zwei Phänomene in prekärer Wechselwirkung. Berlin 2009, 89–103.
- Hesiod: Sämtliche Gedichte. Theogonie, Erga, Frauenkataloge. Übersetzt und erläutert von Walter Marg. Stuttgart/Zürich 1970.
- Jakobson, Roman: Der Doppelcharakter der Sprache und die Polarität zwischen Metaphorik und Metonymik. In: Anselm Haverkamp (Hg.): Theorie der Metapher. Darmstadt 1983, 163–174.
- Kammer, Stephan und Karin Krauthausen: Für einen strukturalen Realismus. Einleitung. In: Dies. (Hg.): Make it real. Für einen strukturalen Realismus. Zürich 2020, 7–79.
- Käppel, Lutz: Uranos. In: Hubert Cancik und Helmuth Schneider (Hg.): Der Neue Pauly. Bd. 12.1. Stuttgart/Weimar 2002, 1025–1026.
- Koch, Julian: Of Slugs and Wo/men. Permeated and Penetrated Boundaries in Karen Duve's *Regenroman*. In: Modern Language Review 115.3 (2020), 665–681.
- Ludden, Teresa: Nature, Bodies and Breakdowns in Anne Duden's *Das Landhaus* and Karen Duve's *Regenroman*. In: Heike Bartel und Elizabeth Boa (Hg.): Pushing at Boundaries. Approaches to Contemporary German Women Writers from Karen Duve to Jenny Erpenbeck. Amsterdam 2006, 41–55.

- Matías Martínez und Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. 11., überarb. u. aktual. Aufl. München 2019.
- Meixner, Sebastian: Bewerten – Figurieren – Erzählen. Zur Begriffsgeschichte der Ambivalenz. In: Matthias Bauer, Frauke Berndt und Sebastian Meixner (Hg.): *Ambivalenz in Sprache, Literatur und Kunst. Ambivalence in Language, Literature, and Art*. Würzburg 2019, 9–59.
- Milevski, Urania: Zwischen unproduktivem Zynismus und groteskem Humor: Karen Duve als politische Autorin. In: Stefan Neuhaus und Immanuel Nover (Hg.): *Das Politische in der Literatur der Gegenwart*. Berlin/Boston 2019, 377–395.
- Prinzinger, Michaela: *Mythen, Metaphern und Metamorphosen. Weibliche Parodie in der zeitgenössischen griechischen Literatur*. Stuttgart/Weimar 1997.
- Richards, Anna: „Ob Mädchen oder Hunde“. Women and Animals in Karen Duve's *Regenroman*. In: *German Life and Letters* 71.4 (2018), 495–510.
- Schmidt, Karl-Wilhelm: Zur Rückkehr des Epischen in der deutschsprachigen Literatur der neunziger Jahre. Die Welt als Chaos in Karen Duves *Regenroman*. In: *LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 30 (2000), 164–177.
- Shafi, Monika: Spaces of Violence. On the Role of Home, Nature and Gender in Narratives by Karen Duve and Felicitas Hoppe. In: Helen Chambers (Hg.): *Violence, Culture and Identity. Essays on German and Austrian Literature, Politics and Society*. Oxford u.a. 2006, 373–388.
- Stephan, Inge: Weiblichkeit, Wasser und Tod. Undinen, Melusinen und Wasserfrauen bei Eichendorff und Fouqué. In: Renate Berger und Inge Stephan (Hg.): *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*. Köln/Wien 1987, 117–139.