

Ein Ort, viel Raum(theorie)?

Imaginationen gleicher Räume und Orte
in Literatur und Film

Marlene Frenzel, Kathrin Geist, Claudia Oberrauch (Hg.)



University
of Bamberg
Press

23 Bamberger Studien zu Literatur, Kultur und Medien

Bamberger Studien zu Literatur,
Kultur und Medien

hg. von Andrea Bartl, Hans-Peter Ecker, Jörn Glasenapp,
Iris Hermann, Christoph Houswitschka, Friedhelm Marx

Band 23



University
of Bamberg
Press

2019

Ein Ort, viel Raum(theorie)?

Imaginationen gleicher Räume und Orte
in Literatur und Film

Marlene Frenzel, Kathrin Geist, Claudia Oberrauch (Hg.)

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Informationen sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de/> abrufbar.

Dieses Werk ist als freie Onlineversion über den Publikationsserver (OPUS; <http://www.opus-bayern.de/uni-bamberg/>) der Universität Bamberg erreichbar. Das Werk – ausgenommen Cover, Zitate und Abbildungen – steht unter der CC-Lizenz CC-BY.



Lizenzvertrag: Creative Commons Namensnennung 4.0
<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>

Herstellung und Druck: docupoint Magdeburg
Umschlaggestaltung: University of Bamberg Press, Larissa Günther
Umschlagbild: © Marlene Frenzel

© University of Bamberg Press Bamberg, 2019
<http://www.uni-bamberg.de/ubp/>

ISSN: 2192-7901
ISBN: 978-3-86309-541-3 (Druckausgabe)
eISBN: 978-3-86309-542-0 (Online-Ausgabe)
URN: urn:nbn:de:bvb:473-opus4-543994
DOI: <http://dx.doi.org/10.20378/irbo-54399>

Inhaltsverzeichnis

Marlene Frenzel, Kathrin Geist und Claudia Oberrauch: Konzeption des Bandes, Überblick sowie Danksagung	7
Blicke und Bilder von Grenzen, Nationen und der Welt	21
Corina Erk: „Denk' ich an Deutschland ...“ – Der Raum im deutschen Gegenwartskino. Im Blickpunkt: Die Filme Christian Petzolds	23
Caroline Frank: Den ‚Wende‘-Raum erzählen. Spatale Entwürfe in Thomas Brussigs <i>Helden wie wir</i> , Ingo Schulzes <i>Neue Leben</i> und Uwe Tellkamps <i>Der Turm</i>	53
Gesa Singer: Außensicht und Innensicht. Wahrnehmungen von Athen bei Wolfgang Koeppen und Petros Markaris	79
Alexis Radisoglou: „Cet objet de plus en plus réduit qu'est le monde?“ – Vom Globus und Planeten bei Christoph Ransmayr und Laurent Mauvignier	93
Menschen, Tiere und (die Betrachtung der) Naturphänomene	113
Simone Loleit: Schauplatz oder Mitspieler? Zum Fluss in der Fabelliteratur	115
Joris Löschburg: Vom Reisen über das Meer. Ozeanische Topographien und transgressive Selbsterfahrung in Literatur und Ästhetik	135
Dominik Pensel: „...tiefer in den Wald hinein“. Zum Raum des Unbewussten in der Literatur des 19. Jahrhunderts	163
Verena Zankl: ‚Italienische Reisen‘ – Raumdarstellungen in der Südtiroler Literatur der Gegenwart. Joseph Zoderer: <i>Der Schmerz der Gewöhnung</i> (2002) – Maria E. Brunner: <i>Berge Meere Menschen</i> (2004) – Sabine Gruber: <i>Stillbach oder Die Sehnsucht</i> (2011)	199

Raum des Werdens, Seins und Vergehens	223
Simone Sauer-Kretschmer: Vom Schlafzimmer in den Kreißsaal: Geburtsorte in der Literatur. Erste Annäherungen	225
Mirjam Berg: Ein Schreibzimmer für sich allein – ein literarischer Ort zwischen poetischer Imagination und Innerlichkeit	237
Rebecca Haar: Hybridisierung und Transgression: Die Darstellung virtueller Räume in William Gibsons <i>Neuromancer</i> (1984) und David Cronenbergs <i>eXistenZ</i> (1999)	261
Räume des Verbrechens	281
Andreas Solbach: Auschwitz: Raumrhetorik des Schreckens	283
Wolfgang Brylla: Am Tatort der Geschichte. Zu Erzählfunktionen der Verbrechensräume im historischen Kriminalroman	311
Übersicht über die Autorinnen und Autoren	345

Marlene Frenzel, Kathrin Geist und Claudia Oberrauch: Konzeption des Bandes, Überblick sowie Danksagung

Mit der These „[i]nsgesamt ist der Raum ein Ort, mit dem man etwas macht“¹ – versucht Michel de Certeau im Abschnitt *Praktiken im Raum* seiner 1980 in französischer, 1988 in deutscher Sprache erschienenen theoretischen Betrachtung *Die Kunst des Handelns*, den Unterschied zwischen den in der deutschen Sprache meist synonym verwendeten Wörtern ‚Raum‘ und ‚Ort‘ zu spezifizieren. Für de Certeau offeriert der fixierte und damit statische Ort die Möglichkeit, dass sich durch menschliche Handlungen und Praktiken ein Raum bilden kann: „Der relativ stabile Ort wird zum ‚kongenialen Schatten‘ des Raums: Er gibt dynamischen, flexiblen und diskontinuierlichen Raumkonstruktionen einen Fixpunkt, an dem sie sich lokalisieren lassen. Orte sind einzigartig, meist geografisch markiert, in der Regel physisch-materiell manifestiert und konkret benennbar“². Ausgehend von dieser Idee des Ortes als Möglichkeit der Konstitution eines oder mehrerer mannigfaltiger Räume erschien es uns als eine spannende Forschungsfrage, welche neuen Erkenntnisse und Einsichten sich gewinnen lassen, wenn man einen bestimmten Raum/Ort in unterschiedlichen literarischen Texten vergleichend analysiert. Der daraus resultierende Untertitel der Publikation *Imaginationen gleicher Räume und Orte in Literatur und Film* ist mit konstruktivistischer Brille durchaus unscharf, da es auch in nicht-literarischen Wirklichkeitsdiskursen keine gleichen oder gar identischen Räume gibt – wie es Caroline Frank in diesem Band zurecht kritisiert³ –, er verweist jedoch auf die semantische Äquivalenz der Begrifflichkeiten in der deutschen Sprache und ergänzt damit den im Titel *Ein Ort, viel Raum(theorie)?* angedeuteten konsekutiven

¹ Certeau, Michel de: *Praktiken im Raum*. In: Dünne, Jörg, / Stephan Günzel (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a. M. 2006. S. 343–353, hier S. 345. Hervorhebungen im Original.

² Wilhelmer, Lars: *Transit-Orte in der Literatur. Eisenbahn – Hotel – Hafen – Flughafen*. Bielefeld 2015. S. 28.

³ Vgl. dazu die Anmerkung in Fußnote 6 von Caroline Frank in ihrem Beitrag in diesem Band (S. 56).

Zusammenhang im Sinne de Certeaus darin, dass sowohl ‚Ort‘ als auch ‚Raum‘ räumliche Phänomene bezeichnen können.⁴

Ziel der Tagung als auch der Publikation ist folglich die einzeltext-übergreifende Betrachtung eines in einem Wort kulminierten räumlichen Phänomens – das heißt zunächst nur als ein Lexem unabhängig von damit verbundenen historisch-medialen Semantisierungen, subjektiven Vorstellungen, oder aktuellen Diskursen – in mehr als einem Werk miteinander zu vergleichen. Dabei wird nicht nur die spezifische Wirkungsweise des jeweiligen räumlichen Phänomens herausgestellt, sondern auch die Aspekte anderer literarischer/filmischer Parameter und Komponenten werden in ihrer Diversität deutlich.

Die Publikation nimmt im weitesten Sinne Bezug auf den *spatial turn*, der sich im deutschsprachigen Raum in den 1990er-Jahren entwickelte und in seiner zugeschriebenen Relevanz zwischen gesteigerter Aufmerksamkeit (Karl Schlögel⁵) und einer progressiven Raumwende (Bachmann-Medick) changiert: „Diese ‚Raumrevolution‘ nach dem Ende des Kalten Kriegs, ausgelöst vom Fall der Mauer und der Aufhebung der Grenzen, gilt auch für ihre Kehrseite: für das Aufkommen neuer Grenzziehungen, neuer räumlicher Disparitäten, Raumsprüche und Abgrenzungen.“⁶ Die Wende soll zur „Ausbildung eines kritischen Raumverständnisses“⁷ führen, so Bachmann-Medick. Im Diskurs um den *spatial turn* gab es zunehmend auch kritische Stimmen, die vor der starken, und damit befürchteten unkritischen

⁴ Diese Annahme – beider Wörter zur Bezeichnung räumlicher Phänomene – zeigt sich beispielsweise auch in der Gliederung des *Metzler Lexikons literarischer Symbole*, bei der Räume allgemeine Raumphänomene bezeichnen, während Orte topographische Phänomene darstellen. (Vgl. Metzler Lexikon literarischer Symbole. Hrsg. von Jürgen Butzer und Joachim Jacob. Stuttgart, Weimar 2008. S. XVI.)

⁵ Vgl. Bachmann-Medick, Doris: *Cultural Turns: Neuorientierung in den Kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg 2006. S. 285. Gleich wohl spricht Schlögel selbst von ‚Raumrevolution‘. (Vgl. Schlögel, Karl: *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*. München [u. a.] 2003. S. 25.)

⁶ Vgl. ebd. S. 287.

⁷ Ebd. S. 289.

Fokussierung auf den Raum warnen,⁸ während zugleich mit der Publikation des Handbuchs *Literatur & Raum* im Metzler-Verlag eine Art Höhepunkt erreicht wurde, insofern man die Veröffentlichung einer derartigen Enzyklopädie als Indiz für das Erreichen eines gesicherten Wissenstandes verstehen kann, und letztlich wie bei allen Wenden weder abzusetzen noch einzuschätzen ist, ob sie zu einem Paradigma oder überwunden wird.⁹ Erkennbar wird dennoch, dass es seit etwa 15 Jahren ein erhöhtes Aufkommen von Forschungsliteratur gibt, die sich dezidiert mit dem Raum beschäftigt und im Zuge dessen auch von der Etablierung der „raumorientierten Literaturwissenschaft“¹⁰ gesprochen wurde. Während zunächst überwiegend raumtheoretische Texte und diverse Nachschlagewerke veröffentlicht wurden¹¹, schlossen sich Sammelbände mit zahlreichen Einzelanalysen unterschiedlichster

⁸ Vgl. Lippuner, Roland / Lossau, Julia: In der Raumfalle. Eine Kritik des spatial turn in den Sozialwissenschaften. In: Mein, Georg / Rieger-Ladich, Markus (Hg.): Soziale Räume und kulturelle Praktiken. Über den strategischen Gebrauch von Medien. Bielefeld 2004, S. 47–63 sowie Hard, Gerhard: Der *Spatial Turn*, von der Geographie her beobachtet. In: Döring, Jörg / Thielmann, Tristan (Hg.): Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Hrsg. von. Bielefeld 2008. S. 263–315.

⁹ Das große Thema des 26. Deutschen Germanistentages beispielsweise lautet ‚Zeit‘, worin erkennbar wird, dass man sich in der germanistischen Zunft nach der hohen Aufmerksamkeit für die Kategorie ‚Raum‘ nun auch wieder der Kategorie ‚Zeit‘ widmen möchte. (Vgl. Call for Papers zum Germanistentag 2019, https://www.germanistenverband.de/files/Call-for-Panels-and-Papers_DGV_Germanistentag_2019_final.pdf, aufgerufen am 06.12.2018).

¹⁰ Hallet, Wolfgang / Neumann, Birgit: Raum und Bewegung in der Literatur. Zur Einführung. In: Dies. (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaft und der Spatial turn. Bielefeld 2009. S. 11–32, hier S. 20.

¹¹ Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie: Grundagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a. M. 2006; Günzel, Stephan (Hg.): Lexikon der Raumphilosophie. Darmstadt 2012; Günzel, Stephan (Hg.): Raum: Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart, Weimar 2010.

AutorInnen, Epochen sowie Gattungen an¹² und noch immer erscheinen Monographien mit raumtheoretischen, kartographischen und/oder narratologischen Überlegungen, die anhand verschiedener Werke mit exemplarischen Analysen erprobt werden.¹³

Doch neben dieser neueren Tendenz der Raumerforschung knüpft der Sammelband zugleich an die bis in das 19. Jahrhundert zurückreichende Stoff- und Motivforschung als eine Teildisziplin der Literaturwissenschaft an, die sich ebenso intensiv mit räumlichen Phänomenen beschäftigt hat, denn:

Denn die sprachliche Erschaffung und Ausgestaltung von Lebens-, Sehnsuchts- und Abschreckungsräumen, seien es nun die schlichtweg notwendigen Handlungsschauplätze in allen ihren mannigfaltigen Erscheinungsformen oder aber elaborierte Jenseits- und Paradiesvorstellungen, Orte der Verdammnis,

¹² Neben dem bereits erwähnten Band von Hallet / Neumann außerdem: Böhme, Hartmut (Hg.): *Topographien der Literatur: Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*. Stuttgart, Weimar 2005; Stockhammer, Robert (Hg.): *Topographien der Moderne: Medien zur Repräsentation und Konstruktion von Räumen*. München 2005; Döring, Jörg / Thielmann, Tristan (Hg.): *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Hrsg. von. Bielefeld 2008; Lehnert, Gertrud (Hg.). *Raum und Gefühl: Der Spatial turn und die neue Emotionsforschung*. Bielefeld 2010; Huber, Martin u. a. (Hg.): *Literarische Räume. Architekturen – Ordnungen – Medien*. Berlin 2012 sowie Müller, Dorrit / Weber, Julia (Hg.): *Räume der Literatur. Exemplarische Zugänge zu Kafkas Erzählung „Der Bau.“* Berlin, Boston 2013 (= *spectrum Literaturwissenschaft. Komparatistische Studien*. Hg. v. Moritz Baßler / Werner Frick / Monika Schmitz-Emans. Bd. 39).

¹³ Neben der bereits erwähnten Betrachtung der Transit-Orte von Lars Wilhelmer (s. Anm. 2) wären die viel beachteteten, aber auch diskutierten Publikationen von Piatti, Barbara: *Die Geographie der Literatur. Schauplätze, Handlungsräume, Raumphantasien*. 2. Aufl. Göttingen 2009 und Dennerlein, Katrin: *Narratologie des Raumes*. Berlin, New York 2009 zu nennen. Zugleich erscheinen auch in jüngster Zeit derartige literaturwissenschaftliche Raumstudien wie Frank, Caroline: *Raum und Erzählen. Narratologisches Analysemodell* und Uwe Tellkamps *Der Turm*. Würzburg 2017 oder Lobsien, Eckhard: *Wie wenn ich dort wäre. Literarische Strecken, Felder, Räume*. Würzburg 2018.

exotistische Fiktion, Idealstaaten oder Dystopien, rangiert seit den ältesten Anfängen der Überlieferung unter den vornehmsten Aufgaben der Literatur.¹⁴

Darüber hinaus ist zu erwähnen, dass das Nachdenken über den Raum nicht ganz neu ist und bereits am Anfang des 20. Jahrhunderts zahlreiche Überlegungen zum literarischen Raum entstanden oder in der zweiten Hälfte theoretische Annahmen über die Räumlichkeit von Gesellschaft formuliert wurden, die für fiktionale/fiktionalisierte räumliche Phänomene adaptiert werden können und bis heute als mögliche methodische Zugangsweisen für die Analysen von Texten oder Filmen genutzt werden.

Ausgehend von dieser Fülle an Untersuchungsoptionen als auch Gegenständen haben wir uns bewusst dafür entschieden, für die Beiträge keine näheren Vorgaben zum Vorgehen zu machen, um die Bandbreite der Betrachtungen räumlicher Phänomene möglichst groß zu halten, was zu dem Ergebnis eines vielfältigen Konglomerats ganz unterschiedlicher Betrachtungsweisen und Gegenständen führte. Anders als mit dem im Titel zwar bewussten, aber dennoch gewählten Klammerausdruck initiiert, gibt es nur wenige theoretische Reflexionen und Überlegungen – auch wenn die Theorie-Klassiker Jurij Lotman, Michail Bachtin, Michel Foucault, Marc Augé oder Gayatri Spivak angerissen werden –, sondern eher eine Vielzahl detaillierter exemplarischer Analysen unterschiedlicher Werke, die die divergierenden Darstellungen eines vermeintlich gleichen räumlichen Phänomens zeigen. In Anlehnung an Ricœurs Mimesis Konzept, das auch für den Raum adaptiert wurde,¹⁵ zeigt sich in den Beiträgen sehr anschaulich, wie unterschiedlich die Konfiguration eines in der Präfiguration ausgewählten räumlichen Phänomens sein kann und so

¹⁴ Stockhorst, Stefanie: „Raum“ als kulturwissenschaftliches Paradigma. Begriffliche, methodische und thematische Perspektiven für eine Germanistik im Zeichen des „topographical turn“. In: Pfeil, Ulrich / Lartillot, Françoise (Hg.): *Constructions de l'espace dans les cultures d'expression allemande*. Bern [u. a.] 2013 (= *Convergences* Bd. 71). S. 7–32, hier S. 22.

¹⁵ Vgl. dazu besonders: Nünning, Ansgar: *Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung: Grundlagen, Ansätze, narratologische Kategorien und neue Perspektiven*. In: Hallet / Neumann: *Raum und Bewegung in der Literatur*. S. 23–52, hier insbesondere S. 39.

Potential bietet für die individuelle Refiguration bei den einzelnen LeserInnen.

Dabei unterscheiden sich die stets komparatistischen Analysen sowohl hinsichtlich der betrachteten Medien (Literatur, Bildende Kunst, Filme und Computerspiele) als auch weitere Eigenschaften der Werke betreffend: Der überwiegende Teil der Untersuchungen widmet sich fiktionalen Texten, während nur wenige faktualen Charakter haben. Die Untersuchungsobjekte stammen aus unterschiedlichen Sprachen und reichen von Fabeln aus der Antike über mittelalterliche und frühneuzeitliche Texte sowie Werke aus der Romantik bis hin zu Romanen der jüngsten Gegenwartsliteratur. Methodisch gesehen gibt es sowohl synchrone als auch diachrone Betrachtungen und die Herangehensweisen reichen von motivgeschichtlich über kulturwissenschaftlich bis hin zu werkimmanent.

Wie jeder Sammelband stellt auch dieser nur einen kleinen Ausschnitt eines Forschungsbereiches dar, der insgesamt auch in den kommenden Jahre weitere interessante Ergebnisse hervorbringen werden.¹⁶ Was sich dennoch zeigt, ist, dass die Betrachtung vermeintlich gleicher räumlicher Phänomene nicht nur unterschiedliche ästhetische Konzeptionen und Semantisierungen von (literarischen) Räumen hervorbringt, sondern zugleich – und dies in einer Zeit wie der aktuellen, in der Raum immer wieder für gesellschaftliche Grenzbeziehungen missbraucht und mit Kultur gleichgesetzt wird – dafür sensibilisiert, dass unterschiedliche Perspektiven immer zu unterschiedlichen Wahrnehmungen, Deutungen und Funktionalisierungen von Räumen führen, die dann nicht außer Acht gelassen werden dürfen, wenn versucht wird, durch Instrumentalisierung Macht über Räume zu erlangen, deren Bemächtigung stets eine Frage des Blickwinkels ist und bleibt. Dass auch Literatur und damit deren wissenschaftliche Betrachtung zu Raumdiskursen beiträgt, ist eine der vielen Erkenntnisse des *spatial turn*, da Literatur nicht nur Raum präsentieren, sondern zugleich auch produzieren und damit zum Raumwissen beitragen kann.

¹⁶ Beispielsweise finden sich im Band keine Untersuchungen, die im Rahmen des recht jungen Forschungszweiges ‚digital humanities‘ entstanden sind. Die Analyse des Raumes in literarischen Texten mittels digitaler Methoden wird in den nächsten Jahre sicher spannende Erkenntnisse liefern.

Denn so unterschiedlich wie in der nicht-literarischen Welt Menschen in Räumen Erfahrungen machen, diese wahrnehmen und Handlungen in ihnen vollziehen, so verschieden geschieht dies auch in den Modellwelten, die Literatur konstruiert. Umso mehr freuen wir uns, dass die nun vorzustellenden Aufsätze einen Beitrag dazu leisten, das Raumwissen und damit die Raumdeutungen potentieller LeserInnen auf eindrucks-volle Weise zu bereichern.

Überblick über die Beiträge

Die Aufsätze in diesem Band versammeln die Vorträge und deren angeschlossene Diskussionen der gleichnamigen Tagung, die im Januar 2017 an der Universität Bamberg stattfand. Wie bei der gemeinsamen Veranstaltung als auch in den hier vorliegenden Ausarbeitungen erkennbar wird, ist Raum nach wie vor ein weites Feld mit unterschiedlichsten und dabei nicht wenig kontroversen Thesen, das noch immer zu zahlreichen Forschungen anregt – und so versteht sich auch dieser Band als Impuls für weitere Entwicklungen und Überlegungen. Die Unterteilung in die genannten Sektionen ist dabei zum Zweck der besseren Orientierung als grobe Einteilung nach thematischen Aspekten zu verstehen.

Blicke und Bilder von Grenzen, Nationen und der Welt

Die Film- und Medienwissenschaftlerin **Corina Erk** betrachtet in ihrem Beitrag *Der Raum im deutschen Gegenwartskino. Im Blickpunkt: Die Filme Christian Petzolds* die räumliche Gestaltung der Filme dieses Regisseurs. Dabei arbeitet sie einen stark politisierten Raum des deutschen Gegenwartskinos heraus und zeigt vor allem Räume auf, die sich in und mit dem Film gedanklich-interpretatorisch eröffnen. Hier kommt Erk zu der These, dass gegenwärtige deutsche Filme seit 2000 – insbesondere die Produktionen von Christian Petzold – Räume der Kritik entstehen lassen, deren Mauern aus bürokratisch-spießigem Wohlstand bestehen und die Kommunikation der Figuren bestimmen. Das subtil Kritische manifestiere sich in filmischen Räumen, deren Wesen es gerade ist, keine Gegenentwürfe zum bestehenden System hervorbringen zu

können. Petzolds Filmräume stellen sich sowohl als entvölkerte Räume der Macht, des Kapitals und des Konsums dar als auch als Un- oder Transit-Orte, die elementarer Teil des Alltags der Figuren sind.

Caroline Frank untersucht in *Den ‚Wende‘-Raum erzählen. Spatale Entwürfe* in Thomas Brussigs ‚Helden wie wir‘, Ingo Schulzes ‚Neue Leben‘ und Uwe Tellkamps ‚Der Turm‘ narrative Spezifika in literarischen Texten, die den ‚Wendeherbst‘ von 1989 erzählen. In Bezug auf realräumliche Verhältnisse in sozialistischen Systemen, die sich besonders durch eine große räumliche Verfügungsgewalt auszeichnen, zeigt Frank, welche Semantisierung und Symbolisierung gerade dem literarischen Raum in historischen DDR-Fiktionen zukommt. Dieser ist – so die zentrale These – dominiert von einer Dichotomie aus statischem, künstlich geschaffenen Raum vor dem Mauerfall und einem dynamisierten Raum nach dem Mauerfall. Die Figuren erleben diesen bewegten Raum als passive Beobachter, die mit der Dynamik neuer Raumverhältnisse kollidieren und dabei einen Zustand der Überforderung erleben, der sie mitreißt oder sie zum Rückzug ins Überschaubare zwingt.

Gesa Singer betrachtet in ihrem Beitrag *Außensicht und Innensicht. Wahrnehmungen von Athen bei Wolfgang Koeppen und Petros Markaris* die Darstellung verschiedener Aspekte Griechenlands anhand der Stadt Athen. Dabei fokussiert ihr Beitrag die Autoren Wolfgang Koeppen, der 1961 Griechenland bereist und hierzu sein Reise-Essay *Die Erben von Salamis oder die ernsten Griechen* verfasste, und Petros Markaris, dessen Kriminalromane rund um den Kommissar Kostas Charistos im zeitgenössischen Athen spielen. Singer analysiert die Charakteristika des Schreibens von und über Athen, die die Autoren für typisch für den griechischen Stadtraum halten.

Im Mittelpunkt von **Alexis Radisoglous** Beitrag *„Cet objet de plus en plus réduit qu’est le monde“? Vom Globus und Planeten bei Christoph Ransmayr und Laurent Mauwignier* stehen zwei zeitgenössische Texte: Christoph Ransmayrs *Atlas eines ängstlichen Mannes* und Laurent Mauwigniers *Autour du monde*. Anhand beider Texte untersucht Radisoglous Studie die Welt als Ganzes und betont dabei die sphärische Vorstellung, die diese beiden Texte von der Welt als Ort entwerfen. In beiden Texten – so die zentrale These des Beitrags – artikuliert sich ein Unbehagen

gegenüber Formen und Konsequenzen der Globalität, die sich jedoch bei Mauvignier als zentripetale Erzählbewegung äußert, während bei Ransmayr eine zentrifugale Perspektive dominiert. Letztlich beschreiben beide Bewegungsrichtungen eine Dynamik des Planetarischen, die sich entfernt vom Regionalen oder Nationalen hin zum großen Narrativ der Globalisierung im Zuge des späten 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts.

Menschen, Tiere und (die Betrachtung der) Naturphänomene

Simone Loleit fokussiert in ihrem Beitrag *Schauplatz oder Mitspieler? Zum Fluss in der Fabelliteratur* den Raum als einen Aspekt, der innerhalb der Forschung zu Fabeln bisher weitestgehend unbeachtet blieb. Sie zeigt, dass der Fluss in Fabeln – trotz der Knappheit des Fabelstils – eine entscheidende narrative Funktion innerhalb der Textstruktur besitzen kann. Aufgrund seiner verschiedenen Eigenschaften des Wasserlaufs werden von der Naturerscheinung im Rahmen der Handlungskonstellation unterschiedliche Arten der Beteiligung eingenommen. Der Raum Fluss kann dabei zu einem Akteur innerhalb der Fabel werden, der die Verschmelzung von Raum und Zeit manifestiert und darüber hinaus durch seine fließende Bewegung getrennte (Teil-)Räume verbindet. Seine Eigenschaften als einendes und zugleich trennendes Element werden von den anderen Akteuren der Fabel in unterschiedlicher, jedoch handlungs- und konfliktbestimmender Weise genutzt.

Joris Löscheburg fragt in *Vom Reisen über das Meer. Ozeanische Topographie und transgressive Selbsterfahrung in Literatur und Ästhetik* nach den Orten eines katastrophischen Geschehens: dem foucaultschen Verschwinden des Menschen im Wellenspiel des Meeres. Der Sand, das Meer, die Wellen und der Schiffbruch werden in Löscheburgs Beitrag nicht nur als eine Art maritime Metapher für eine Verlustgeschichte des Subjekts gelesen, sondern darüber hinaus als Denk- und Imaginationsraum von Transgressionsphantasien und damit als eine Form des Reisens, die natürliche, kulturelle und existentielle Grenzen überwinden kann. Das Meer wird dabei zur Projektionsfläche, welche einerseits

einen Ort transgressiver Sehnsucht darstellt und andererseits einen Raum subjektiver Bedrohung aufwirft, dessen Metaphorik letztlich im Bild der wogenden Wellen kulminiert.

Dominik Pensel betrachtet in „... *tiefer in den Wald hinein*“. Zum Raum des Unbewussten in der Literatur des 19. Jahrhundert ein weit verbreitetes Motiv der deutschsprachigen Literatur, das einerseits Sinnbild für Heimat und Idylle ist, das jedoch andererseits als unheimlicher Raum des Unbewussten gilt: den Wald. In Pensels Untersuchung wird der Raum zum Topos und Resonanzraum der Erfahrung des Unbewussten. Der Beitrag fokussiert (literatur-)historische Konstellationen, die die literarische Entdeckung des Unbewussten im Wald verorten. Eine Entwicklungslinie zieht sich dabei von der Romantik bis in den Realismus, im Zuge derer die Literarisierung des Unbewussten einerseits Tendenzen der Internalisierung und Individualisierung unterliegt, andererseits einer räumlichen Exterritorialisierung. Der wilde Raum Wald wird ein liminaler Zugangsraum zur individuellen Erfahrung des Unbewussten, wie Pensel an Texten von Ludwig Tieck und Theodor Storms *Schweigen* exemplarisch aufzeigt.

Verena Zankl befasst sich in ihrem Beitrag ‚*Italienische Reisen*‘ – *Raumdarstellungen in der Südtiroler Literatur der Gegenwart*. Joseph Zoderer: ‚*Der Schmerz der Gewöhnung*‘ (2002) – Maria E. Brunner: ‚*Berge Meere Menschen*‘ (2004) – Sabine Gruber: ‚*Stillbach oder Die Sehnsucht*‘ (2011) mit der Auseinandersetzung des Raumes Südtirol in den drei genannten Werken verschiedener AutorInnen. Vor dem Hintergrund der besonderen politisch-historischen Situation Südtirols zeigt Zankl auf, wie die drei Werke aus der jüngeren Gegenwartsliteratur die Problematik der Zugehörigkeit und zugleich des Fremdheitsgefühls der Figuren sowohl in Südtirol als auch im Süden Italiens verhandeln. Der Ortswechsel vom alpinen Norden in den mediterranen Süden ermöglicht nicht nur eine physische Veränderung der ProtagonistInnen, sondern öffnet sogleich mental deren Perspektive und Haltung zur eigenen Identität sowie zur historischen Vergangenheit der vermeintlichen Heimat.

Räume des Werdens, Seins und Vergehens

Simone Sauer-Kretschmer widmet ihren Beitrag einem Desiderat der literarischen Raumforschung: dem Geburtsort. In *Vom Schlafzimmer in den Kreißsaal: Geburtsorte in der Literatur. Erste Annäherung* zeigt sie, wie der Geburtsort zum Raum der sinnbildlichen Generationenfolge wird. Brüche, Anfänge und Enden spielen an diesen Orten eine zentrale Rolle für den Handlungsaufbau des Textes, wenngleich die Geburt selbst meist nur kurz Erwähnung findet. Sauer-Kretschmer liefert in ihrem Beitrag literarische Beispiele für die Thematisierung der Geburt als Übergangsritus für Kind und werdende Mutter. Sie verfolgt dabei die These, dass Räume des Gebärens prozessual verstanden werden müssen, da sich im Verlauf der unterschiedlichen Geburtsphasen nicht nur das Verhalten der agierenden Figuren – Gebärende, GeburtshelferInnen und Begleitpersonen – ändert, sondern in wechselseitiger Relation auch die Eigenschaften des Raumes.

Mirjam Berg untersucht in ihrem Beitrag *Ein Schreibzimmer für sich allein – Ein Raum zwischen Imagination und Notwendigkeit* das Schreibzimmer als literarischen Gegenstand der Verortung eines schreibenden Individuums, welcher unmittelbaren Einfluss auf die Praktiken des Schreibens hat. Dabei stellt sie auch unter Berücksichtigung der Geschlechterfrage eine Verbindung von architektonischem Innenraum und seelischem Innenleben der/des Schreibenden vor. Als Ausgangspunkt eines kreativen Schaffens fungiert der Raum des Schreibens, sodass beide eine Art mythische Verbindung eingehen können. Die literarische Auseinandersetzung mit dem Schreibzimmer ist dabei – so die These Bergs – keine Konstante, sondern unterliegt einer Veränderung, in deren Prozess der Mythos ‚Schreibzimmer‘ als solcher entlarvt wird. Anhand der ausgewählten Texte (Virginia Woolfs *A Room of One's Own*, Rainer Maria Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurdis Brigge* und Irmgard Keuns *Das kunstseidene Mädchen*) zeigt Berg, wie die Integration der Öffentlichkeit in die geschlechterspezifische Innerlichkeit zu einem neuen Modus von Innerlichkeit und damit einer neuen Bedeutung des Schreibortes führen kann.

Die Medienwissenschaftlerin **Rebecca Haar** beschreibt in ihrem intermedialen Beitrag *Hybridisierung und Transgression: Die Darstellung virtueller Räume in William Gibsons ‚Neuromancer‘ (1984) und David Cronenbergs ‚eXistenZ‘ (1999)* anhand von Werken aus der Strömung des Cyberpunks die Durchdringung und Veränderung des Alltags durch den virtuellen Raum. Der so genannte Cyberspace wird zur audiovisuellen Erzählform und erweitert das menschliche Bewusstsein hin zu einer digitalisierten Welt, welche das Raumerlebnis des Gegenwärtigen verändert und zu einer Transgressionserfahrung macht, in der verschiedene Raum- und Zeitebenen verschmelzen. Eine Verbindung aus Realem und Virtuellem entsteht, deren Grenzen fließend scheinen. Haar zeigt auf, wie sich die Ästhetik zwischen dem Film *eXistenZ* und dem Buch *Neuromancer* unterscheidet und sich der Cyberpunk im Laufe von 15 Jahren weiterentwickelt hat.

Räume des Verbrechens

Andreas Solbach stellt in seinem Beitrag *Auschwitz: Raumrhetorik des Schreckens* sechs Texte vor, die die Auschwitz-Erfahrungen von Tätern und Opfern thematisieren. Dabei fokussiert er vor allem die Transformationsprozesse von empirischen Erfahrungen des Raumes zur sprachlichen Ausformung und die daraus resultierenden Differenzen. Solbachs Beitrag entwickelt in diesem Zusammenhang den Begriff der ‚Raumrhetorik‘ als narratologische Strategie für funktionalistisch-persuasive und atmosphärisch-emotionalisierende Raumsemantiken, deren äußerste Grenze das gänzliche Verstummen einerseits bzw. die Bedeutungsverweigerung andererseits ist. Der Raum Auschwitz – so die These des Beitrags – nimmt angesichts der Unmöglichkeit seiner unmittelbaren sprachlichen Repräsentation eine zentrale Funktion innerhalb der Darstellung des Schreckens, der Angst und der Qualen ein.

Wolfgang Bryllas Beitrag *Am Tatort der Geschichte. Zu Erzählfunktionen der Verbrechensräume im historischen Kriminalroman* ist eine Studie, die erstmals die Tat- und Fahndungsorte historischer Kriminalromane raumwissenschaftlich untersucht. Dabei beschränkt sich sein Unter-

suchungsgegenstand nicht auf die deutschsprachige Krimiliteratur, sondern findet im Vergleich mit der polnischen Literatur einen komparatistischen Zugang. Brylla fokussiert in seinem Beitrag nicht – wie sonst in der Forschung zu Kriminalliteratur üblich – zeitfokussierte Erzählgerüste oder Handlungsachsen, sondern Räumlichkeiten, denen er nicht nur die Funktion eines Aktionshintergrundes zukommen lässt, sondern die eine primäre Rolle im Gesamtkontext der Gattung einnehmen. Sie sind – so die zentrale These des Beitrags – textueller Kern des Krimi-Genres, indem sie Zeit und Verbrechen im historischen Roman aneinanderkoppeln.

Danksagung

Abschließend möchten wir uns noch bei allen Personen und Institutionen bedanken, die die gemeinsame Tagung sowie die Publikation erst ermöglicht haben: Dabei sind in erster Linie alle TeilnehmerInnen sowie UnterstützerInnen zu nennen, die die Tagung besucht und vor allem durch ihre Beiträge überhaupt realisiert haben. Wir danken ganz herzlich allen RednerInnen, die hier überwiegend auch versammelt sind, sowie den Keynote-Speakern Prof. Dr. Bertrand Westphal, Prof. Dr. Marc Redepenning und Prof. Dr. Manfred Rolfes. Unser herzlicher Dank gilt auch der Otto-Friedrich-Universität Bamberg als Veranstalter der Tagung. Insbesondere möchten wir uns bei Frau Prof. Dr. Andrea Bartl und ihrem Team für die großzügige und tatkräftige Unterstützung bei der Realisierung der Tagung und des Sammelbandes bedanken. Ebenso gilt unser Dank Frau Simone Treiber von IPID4all, die uns bei der Finanzierung dieses Projekts unterstützte. Bei der Postdam Graduate School bedanken wir uns herzlich für die Übernahme der Druckkosten. Schließlich danken wir auch den Bamberger Hochschulschriften und ihren HerausgeberInnen für die Aufnahme in ihre Reihe sowie den Verlags-MitarbeiterInnen der University Bamberg Press für die Begleitung der Drucklegung.

Marlene Frenzel, Kathrin Geist und Claudia Oberrauch

Blicke und Bilder von Grenzen, Nationen und der Welt

Corina Erk: „Denk’ ich an Deutschland ...“ – Der Raum im deutschen Gegenwartskino. Im Blickpunkt: Die Filme Christian Petzolds

1. (Raum-)Politik im deutschen Film der Gegenwart

Denk ich an Deutschland in der Nacht,
Dann bin ich um den Schlaf gebracht,
Ich kann nicht mehr die Augen schließen,
Und meine heißen Thränen fließen.¹

Derart emotional fällt die Bewertung Deutschlands im Gegenwartskino desselben zwar nicht aus – ganz im Gegenteil, der Ton ist eher realistisch-nüchtern –; jedoch handelt es sich gleichwohl um ein Thema von erheblicher Bedeutung im deutschen Film der letzten Jahre, dieses Deutschland. Was macht es aus? Welche Menschen leben dort in welchen sozialen Verhältnissen? Welche Beziehungen bestehen zwischen ihnen? Und welche Beziehungen haben sie im und zum sie umgebenden Raum? Überhaupt: Wodurch sind sie definiert, die Räume Deutschlands? Wie sind sie beschaffen? Wie wirken sie auf die Figuren ihrer Filme und wie wirken die Figuren in ihnen? Derlei Fragen werden im deutschen Gegenwartsfilm auf der Leinwand verhandelt – einem Raum für sich.

Dabei widmet sich das deutsche Kino seit der Jahrtausendwende auffallend häufig politisierten Räumen. Damit sind im Folgenden nicht Drehorte, Institutionen des deutschen Films (Produktionsfirmen, Sender / Redaktionen, Festivals, Filmhochschulen, Förderinstanzen) oder wichtige Publikationsorgane (*Revolver*, *Cargo*) gemeint, auch nicht notwendigerweise reale Schauplätze, mithin die Spielräume, oder auch die in Bewegung übersetzten Räume des Films mit den Kamerabewegungen Schwenk, Zoom, Fahrt; gemeint sind vor allem die sich in und mit den Filmen auffächernden gedanklich-interpretatorischen Räume. Räume der Macht tun sich auf, häufig zugleich Stadträume, die an den Konnex von politisch-wirtschaftlichem System und urbanem Raum aus Fritz Langs Meisterwerk *Metropolis* (1927)

¹ Heine, Heinrich: Nachtgedanken. In: Ders.: Neue Gedichte. 2. Aufl Hamburg. 1844. S. 224–226, hier S. 224.

erinnern, wenngleich weniger was die Gestaltung anbelangt, als vielmehr was die Interpretation der gezeigten Filmräume betrifft.

Das gegenwärtige deutsche Filmschaffen umfasst ein thematisch und ästhetisch gleichermaßen heterogenes wie sich im Aufbruch befindliches Feld. Ausgangspunkt dafür war die Abkehr von den Komödien des „German Cinema of Consensus“² um die Jahrtausendwende. Ein paradigmatischer Vertreter des deutschen Kinos ist Christian Petzold, auf dessen Filme im Folgenden mit Blick auf die (politisch motivierte) Raumgestaltung in diesen stellvertretend für das deutsche Kino seit 2000 näher eingegangen sei, um sodann den Blick auf weitere AkteurInnen des deutschen Gegenwartsfilms zu lenken und deren Kinoräume schlaglichtartig aufzuzeigen.

2. Christian Petzolds Deutschlandräume

2.1 Die Berliner Schule als fiktive Raumkonstruktion

Im Kontext des Petzold'schen Filmwerks ist nicht nur der konstruierte innerfilmische Raum von Interesse, sondern zunächst einmal der außerfilmische, der eine Zuschreibung Petzolds zur Regisseur-Riege der Berliner Schule vorsieht, die wie folgt zu problematisieren ist: Der 1960 geborene Petzold absolvierte, nachdem er an der Freien Universität Berlin Germanistik und Theaterwissenschaft studiert hatte, das Regiestudium an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (dffb) und war als Regieassistent von Hartmut Bitomsky und Harun Farocki tätig. Zusammen mit Letzterem erarbeitete Petzold die meisten seiner Drehbücher. Petzold gilt, neben Thomas Arslan und Angela Schanelec, als ‚Mitbegründer‘ der sich Mitte der 1990er-Jahre formierenden und der Anfang 2000 als Einheit wahrgenommenen

² Rentschler, Eric: From New German Cinema to the Post-Wall Cinema of Consensus. In: Hjort, Mette / MacKenzie, Scott (Hg.): Cinema and Nation. London 2000. S. 260–277, hier S. 264.

Nouvelle Vague Allemande, der Berliner Schule³, sowie als deren erfolgreichster Akteur.⁴ Denn in seinen Filmen vereint er eine spezifische Ästhetik mit aus verschiedenen Genres bekannten narrativen Mustern. Als „Konstrukteur des deutschen Films“⁵ steht Petzold in der Autorenfilmer-Tradition, der die Berliner Schule – diese ist mit Petzolds *Die innere Sicherheit* (2000) und der Besprechung weiterer Filme durch die Kritik ins öffentliche Bewusstsein gerückt – wesentliche neue Impulse verliehen hat. Dabei ist das Petzold'sche Filmwerk – der Regisseur verfolgt konsequent immer wieder ähnliche Themen mit seiner eigenen Ästhetik – von der Handschrift eines Filmemachers geprägt, der eben jenes Filmemachen durchaus und vor allem als Teamarbeit versteht,⁶ sich zugleich aber immer wieder mit theoretischen Aussagen am (deutschen) Filmdiskurs beteiligt.

Petzolds Kino ist Gründungsmoment, Höhepunkt und Überwindung der Berliner Schule zugleich: Das Filmverständnis des Regisseurs wendet sich gegen das von Eric Rentschler als „German Cinema of Consensus“ bezeichnete Unterhaltungskino der 1980er bzw.

³ Der Begriff Berliner Schule wurde erstmals in einem Text des Filmkritikers Rainer Gansera über Petzolds *Toter Mann* (2002) und Thomas Arslans *Der schöne Tag* (2001) verwendet. (Vgl. Gansera, Rainer: Glücks-Pickpocket. Thomas Arslans traumhafter Film *Der schöne Tag*. In: SZ (03.11.2001). S. 14.) Eine knappe, aber luzide Begriffsbestimmung der Berliner Schule liefert der Filmkritiker Rüdiger Suchsland: „Die ‚Berliner Schule‘ ist ein filmischer, stilistischer, generationeller Zusammenhang im deutschen Kino, der sich über gemeinsame Vorbilder und ästhetische Vorlieben definiert, und über ein bestimmtes Verhältnis zur Wirklichkeit, das man einmal probeweise als lakonischen Realismus bezeichnen könnte, und der sich von anderen Realismen unterscheidet.“ (Vgl. Suchsland, Rüdiger: Seismografen in Zeiten der Krise. Chroniken der Gefühle in einer Sprache der Beiläufigkeit – kleine Gebrauchsanweisung für die ‚Berliner Schule‘. <https://www.goethe.de/resources/files/pdf8/pk4070502.pdf>, aufgerufen am 29.05.2017.)

⁴ Dies belegen unter anderem die relativ hohen Zuschauerzahlen seiner Filme im Vergleich zu den Filmen der anderen RegisseurInnen der Berliner Schule sowohl der ersten als auch der zweiten Generation.

⁵ Schulz-Ojala, Jan: Geheimnis und Verlust. Nachkriegsdrama *Phoenix* mit Nina Hoss. www.tagesspiegel.de/kultur/nach-kriegsdrama-phoenix-mit-nina-hoss-geheimnis-und-verlust/10744704.html, aufgerufen am 29.05.2017.

⁶ Petzolds Team besteht zumeist aus folgenden Personen: Hans Fromm (Kamera), Bettina Böhler (Schnitt), Kade Gruber (Ausstattung), Stefan Will (Musik), als Darsteller Nina Hoss, Benno Fürmann, Ronald Zehrfeld u. a., Schramm Film (Produktionsfirma).

1990er-Jahre – etwa Doris Dörries *Männer* (1985) –, gegen ein Kino als Industrie mit dem Film als Ware, gegen Emotionalisierung und Psychologisierung, gegen eine regelhafte Dramaturgie, gegen ein Hollywood nachahmendes Kino etwa eines Bernd Eichinger, gegen *romantic comedies*, gegen das Kino als „Erziehungsanstal[t]“⁷ sowie gegen konventionelle Ästhetik, gegen Establishing Shots à la Riefenstahl und den Vergangenheitsbewältigungs-gestus von Historienfilmen wie *Das Leben der anderen* (2006, Regie: Florian Henckel von Donnersmarck), *Das Wunder von Bern* (2003, Regie: Sönke Wortmann), *Der Untergang* (2004, Regie: Oliver Hirschbiegel), *Die Fälscher* (2007, Regie: Stefan Ruzowitzky), *Good Bye, Lenin!* (2003, Regie: Wolfgang Becker) oder *Sophie Scholl* (2005, Regie: Marc Rothemund).

Die Handschrift Petzolds und seines *counter-cinema*⁸ zeigt sich vielmehr in folgenden Aspekten, die stilbildend für das Kino der Berliner Schule sind, bei dem es sich um ein vor allem westdeutsches Phänomen handelt, dem insbesondere in der Filmkritik und im Ausland Aufmerksamkeit geschenkt wurde und das sich auf den Neuen Deutschen Film beziehungsweise den Autorenfilm der 1960er- und 1970er-Jahre bezieht.⁹ Dessen Merkmale sind also: Ästhetik der Reduktion (lange Einstellungen, Verzicht auf Establishing Shots, distanzierter Kamerablick auf die Figuren, natürliches Licht, Plansequenzen etc.), bewusster Bildaufbau, ausgeprägte Farbsprache, ausgedehnte, mitunter enigmatische Expositionen, eine gewisse Präferenz für Kammerspiele, weitgehender Verzicht auf extradiegetische Musik, leitmotivischer Einsatz von (On-)Musik, Fokus auf Atmo-Töne, distanzierteres, elliptisches Erzählen, Emotionslosigkeit der Figuren, mit Bedeutung aufgeladene Räume, Leben an Nicht-Orten

⁷ Zit. n. Lueken, Verena u. a.: Kinoregie will Autonomie. Berlinale-Regisseure im Gespräch. www.faz.net/aktuell/feuilleton/berlinale-2012/berlinale-regisseure-im-gespraech-kinoregie-will-autonomie-11642146.html?printPagedArticle=true#pageIndex_2, aufgerufen am 29.05.2017.

⁸ Abel, Marco: Intensifying Life. The Cinema of the 'Berlin School'. <http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic432924.files/Cinema%20of%20the%20Berlin%20School.pdf>, aufgerufen am 29.05.2017.

⁹ Von einem die Filme der verschiedenen RegisseurInnen homogenisierenden Verständnis des Begriffs Berliner Schule wird an dieser Stelle gleichwohl nicht ausgegangen.

(Hotels, Büroräume, entvölkerter Osten) und in Transit-Räumen (Autobahnen, Flüsse), das Motiv des Autofahrens, karge Figurendialoge, entschleunigte Handlung, intradiegetische Kameraaufnahmen (zumeist Überwachungskameras), offenes Filmende und so weiter.

Zu den in Petzolds Filmen – diese sind von einem stilisierten Realismus der Gegenwart, der abbildet, statt zu moralisieren, geprägt – aufgegriffenen Themen zählen vor allem Identitätsfragen, der Umgang mit Vergangenheit, der Komplex aus Schmerz, Verrat, Schuld, Verdrängung und Sühne, das Auftreten brüchiger Existenzen, Liebe und Familie, die Tragödien und Abgründe des Alltags sowie subtile politische Fragestellungen, insbesondere die Mechanismen des Kapitalismus und dessen Auswirkungen auf Arbeitsverhältnisse und zwischenmenschliche Beziehungen. Die Mikrostruktur etwa der Familie oder der Paarbeziehung verweist hierbei immer wieder auf gesellschaftliche Makrostrukturen. Zudem dominieren seriell wiederkehrende, geisterhafte, geheimnisvolle, einsame, verletzte, scheinbar orientierungslose Frauenfiguren und deren Leben in einer zunehmend unheimlich werdenden Heimat Petzolds Filmwerk, das komplexe Fragestellungen aufwirft, statt im Sinne von Sozialutopien eindimensionale Antworten vorwegzugeben.

Petzolds filmische Studien über innere Leere und Einsamkeit sind im Sinne der Berliner Schule zwar auf das Essentielle reduziert, erfahren mit ihrer Ausrichtung auf historische Themen (*Barbara*, 2012; *Phoenix*, 2014) aber eine zunehmende Öffnung hin zu einem vermeintlich narrativ dominierten, wirtschaftlich erfolgreicherem Mainstreamkino, ohne sich jedoch von den Wurzeln des Petzold'schen Schaffens vollständig zu lösen, das eine aktive, reflektierende Rezeption des Gezeigten vom Zuschauer einfordert. So ist es Petzolds ethnografischer Filmblick, aufgrund dessen der Regisseur im Sinne eines Kinochronisten die Gegenwart der Bundesrepublik abbildet, wobei die Filme bei ihrer Darstellung von Deutschlandbildern die Identifikation mit einem positiven Nationenbild verweigern.

Der Begriff Berliner Schule, der der Wiederbelebung der Autorentheorie im deutschen Kino dient, ist raumtheoretisch von Interesse, weil er suggeriert, es handele sich um eine feste Gruppe von RegisseurInnen, die in Berlin verortet seien. Petzold selbst argumentiert, dass kein festes

Verständnis bestünde, ob man eine ‚Schule‘ sei.¹⁰ Denn „[w]ie jede Begriffsbildung ist auch diese tückisch. Sie stiftet vermeintlich Homogenität, obwohl es in Wirklichkeit um unterschiedliche ästhetische Konzepte, Verortungen und Herkünfte geht“¹¹.

Zu Beginn ihrer Existenz waren die RegisseurInnen der Berliner Schule, Petzold, Arslan und Schanelec, tatsächlich um Berlin verortet. Die RegisseurInnen, geboren in den 1960er-Jahren, studierten Ende der 1980er-/Mitte der 1990er-Jahre an der dffb, waren beeinflusst von Harun Farocki und Hartmut Bitomsky und lebten in Berlin; sie tauschten sich regelmäßig über filmtheoretische und -praktische Fragen aus. Die räumliche Situierung führte jedoch nicht unmittelbar zu einem gemeinsamen Gruppenverständnis, wurde der Terminus doch von außen, also von der Filmkritik an die RegisseurInnen herangetragen; es handelte sich ergo nicht um eine Selbstbezeichnung. Zugleich verfolgen Petzold, Arslan und Schanelec individuelle Ansätze in ihrer Filmpraxis. Geprägt wurde ihr Filmschaffen überdies, so Regisseur Ulrich Köhler, „nicht so stark von dem deutschen Kino der Achtziger- und Neunzigerjahre [...], sondern international“¹².

Die mit dem Begriff Berliner Schule einhergehende Raumzuschreibung erweist sich also in mehrfacher Hinsicht als problematisch: Insbesondere die der Gruppe zugeteilten RegisseurInnen der 2. Generation – Maren Ade, Valeska Griesebach, Benjamin Heisenberg, Christoph Hochhäusler, Ulrich Köhler, Henner Winckler – waren nicht in Berlin ansässig oder lernten ihr Handwerk nicht an der dffb. Hinzu kommt der Umstand, dass weder die Filme Petzolds, Arslans oder Schanelecs noch die ihrer Nachfolger sich zwingend mit Berlin auseinandersetzen, geschweige denn dort gedreht worden wären. Die Verwendung des Terminus Berliner Schule führt folglich dazu, dass die

¹⁰ Vgl. Beier, Lars-Olav: „Deutsche definieren sich über Autos, Reihenhäuser und Bausparverträge“. Petzold über die Berliner Schule. www.spiegel.de/kultur/kino/christian-petzold-ueber-moma-retrospektive-zur-berliner-schule-a-934501.html, aufgerufen am 29.05.2017.

¹¹ Nord, Cristina: Notizen zur Berliner Schule. <http://newfilmkritik.de/archiv/2007-07/notizen-zur-berliner-schule/>, aufgerufen am 29.05.2017.

¹² Zit. n. Rebhandl, Bert / Köhler, Ulrich: Ich bin ein Gegner von Dogmen. In: taz (10.02.2006). S. 16.

Filme der vermeintlich zugehörigen RegisseurInnen unter diesem Label gesehen werden, ohne sie in ihrer Eigenständigkeit wahrzunehmen. Es existiert weder eine Schule im eigentlich Sinne, in der der spezifische Stil dieser Filme vermittelt werden würde, noch ein Manifest darüber, was Filme der Berliner Schule ausmacht.

Eine klare Grenzziehung ist daher nicht möglich – muss es, nebenbei gesagt, ja auch nicht sein. Vielmehr handelt es sich bei dem Begriff Berliner Schule auch um einen, der als Strategiebegriff der Vermarktung der Filme und ihrer publikumswirksamen Platzierung auf Festivals dient. Die Berliner Schule hat sich von einer innovativen Marke zu einem Genre des bundesdeutschen Kinos gewandelt. Wer sich gut positionieren will, gibt mit einer Berliner-Schule-Arbeit sein Debüt; das sichert ein bestimmtes Grundinteresse, demonstriert man mit solchermaßen gearteten Filmen doch eine gewisse Reife durch Exerzitien in Realismus und Rigorismus. Folglich bezeichnet der geografisch motivierte Begriff keinen Schaffenszusammenhang, sondern eine Reihe vager künstlerischer Maßgaben.

Als Folge der Konstruktion des Gruppenraums Berliner Schule wird die Vielfalt der Filme homogenisiert. Es entsteht ein einengender Diskursraum, innerhalb dessen neue Filme bei ihrem Erscheinen vor allem auf ihre Schulzugehörigkeit überprüft werden; als Resultat eines auf einen gewissen Raum und Stil begrenzten Begriffs werden Entwicklungslinien mitunter negiert. Allerdings handelt es sich beim Terminus Berliner Schule um eine bereits wieder veraltete Zuschreibung, ist diese Stilrichtung doch mittlerweile selbst Stoff fürs Museum, beispielsweise in einer Retrospektive des MoMA im Jahr 2013. Zugleich legen die der ‚Schule‘ zugehörigen Regisseure zunehmend erzählerische Filme vor, wie etwa Petzolds *Barbara*, von dessen Raumbildern im Folgenden ebenso die Rede sein soll wie von der Raumgestaltung in den Petzold’schen Filmen generell, zumal der Regisseur als „Chronist der deutschen Gegenwart“¹³ gilt.

¹³ Husmann, Wenke: „Unsere Identität bestimmt sich über Arbeit“. www.zeit.de/kultur/film/2012-04/iv-christian-petzold, aufgerufen am 29.05.2017.

2.2 Prototypische Elemente der Petzold'schen Filmräume

Petzolds stilisierter, „reflektierter“¹⁴, „lakonische[r] Realismus“¹⁵ schlägt auch auf die Raumgestaltung in seinen Filmen durch, wobei der Regisseur bereits zu Beginn seines Filmwerks die Eckpfeiler seiner Deutschlandbilder festlegt. Diese gestalten sich wie folgt: Petzolds Raumkonstruktionen präsentieren entvölkerte, mitunter gespenstisch wirkende Orte. Dies gilt auch und im Besonderen für die von ihm immer wieder herausgearbeiteten Räume des Kapitals, etwa in *Yella* (2007). Bisweilen bildet Petzold lebensfeindliche Welten ab, indem er seine Stadträume als Un-Orte skizziert, in denen seine Figuren, klassische Anti-Helden, einsam wirken. Petzolds Figuren sind rastlose und zugleich seltsam gelähmt wirkende Heimatlose, die sich, verloren im Raum, in entvölkerten Städten zu orientieren suchen. BürgerInnen beleben in Letzteren die Straßen allenfalls als PassantInnen und machen die städtischen Räume damit zu Transitorten. Öffentliche Plätze sind in den Filmen Petzolds selten belebt, sondern unwirkliche Durchgangsräume. Unterstützt wird die Raumgestaltung in Petzolds Filmen von der Tonebene, insbesondere vom poetischen Einsatz diegetischer Töne, etwa Blätterrauschen, Auto- oder Wassergeräusche. Diese erzeugen jedoch keine privaten Idyllen, sondern münden in die Konstruktion einer von Geisterfiguren ‚bevölkerten‘ unheimlichen Heimat.

Zwar zeigt Petzold Alltagsräume, seine Filme spielen, bis auf *Barbara* und *Phoenix*, im Hier und Jetzt; als ethnografische Studien handeln sie von Menschen und Geschichten des Alltags. Jedoch sind Petzolds Figuren nicht unumstößlich verankert in Raum und Zeit, sondern wirken vielmehr wie Flaneure durch das Land und den jeweiligen Film.¹⁶ Bisweilen befinden sie sich, wie etwa in *Die innere Sicherheit*, orientierungslos auf der Flucht, real wie mental beziehungsweise emotional. So verweisen die von detaillierten Raumbeobachtungen

¹⁴ Baute, Michael u. a.: ‚Berliner Schule‘ – Eine Collage. www.kolikfilm.at/sonderheft.php?edition=20066&content=texte&text=1, aufgerufen am 29.05.2017.

¹⁵ Suchsland: Seismografen in Zeiten der Krise.

¹⁶ Dies gilt auch für die bisweilen apathischen, am Rand stehenden Beobachterfiguren Angela Schanelecs, etwa in *Mein langsames Leben* (2001).

getragenen Milieus und Soziotope in Petzolds Filmen auf Themen der Makroebene – Paarbeziehungen, die gesellschaftlichen Rollen von Mann und Frau, das Leben nach der Wiedervereinigung, das System des Kapitalismus –, indem die Einstellungen den Blick auf den Raum freigeben, der signifikanter Teil der Erzählung ist, und indem sich die Beschaffenheit des jeweiligen Settings und der Mise en Scène auf die Figurenkonstellationen auswirkt. Aus dem Zusammenspiel von Regie, Kamera und Ausstattung ergeben sich bei Petzold Bildräume, die auf die Dramaturgie und Atmosphäre seiner Filme zurückwirken.

Gerade das Auto ist als mehrfach konnotierter Raum wesentliches Element in Petzolds Filmen, zum Beispiel in *Die innere Sicherheit*: Der Regisseur wertet das Auto als „Druckkammer“,¹⁷ in der kammerspielartige Verdichtungen stattfinden. Es fungiert in seinen Filmen als Ort für die Auf- und Entladung emotionaler Spannungen ebenso wie als Schutzraum vor der Außenwelt. Im ersten Fall ist das Auto ein Krisen- und Konfrontationsraum, in dem Handlungen komprimiert werden, sodass es zum Gefängnis werden kann. Im zweiten Fall erweist sich das Auto als schützende, abschottende Zelle, als Rückzugsraum, der der physischen und emotionalen Isolation der Figuren dient und auf diese Weise ein gewisses Maß an Freiheit gewährt. Während der Autofahrten kulminieren im Innenraum des Autos die konfliktbeladenen Verhältnisse der Figuren in der Petzold'schen Druckkammer, die die Versuchsanordnungen des Regisseurs in besonderer Weise komprimiert.

Zugleich steht das Auto im Petzold'schen Filmwerk in enger Verbindung zu einem weiteren Kernthema des Regisseurs: dem Kapitalismus der Gegenwart. Das Auto dient dabei der Visualisierung der an die Menschen herangetragenen Mobilitätsforderung. Darüber hinaus stellt das Motiv des Autos einen Brückenschlag zu Petzolds filmischen Reflexionen der deutschen Gegenwart dar, indem, beispielsweise in *Wolfsburg* (2003), auf die Autoindustrie als Teil der deutschen Identität referiert wird. Das Auto wirkt hierbei auch im Sinne

¹⁷ Zit. n. Lenssen, Claudia: Diese typische BRD-Generation. www.taz.de/1/archiv/?dig=2003/02/13/a0182, aufgerufen am 29.05.2017.

einer „Heimat der Unbehausten“¹⁸, was in enger Verbindung zu Petzolds Figurengestaltung steht. Überdies halten sich Petzolds Figuren häufig an klassischen Nicht-Orten auf: Im Kontext des Autofahrens erweisen sich Autobahnen als labyrinthisch gestaltete Transitzonen; Gleiches gilt für die Rolle, die beispielsweise Bahnhöfe bei Petzold spielen.

Ferner sind insbesondere Kapitalräume ein rekursives Element des Petzold'schen Filmwerks, und zwar im Sinne von Räumen der Macht: Sie dominieren Petzolds Raumkonstruktionen und verweisen auf den im Zuge der Globalisierung entfesselten, den Menschen als geisterhafte Hüllen zurücklassenden Kapitalismus. In *Die innere Sicherheit* oder *Gespenster* (2005) sind sie Teil des öffentlichen Raums, unterstützt von Überwachungskameras, die beispielsweise in *Toter Mann* das Verhalten der Lagerarbeiterinnen permanent im Sinne eines auf Wirtschaftlichkeit getrimmten Big Brother kontrollieren. In *Yella* oder *Jerichow* (2008) wiederum dringen die Kapitalströme bis in die Privaträume der Figuren und ihre zwischenmenschlichen Beziehungen ein.

So sind es fast ausnahmslos Deutschlandbilder der Gegenwart, für die sich Petzold interessiert, jedoch nicht in Form von Darstellungen eines positiv konnotierten, identifikatorischen Nationenbildes, sondern basierend auf Alltagsbeobachtungen innerhalb gesellschaftlicher Mikrostrukturen im Neoliberalismus – Paarbeziehungen, Familienkonstellationen –, die auf die gesamtgesellschaftliche Makroebene verweisen, sowie basierend auf Skizzierungen deutscher Nicht-Orte (Banken, Bürogebäude) und Transit-räume (Bahnhöfe, Straßen, Flüsse). Im Einzelnen stellt sich dies wie folgt dar.

2.3 Exemplarische Filmräume Petzolds

1) Ein Roadmovie und ein ‚Frauenfilm‘ als Agenda-Setter: *Pilotinnen* (1995) und *Die Beischlafdiebin* (1998)

¹⁸ Rodek, Hanns-Georg: Nina Hoss, das Risikokapital und die Liebe. www.welt.de/kultur/article1178856/Nina-Hoss-das-Risikokapital-und-die-Liebe.html, aufgerufen am 29.05.2017.

Bereits mit *Pilotinnen*, Petzolds Abschlussfilm an der dffb, zeichnen sich Aspekte ab, die für das Werk des Regisseurs charakteristisch sind: Zusammenarbeit mit dem Kameramann Hans Fromm, Produktion bei Schramm Film, ortlose, umherstreifende, geheimnisvolle Frauenfiguren, reduzierte Dialoge, leitmotivischer Einsatz von Musik, entvölkerter Osten als Schauplatz, intradiegetische Überwachungskamerabilder, Betonung von Atmo-Geräuschen, Deutschlandaufnahmen (Autobahnen, Industriegebiete), Autofahrten, Nicht-Orte (Hotel, Büro), Einfluss von Geld auf die Figuren, Genre-Referentialität, hier eines Roadmovie zweier Frauen (vgl. *Thelma & Louise*, 1991, Regie: Ridley Scott).

Im ebenfalls für das Fernsehen produzierten Film *Die Beischlafdiebin* setzt Petzold diesen Weg fort, indem er die Auswirkungen der Lügen seiner Frauenfiguren aufgrund von identitätsstiftenden Selbst- und Fremdbildern in den Fokus rückt sowie deren Versuche eines Heimat-Buildings.

2) Heimsuchungen der Vergangenheit: *Toter Mann* (2002)

Bei *Toter Mann* handelt es sich um Petzolds erste Zusammenarbeit mit Nina Hoss. Leyla – ein Anagramm von Petzolds später entstandener Figur Yella – wird von ihrer Vergangenheit verfolgt: Sie will sich am Mörder ihrer Schwester, dem Vergewaltiger Michael Blum (Sven Pippig), rächen. Aufgrund dieser Obsession manipuliert sie Thomas Richter (André Hennicke), den Verteidiger des Täters. Die sie dominierende Vergangenheit verhindert, dass sie ein neues Leben als Frau an dessen Seite beginnen kann.

Von besonderer Bedeutung für den Film sind: die Autofahrten, in denen sich Leyla und Thomas einander annähern; das Motiv des Wassers, das Erinnern und Vergessen zugleich ermöglicht und Raum für Leylas Begegnungen mit Thomas und Blum bietet; die beiden aufeinander zulaufenden Erzählstränge (Thomas als Anwalt von Michael Blum, Leyla als Frau, die den Mörder ihrer Schwester sucht), der Themenkomplex Schuld / Sühne / Rache, die korrumpierte Liebesbeziehung.

3) Schuld und Sühne in *Wolfsburg* (2003)

Der von Bitomskys *VW-Komplex* (1990) beeinflusste ‚Autofilm‘ *Wolfsburg* widmet sich in besonderer Weise Petzolds Reflexionen über das Auto. Der Film kommt wie ein scheinbar klassischer Krimi daher: Auf einen Autounfall mit Fahrerflucht folgt die Begegnung des Täters Phillip Wagner (Benno Fürmann) mit der Mutter des Opfers (Nina Hoss als Laura Reiser). Daraus entwickelt sich eine Liebesgeschichte mit tragischem Ende.

Der Film spielt in der titelgebenden, am Reißbrett entworfenen Autostadt Wolfsburg, die allerdings, typisch für Petzold, nicht mittels Totalen gezeigt wird. Stattdessen geht es dem Film darum, die von den Nationalsozialisten geplante Stadt des KdF-Wagens als unwirtlichen Ort zu inszenieren, symbolisiert mittels des gläsernen Audi-Händlers oder der Schrottplätze. Straßen zergliedern das Gesamtbild der Industriestadt, die entvölkert zu sein scheint.

Ebenfalls relevant sind: die Bestrebungen nach dem Aufbau von Identitäten und Heimat durch den Autoverkäufer Phillip – dieser ist mit einer Frau verheiratet, die er nicht liebt – und die alleinerziehende, im Plattenbau lebende Mutter Laura; die Konstruktion des Films im Sinne eines analytischen Dramas; das Auto als ‚Todesfahrzeug‘ sowie Raum für Privatheit, Gefühle und Heimat; die intradiegetischen Bilder einer Überwachungskamera im Supermarkt, in dem Laura arbeitet, als Visualisierung einer indirekten Kapitalismuskritik; Petzolds elliptisches Erzählen (Phillips Hochzeitsreise nach Kuba wird ebenso wenig gezeigt wie der Tod des Sohnes im Krankenhaus); die Themen Schuld, Bewältigung, Sühne, Schicksalhaftigkeit des Lebens, Klassenunterschiede und die Relevanz des Autos als Druckkammer; der offene Schluss als Lehre der leisen Töne.

4) Vom Suchen und Finden: *Gespenster* (2005)

Der auf Grimms Märchen *Das Totenhemdchen* basierende Film *Gespenster* ist, neben *Die innere Sicherheit* und *Yella*, Teil von Petzolds Gespenstertrilogie. Es handelt sich um Petzolds zweite Zusammenarbeit mit Julia Hummer nach *Die innere Sicherheit*, wobei Letzterer zunächst den Arbeitstitel *Gespenster* trug.

Die für Petzold typischen geisterhaften Figuren treten hier in komprimierter Weise auf: Das Konzept Familie ist nicht mehr als ein Phantom. Die Begegnungen von Nina (Julia Hummer), Toni (Sabine Timoteo) und Françoise (Marianne Basler) geschehen zufällig. Geisterhafte Fotografien von Françoises verschwundener Tochter dominieren das Schlussbild. Alle Figuren, mitunter Traumatisierte, sind Suchende, die in die jeweils anderen Wunschvorstellungen und Identitäten hineinprojizieren, Rollenspiele inklusive. Die Vergangenheit lastet wie ein Schatten auf den Figuren. Auf ihren Streifzügen durch das seelenlose Berlin rücken Nicht-Orte wie ein Krankenhaus, ein Hotel, ein Casting-Raum, ein Jugendwohnheim oder ein Park in den Blick.

Leitmotivischer Musikeinsatz, die Bedeutung von Autofahrten, intradiegetische Kamerabilder, das Zusammenlaufen im Grunde separierbarer Erzählstränge, Kameraaufnahmen der Figuren in Rückansicht sowie die Themen Schuld, Geld, Arbeit und Liebe ergänzen den für Petzold typischen Stil.

5) Die Liebe in Zeiten des ‚schrecklichen‘ Risikokapitals: *Yella* (2007)

Beeinflusst von Harun Farockis Dokumentarfilm *Nicht ohne Risiko* (2004) wendet sich Petzold mit *Yella*, seinem bisher politischsten Film, dem Horrorgenre zu. Zugleich widmet sich *Yella*, ähnlich dem späteren Film *Barbara*, der Bewegung der Figuren von Ost nach West respektive vice versa. Erneut ist es die Schauspielerin Nina Hoss, die als Yella die Themen (gescheiterte) Liebe, (gescheiterte) Wiedervereinigung und (gescheiterte) Identitätssuche verkörpert. Insbesondere die Auswirkungen des Risikokapitals auf die Arbeitsprozesse, die zwischenmenschlichen Beziehungen sowie ganz dezidiert auf den menschlichen Körper interessieren den Regisseur in *Yella*. Am Ende des Films, wenn sich der Rahmen der Traumerzählung schließt, scheint die Protagonistin vor ihrem eigenen kapitalistischen Traum derart zu erschrecken, dass sie sich dem Tod überantwortet. Die leitmotivische Verwendung der Farbe Rot und der Atmo-Töne, die dezidierte Raumgestaltung des Bahnhofs, der Büroräume, der Straßen und Städte wie Wittenberg (Ost) und Hannover (West) sowie die Autofahrten als Wesensmerkmale fügen sich in Petzolds Handschrift des Filmmachens.

Als dritter Film der Gespenster-Trilogie behandelt *Yella* mehrere Ebenen des Gespenstischen, die sich auf die Frauenfigur im Zentrum – infolge ihrer Identitätskonstruktion agiert Yella als Geist in ihrem eigenen Traum, in dem sie sich selbst erschafft – ebenso beziehen wie auf das Gespenst der Finanzwelt und die diese durchziehenden unkörperlichen Kapitalströme. Im Zuge der Machtkonstellationen des Films ergreift das Kapital, das vor allem an toten Orten zuhause ist, etwa dem leeren Expo-Gelände als Ort einer „Weltausstellung des Kapitalismus“¹⁹, schließlich Besitz von den Figuren.

Petzold präsentiert in *Yella* eine Dichotomie aus ländlich geprägtem, wirtschaftlich abgehängtem Osten versus fortschrittlichem, dafür aber entseeltem Westen. Beide fungieren als Zeugen geographischer und soziokultureller Ungleichgewichte mit der Zerstörung des bewohnbaren, lebenswerten Raums als Folge. Büroräume stellen sich im Film als Orte des Kapitals dar, die visualisierten Machträume werden dominiert von durchsichtig-undurchsichtigen Glasfronten mit Glas als sterilem, kühlem Material sowie Hochhäusern als Signum hierarchischer Verhältnisse. Öffentliche Räume wie Straßen, Hotels oder Bahnhöfe werden zur Bedrohung für die Figuren und reflektieren die Verlorenheit der ProtagonistInnen.

6) „Man kann sich nicht lieben, wenn man kein Geld hat“: Das Dreiecksdrama *Jerichow* (2008) zwischen Kapitalismuserzählung und scheiterndem Heimat-Building

Wie in *Yella* verfolgt Petzold auch in *Jerichow* die Themen Arbeit, Geld, Schuld und Liebe. Diese kammerspielartig angelegte *Ménage à trois* erweist sich als Adaption von James Cains *Wenn der Postmann zweimal klingelt*, verfilmt beispielsweise von Luchino Visconti als *Ossessione* (1943). Erneut sind es ein seltsam entvölkerter Osten, die scheinbar schicksalhaften Begegnungen der Figuren, das Auto als Druckkammer, das Leitmotiv Wasser (vgl. *Toter Mann*, *Yella*) und die Attraktivität des Geldes im Sinne der Verquickung von Kapital- und Liebesgeschichte, die *Jerichow* als Petzold-Film ausweisen, einem Film über die

¹⁹ Zit. n. Nord, Cristina: „Verdammt zu ewiger Bewegung“. www.taz.de/1/archiv/?dig=2007/02/15/a0326, aufgerufen am 29.05.2017.

„Ökonomisierung der Körper und Gefühle“²⁰ mit der Liebe als Teil einer Tauschökonomie.

Von zusätzlicher Bedeutung erweist sich in *Jerichow* der Versuch eines Heimat-Buildings durch die Figuren: Laura (Nina Hoss) als völlige überschuldete Gattin eines ungeliebten Mannes, Thomas (Benno Fürmann) als gescheiterter, ebenfalls mittelloser Ex-Soldat sowie der aus der Türkei stammende Ali (Hilmi Sözer) als harter, cholischer, misstrauischer, selbstzerstörerischer Geschäftsmann mit Alkoholproblem und Herzkrankheit als die Transitfigur des Films. Sie alle streben auf die ein oder andere Weise nach einer Form von Heimat, sei es in der Paarbeziehung, im Wiederaufbau des Elternhauses oder in der Integration in ein „Land, das mich nicht will, und mit einer Frau, die ich mir gekauft habe“, so Ali. *Jerichow* selbst ist hier nicht die grüne Oase im Sinne der prosperierenden Stadt am Westufer des Jordans, sondern eine leere Provinz, ein trostloser, verlassener Ort des wirtschaftlichen Notstands.

7) Ein antiromantisches Melodram: *Dreileben – Etwas Besseres als den Tod* (2011)

Dreileben – Etwas Besseres als den Tod ist aus einem multiperspektivisch angelegten Filmprojekt Petzolds mit den Regisseuren Dominik Graf und Christoph Hochhäusler hervorgegangen. Im Anschluss an einen Mailwechsel aus dem Jahr 2006 zwischen den drei Filmemachern über das gegenwärtige deutsche Kino, veröffentlicht in der Zeitschrift *Revolver* (Ausgabe 16), sind drei Filme an einem Ort zu einer Zeit rund um das Ereignis der Flucht eines verurteilten Straftäters als narrative Klammer entstanden. Petzolds Beitrag, eine Art *Anti-Pretty-Woman*-Film, beschäftigt sich mit der perspektivlosen Liebesgeschichte zwischen einem Zivildienstleistenden aus gutem Hause (Jacob Matschenz als Johannes) und einem bosnischen Zimmermädchen (Luna Mijociv als Ana).

²⁰ Siemes, Christof / Nicodemus, Katja: „Arm filmt gut? Das gefällt mir nicht“. Ein Gespräch mit dem Regisseur Christian Petzold über die Abhängigkeit der Autorenfilmer vom Geld, das große Geschäft mit den Gefühlen und seinen neuen Film *Jerichow*. www.zeit.de/2009/03/Christian-Petzold, aufgerufen am 29.05.2017.

Auch der Auftakt dieser Trilogie, eine Einführung in die Topographie des Ortes Dreileben, erweist sich als genuin Petzold'scher Film, indem er eine Verbindung von Art-House- und Genre-Kino anstrebt, das fiktive Dreileben nahe dem Thüringischen Oberhof als einen apathischen Ort im leeren Osten zeigt, eine Brücke über einen See zum Raum gesellschaftlicher Grenzüberschreitungen macht, intradiegetische Bilder einer Überwachungskamera verwendet, den Wald als gespenstischen Rückzugsort visualisiert oder Klassenunterschiede thematisiert. Als Variation des Gespenstermotivs erweisen sich in *Etwas Besseres als den Tod* insbesondere die Spuren der Figuren aus den beiden anderen Filmen dieses polyphonen Projekts, die sich nicht auflösen.

8) K / Ein Abschied vom Osten: Petzolds DDR-Novelle *Barbara* (2012)

Bei *Barbara* handelt es sich um Petzolds erstes *Period Picture*, mit dem er eine Schwerpunktverlagerung vollzieht, indem er sich Erinnerungsräumen der Vergangenheit zuwendet. Erstmals agieren hier Nina Hoss und Ronald Zehrfeld als *Leading Couple* gemeinsam vor der Kamera. Die in der DDR der 1980er-Jahre angesiedelte Verbindung aus Liebesgeschichte, Systemkritik und Reflexion über die Freiheit des Einzelnen in Ost und West ist Petzolds kommerziell bisher erfolgreichster, weil narrativster und hoffnungsvollster Film.²¹ Anders als *Das Leben der anderen* wartet *Barbara* nicht mit einem grauen DDR-Bild auf, verzichtet auf Sepia-Töne zur Historisierung oder auf Ausstattungsmerkmale wie Hammer und Sichel, sondern fokussiert sich auf die Einschreibungen des Stasi-Regimes in die persönlichen Bindungen.

Die Flucht vom Osten in den Westen ist Barbaras (Hoss) Bestreben, wenig verwunderlich angesichts der Demütigungen durch die Stasi, die sie etwa bei Leibesvisitationen in ihrer zellenähnlichen Wohnung als Einbruch in ihren Privatraum im doppelten Sinne über sich ergehen lassen muss. Die aufgrund eines Ausreiseantrags in die Provinz strafversetzte Ärztin aus Berlin ist jedoch auch vom Westen nicht unumwunden überzeugt, würde dort doch ihre Rolle als selbstständige Frau massiv infrage gestellt, wie sie ihr ‚Retter‘ wissen

²¹ 369.415 Kinobesucher, Stand: Dezember 2012, Quelle: Filmförderungsanstalt.

lässt, denn Barbara müsse dann nicht mehr arbeiten gehen, weil er ja genug verdiene. Möglicherweise bliebe auch ihr dann nur der Blick in den Quelle-Katalog als „Kommerzbibel“²² des Hedonismus und die Betäubung durch den Kauf von Zigaretten und Nylonstrümpfen. So lebt Barbara in einer Zwischenwelt, beständig heimgesucht von der Stasi, sodass der Film Petzolds Gespenster-Motiv variiert, indem er offenlässt, ob Barbara selbst der Geist ist oder ihre scheinbar seelenlosen Peiniger. Erst ihr Kollege und womöglich zukünftiger Partner André (Zehrfeld), der ein ‚anständiges‘ Leben im Alltag zu führen versucht, erreicht, dass sie in der Beziehung zu ihm von einer Untoten der DDR zu einer darin Lebenden wird.

Ost- wie Westkritik verbinden sich folglich in *Barbara*; der Film vermeidet eine eindimensionale Dämonisierung der DDR und visualisiert in Form eines Kinos der Blicke – Beobachtungen sind ein dominierendes Thema – unterschwellig den Terror des Überwachungssystems, sodass Petzold in *Barbara* das Politische im Privaten sichtbar macht.

9) „Ich stelle mich auf die Seite der Gespenster“: Grauen und Geister in *Phoenix* (2014)

Während *Barbara* die Geschichte einer Flucht verhandelt, die ausbleibt, weil sich die Protagonistin verliebt, widmet sich *Phoenix* einer ‚Heldin‘, die eine alte Liebe reaktivieren möchte und daher im Sommer 1945 in ihre ‚Heimat‘ (Berlin) zurückkehrt, die ihr als Jüdin und Opfer des Holocaust allen Grund zum Weggehen geliefert hat. Basierend auf der Kriminalgeschichte *Der Asche entstieg* von Hubert Monteilhet und in Anlehnung an Alfred Hitchcocks *Vertigo* (1958) oder *Die Haut, in der ich wohne* (2011, Regie: Pedro Almodóvar), erzählt *Phoenix* die Geschichte von ein und derselben Frau, die den Interessen männlichen Begehrens folgend sich selbst ähnlich gemacht werden soll. Die Themen Illusionismus, Selbstmanipulation, Inszenierung von Identitäten, Selbst-

²² Buß, Christian: Der Chaosmacher von Berlin. Kino-Großmeister Christian Petzold. www.spiegel.de/kultur/kino/kino-grossmeister-christian-petzold-der-chaosmacher-von-berlin-a-818215.html, aufgerufen am 29.05.2017.

und Fremdbilder, Fremdbestimmung und Selbstkonstruktion bestimmen das zweite *Period Picture* Petzolds.

Angesiedelt zwischen Film Noir und expressionistischem Kino der Schatten erzählt *Phoenix* unter Verwendung etlicher Motivstränge (Phoenix, Pygmalion, Doppelgänger) und mit Blick auf die Machtkonstellationen zwischen Mann und Frau, zudem als *Barbara* unter umgekehrten Vorzeichen und als Referenz an Petzolds Gespenstergeschichten, von der KZ-Heimkehrerin Nelly (Hoss) als Schatten aus der Vergangenheit des Holocaust. Die scheinbar gebrochene Frau, als untote Holocaust-Rückkehrerin und Wiedergängerin ihres alten Ichs ein Gespenst ihrer selbst, wandelt sich im Filmverlauf zur starken *femme fatale*, begleitet vom leitmotivischen Song *Speak Low* Kurt Weills im Sinne einer tonalen Filmklammer.

In diesem Kammerspiel, in dem ein Kellerraum zur Bühne wird, gleichsam zum Theaterraum, der sowohl der äußeren als auch der inneren Verwandlung der Protagonistin dient, dominiert eine Ästhetik der Blicke. Zusätzlich drückt das gewählte Superbreitwand-Format Cinemascope (Seitenverhältnis von 1:2,35 statt Nah- und Großaufnahmen) die unheimlichen Gefühle der Figuren aus, macht den inneren Raum zwischen den Figuren visuell kenntlich und zeigt innerhalb einer Einstellung, welche Wirkung der äußere Raum auf diese ausübt. Zugleich handelt es sich bei *Phoenix* um einen Film mit einem Bilderverbot, indem er sich den Aufnahmen der KZ-Öfen von Auschwitz verweigert. Darüber hinaus thematisiert Petzold mit der KZ-Überlebenden Nelly im Kontext des Nachkriegserinnerungsdiskurses die gesellschaftlichen Handlungsreflexe Schweigen und Verdrängen, indem der Film die Stunde null als „Moment des kunstvoll gekitteten Bruchs, der fortgesetzten Verblendung und des rauschhaften Selbstbetrugs“²³ inszeniert:

Johnny: „Die wollen Nelly sehen und keine zerstörte Lagerinsassin. Daran arbeiten wir hier.“

Nelly: „Aber wenn ich aus dem Lager komme, da fragt mich doch jemand, was ich da erlebt habe oder wie's mir erging. Da muss ich doch was erzählen.“

²³ Buß, Christian: Holocaust-Film von Christian Petzold: Auf High Heels aus dem KZ. www.spiegel.de/kultur/kino/phoenix-nina-hoss-in-holocaust-film-von-christian-petzold-a-989377.html, aufgerufen am 29.05.2017.

Johnny: „Na dann erzählen Sie es doch, wenn Sie danach gefragt werden. Aber ich verspreche Ihnen: Niemand wird danach fragen. Keiner von denen wird danach fragen.“

Doch das Unterdrückte des Nationalsozialismus kehrt in Form Nellys als Gespenst in dieser unheimlichen Nachkriegsheimat, Petzolds Variante des Heimatfilms, wieder.

3. Räume im deutschen Gegenwartsfilm: Ein Panorama

Was in den vorangegangenen Ausführungen für Petzolds Deutschlandkino gezeigt wurde, lässt sich ausdehnen auf weitere Raumkonstruktionen des deutschen Gegenwartsfilms. Dabei wird erkennbar, dass das deutsche Kino seit 2000 mit einer Vielzahl metaphorisch grundierter, mitunter eben stark politisierter Räume arbeitet: Maren Ades *Der Wald vor lauter Bäumen* (2003), mit dem sie bereits vor *Alle anderen* (2009) und dem vielgelobten Vater-Tochter-Porträt *Toni Erdmann* (2016) reüssierte, setzt sich, wie auch die Nachfolgefilme, mit dem mit Bedeutung aufgeladenen Raum zwischenmenschlicher Beziehungen auseinander.

Skurriale Analysen bisweilen pathologisch aufgeladener Räume bietet auch der Österreicher Ulrich Seidl, insbesondere in seiner Trilogie *Paradies: Liebe, Glaube, Hoffnung* (2012–2013), aber auch in den dokumentarischen Studien *Im Keller* (2014) und *Safari* (2016). Regisseur Dominik Graf liefert mit *München. Geheimnisse einer Stadt* (2000) in gewisser Weise einen Solitär ab, betreibt er in diesem filmischen Essay doch geradezu poetische Raumgestaltung im Sinne einer Verbindung von Topographie und Emotion. Oliver Hirschbiegel hingegen präsentiert in seinem Film *Das Experiment* (2001) psychologisch aufgeladene Räume. Tristesse und Apathie sind wesentliche Charakteristika der Raumgestaltung in den Filmen des Regisseurs Henner Winckler, insbesondere in *Klassenfahrt* (2002). *Finsterworld* (2013, Regie: Frauke Finsterwalder) gibt den Blick frei auf ein seltsam zeit- und ortloses Deutschland, ein Land, in dem Heimat ein trügerisches Idyll darstellt.

Angela Schanelec wiederum, wie Petzold eine Vertreterin der ersten Generation der Berliner Schule, widmet sich mit ihrer spezifischen Erzählweise der Entschleunigung und Plansequenzen sowie ihrem bisweilen enervierenden Realismus der Ausgestaltung (zwischen-)menschlicher Zeiträume: Sie tut dies in Form filmischer

Studien von Gesprächen, Begegnungen und Beziehungen, etwa in *Mein langsames Leben* (2001) oder *Nachmittag* (2007), als Beschreibung menschlicher Seelenlandschaften, aber auch als Raum-Zeit-Analysen, integriert in Stadträume, wie in *Marseille* (2004), oder in Transiträumen, wie im ‚Reisefilm‘ *Orly* (2010).

Thomas Arslan hingegen interessiert sich für sozio-kulturelle Räume im Gegenwartsdeutschland: So skizziert der Regisseur und Drehbuchautor Arslan, ebenfalls der Berliner Schule zuzurechnen, in seinen Generationen-Filmen deutsch-türkische Sozialmilieus, die vom Ringen der Figuren um ihre Identitätssuche sowie ihren Platz in Familie, Paarbeziehungen und Gesellschaft in Form von Alltagsstudien, eingebettet in die Topographie der Stadt, getragen sind, so etwa in seiner Berlin-Trilogie *Geschwister* (1997), *Dealer* (1999) und *Der schöne Tag* (2001). Geographisch-politisch motivierte Identitätsfragen verhandelt auch Fatih Akin, etwa in seinem mehrfach ausgezeichneten Spielfilm *Gegen die Wand* (2004), respektive in *Auf der anderen Seite* (2007) und *The Cut* (2014), den weiteren Filmen seiner Trilogie *Liebe, Tod und Teufel*, in denen der Regisseur den Filmblick auf Lebens- und Generationengeschichten von Menschen deutsch-türkischer Herkunft richtet. Feo Aladag hingegen begibt sich in *Die Fremde* (2010) anhand der Ehrenmordthematik in den kulturellen Raum türkischer Parallelgesellschaften in Deutschland. In *Zwischen Welten* (2014) analysiert die Regisseurin den psychologisch-emotional wie politisch aufgeladenen Raum deutscher Kriegsgeschichte der Gegenwart.

Bürgerliche Lebenswelten in kleinstädtischen Räumen thematisiert Ulrich Köhler, Vertreter der zweiten Generation der Berliner Schule, etwa in seinem minimalistischen Erstling *Bungalow* (2002), der Konstruktion einer systembestimmten, von Handlungsarmut gekennzeichneten Welt mit einem Bungalow als die Beziehung der Figuren verdichtendes Gravitationszentrum, sowie in der Folge in *Montag kommen die Fenster* (2006). In *Schlafkrankheit* (2011) wiederum wendet sich der in Zaire aufgewachsene Köhler Afrika zu und erschafft das Bild eines phantastisch-geheimnisvollen Kontinents, der mit der Fremdheit Deutschlands kontrastiert wird.

Um fremde Räume geht es auch bei Caroline Link, etwa in der Literaturverfilmung *Nirgendwo in Afrika* (2001) sowie in ihrem

Roadmovie *Exit Marrakech* (2013), das sich mit Saids *Orientalism*²⁴ als zwiespältiger, post-postkolonialer Blick des Westens auf den Osten lesen lässt.²⁵ Aber auch metaphorisch gesehen widmet sich die Regisseurin fremdartigen Räumen: In *Jenseits der Stille* (1996) erschließt sie die Welt der Taubstummen dem deutschen Film; in *Im Winter ein Jahr* (2008) ist es der Raum persönlicher Trauer und Traumata, der sie interessiert.

Raumporträts ganz anderer Art inszeniert Christoph Hochhäusler: In *Milchwald* (2003) ist es der weite, atmosphärisch aufgeladene Märchenraum einer Hänsel-und-Gretel-Geschichte über durch die Stiefmutter in Polen ausgesetzte Kinder; in der Coming-of-Age-Story *Falscher Bekenner* (2005) ist es der undurchsichtige Raum zwischen Schein und Sein eines jugendlichen Möchtegern-Kriminellen; in *Unter dir die Stadt* (2010) ist es der opake Kapitalraum entfesselter Geldströme, während Hochhäusler sich in *Die Lügen der Sieger* (2014) der Grauzone von investigativem Journalismus, politischer Lobbyarbeit und undurchdringlicher Bundeswehr zuwendet.

Folgendes ist daher zu konstatieren: Die Reihe politisierter Räume im deutschen Kino der Gegenwart ist mannigfaltig, zeichnet sich durch die Präzision durchdachter Raumkonstruktionen aus, wendet sich damit gegen ein nationales Vergangenheitsbewältigungskino und gegen das Kino als Bildermaschine eines eindimensionalen Nationenbegriffs. Im Umkehrschluss werden auch und vor allem mittels der real gezeigten und metaphorisch erschaffenen Räume, die immer wieder das Leben im Kapitalismus aufzeigen und hinterfragen, im deutschen Film der Zustand und die Probleme der Republik auf der Leinwand visualisiert und, im Wissen um den Untergang großer linker Weltentwürfe und die bisweilen verblüffende Unwirksamkeit von Politik, im filmischen Raum kritisch thematisiert.

Häufig wird das Setting dominiert von der Stadt mit ihren Rändern, so etwa auch in *Tiger Girl* (2017, Regie: Jakob Lass); die Filmbilder verzichten auf eine Postkartenidylle. Stets ist der gezeigte Raum nicht nur schmückendes Beiwerk oder bloßer Hintergrund der

²⁴ Vgl. Said, Edward W.: *Orientalism*. London 1978.

²⁵ Vgl. Erk, Corina: Ein Roadmovie in einem fremden Land. Zu Caroline Links Vater-Sohn-Drama *Exit Marrakech*. In: Glasenapp, Jörn (Hg.): *Caroline Link*. München 2016 (= FilmKonzepte Bd. 42). S. 67–84.

Handlung, sondern die Schauplätze wirken für sich. Ihre Topographie hat eine Relevanz für den jeweiligen Film, indem die Orte die Figuren in ihrem Sein beeinflussen und Wesentliches zur Figurencharakterisierung beitragen. Die gezeigten lokalen, sozialen, kulturellen und emotionalen Grenzregionen, mitunter Un-Orte, geben den Blick frei auf die Gegenwart des wiedervereinigten Deutschland, indem sie politische Themen, zum Beispiel die soziale Unsicherheit und die Absturzängste der intellektuellen Mittelklasse, aus der die Filmemacher stammen, anhand von Mikrostrukturen, häufig familiären Konflikten, spiegeln.

Auf diese Weise bieten sie einen Blick, „der das gegenwärtige Deutschland wie aus der Ferne oder der Perspektive eines Fremden zeigt, wie eine Versuchsanordnung, deren Ergebnis noch nicht feststeht“²⁶. Dabei sind es gerade die unter dem Begriff Berliner Schule zusammengefassten Filme, die „zeigen, welche Menschen unsere Zeit und unsere (Nicht-)Orte hervorbringen und wie befremdlich das alltägliche Leben und die Kommunikation in solch einem Setting aus bürokratischen und spießig-wohlständigen Mauern sind. [...] ‚Wo stehst du?‘, fragen diese Filme den Zuschauer“²⁷.

Es handelt sich daher um subtil kritische Filme: „Politisch ist dieses Kino, obwohl es keine Parolen hat, keine Propaganda erzeugt, keine Meinungen verbreitet, weil es Fragen nicht beantwortet, sondern schärft.“²⁸ Die Filme eröffnen keine Gegenentwürfe zum bestehenden ökonomischen oder politischen System, sie moralisieren oder agitieren nicht, sondern sie „fokussieren [...] die Erscheinungsformen der ‚Optimierungs-gesellschaft‘“²⁹ Über das Visualisieren der „Mikrostrukturen einer gewissen Lebenswelt, [...] eines kulturellen und stets auch sozialen und ganz physischen Raums“³⁰ fungieren sie als Beobach-

²⁶ Suchsland, Rüdiger: Langsames Leben, schöne Tage. In: film-dienst 13 (2005). S. 9.

²⁷ Quedzuweit, Julia: How to live? Leben in der Optimierungsgesellschaft. Zu den Filmen der ‚Berliner Schule‘. In: Harald Mühlbeyer / Bernd Zywiets (Hg.): Ansichtssache. Zum aktuellen deutschen Film. Marburg 2013. S. 102–115, hier S. 105f.

²⁸ Seeßlen, Georg: Die Anti-Erzählmaschine. Ein Gegenwartskino in der Zeit des audiovisuellen Oligopolos oder der Versuch, die ‚Berliner Schule‘ zu verstehen. www.freitag.de/autoren/der-freitag/die-anti-erzahlmaschine, aufgerufen am 29.05.2017.

²⁹ Quedzuweit: How to live? S. 105.

³⁰ Ebd.

tungen der Gegenwartsgesellschaft. Was die Filme des deutschen Kinos der Gegenwart folglich eint, ist, so heterogen die entworfenen Räume daherkommen mögen, die Tatsache, dass sie, indem sie Alltagswelten abbilden, eben jener Gegenwartsgesellschaft zumeist Fragen stellen, statt eine direkte politische Position zu beziehen. Im Unterschied zum sozialkritischen Neuen deutschen Film der 1970er-Jahre verweigern sie es, Alternativen zum gegenwärtigen System aufzuzeigen oder finale Antworten zu geben.

Film- und Literaturverzeichnis

Filme

Alle anderen (Deutschland 2009). Regie: Maren Ade.

Auf der anderen Seite (Deutschland u. a. 2007). Regie: Fatih Akin.

Barbara (Deutschland 2012). Regie: Christian Petzold.

Bungalow (Deutschland 2002). Regie: Ulrich Köhler.

Das Experiment (Deutschland 2001). Regie: Oliver Hirschbiegel.

Das Leben der anderen (Deutschland 2006). Regie: Florian Henckel von Donnersmarck.

Das Wunder von Bern (Deutschland 2003). Regie: Sönke Wortmann.

Dealer (Deutschland 1999). Regie: Thomas Arslan.

Der schöne Tag (Deutschland 2001). Regie: Thomas Arslan.

Der Untergang (Deutschland 2004). Regie: Oliver Hirschbiegel.

Der VW-Komplex (Deutschland 1990). Regie: Hartmut Bitomsky.

Der Wald vor lauter Bäumen (Deutschland 2003). Regie: Maren Ade.

Die Beischlafdiebin (Deutschland 1998). Regie: Christian Petzold.

Die Fälscher (Deutschland 2007). Regie: Stefan Ruzowitzky.

Die Fremde (Deutschland 2010). Regie: Feo Aladag.

Die innere Sicherheit (Deutschland 2000). Regie: Christian Petzold.

Die Lügen der Sieger (Deutschland 2014). Regie: Christoph Hochhäusler.

Dreileben – Etwas Besseres als den Tod (Deutschland 2011). Regie: Christian Petzold.

Exit Marrakech (Deutschland 2013). Regie: Caroline Link.

- Falscher Bekenner* (Deutschland 2005). Regie: Christoph Hochhäusler.
- Finsterworld* (Deutschland 2013). Regie: Frauke Finsterwalder.
- Gegen die Wand* (Deutschland / Türkei 2004). Regie: Fatih Akin.
- Geschwister* (Deutschland 1997). Regie: Thomas Arslan.
- Gespenster* (Deutschland 2005). Regie: Christian Petzold.
- Good Bye, Lenin!* (Deutschland 2003). Regie: Wolfgang Becker.
- Im Keller* (Österreich 2014). Regie: Ulrich Seidl.
- Im Winter ein Jahr* (Deutschland, USA 2008). Regie: Caroline Link.
- Jenseits der Stille* (Deutschland 1996). Regie: Caroline Link.
- Jerichow* (Deutschland 2008). Regie: Christian Petzold.
- Klassenfahrt* (Deutschland 2002). Regie: Henner Winckler.
- La piel que habito* (Spanien 2011). Regie: Pedro Almodóvar.
- Männer* (Deutschland 1985). Regie: Doris Dörrie.
- Marseille* (Deutschland / Frankreich 2004). Regie: Angela Schanelec.
- Mein langsames Leben* (Deutschland 2001). Regie: Angela Schanelec.
- Metropolis* (Deutschland 1927). Regie: Fritz Lang.
- Milchwald* (Deutschland 2003). Regie: Christoph Hochhäusler.
- Montag kommen die Fenster* (Deutschland 2006). Regie: Ulrich Köhler.
- München. Geheimnisse einer Stadt* (Deutschland 2000). Regie: Dominik Graf.
- Nachmittag* (Deutschland 2007). Regie: Angela Schanelec.
- Nicht ohne Risiko* (Deutschland 2004). Regie: Harun Farocki.
- Nirgendwo in Afrika* (Deutschland 2001). Regie: Caroline Link.

Orly (Deutschland, Frankreich 2010). Regie: Angela Schanelec.

Ossessione (Italien 1943). Regie: Luchino Visconti.

Paradies: Liebe, Glaube, Hoffnung (Österreich u. a. 2012–2013). Regie: Ulrich Seidl.

Phoenix (Deutschland 2014). Regie: Christian Petzold.

Pilotinnen (Deutschland 1995). Regie: Christian Petzold.

Safari (Österreich 2016). Regie: Ulrich Seidl.

Schlafkrankheit (Deutschland 2011). Regie: Ulrich Köhler.

Sophie Scholl (Deutschland 2005). Regie: Marc Rothemund.

The Cut (Deutschland u. a. 2014). Regie: Fatih Akin.

Thelma & Louise (USA 1991). Regie: Ridley Scott.

Tiger Girl (Deutschland 2017). Regie: Jakob Lass.

Toni Erdmann (Deutschland 2016). Regie: Maren Ade.

Toter Mann (Deutschland 2002). Regie: Christian Petzold.

Unter dir die Stadt (Deutschland 2010). Regie: Christoph Hochhäusler.

Vertigo (USA 1958). Regie: Alfred Hitchcock.

Wolfsburg (Deutschland 2003). Regie: Christian Petzold.

Yella (Deutschland 2007). Regie: Christian Petzold.

Zwischen Welten (Deutschland 2014). Regie: Feo Aladag.

Primärliteratur

Heine, Heinrich: Nachtgedanken. In: Ders.: Neue Gedichte. 2. Aufl. Hamburg 1844. S. 224–226.

Sekundärliteratur

Abel, Marco: Intensifying Life. The Cinema of the 'Berlin School'. <http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic432924.files/Cinema%20of%20the%20Berlin%20School.pdf>, aufgerufen am 29.05.2017.

Baute, Michael u. a.: ‚Berliner Schule‘ – Eine Collage. www.kolikfilm.at/sonderheft.php?edition=20066&content=texte&text=1, aufgerufen am 29.05.2017.

Beier, Lars-Olav: „Deutsche definieren sich über Autos, Reihenhäuser und Bausparverträge“. Petzold über die Berliner Schule. www.spiegel.de/kultur/kino/christian-petzold-ueber-moma-retro-spektive-zur-berliner-schule-a-934501.html, aufgerufen am 29.05.2017.

Buß, Christian: Der Chaosmacher von Berlin. Kino-Großmeister Christian Petzold. www.spiegel.de/kultur/kino/kino-grossmeister-christian-petzold-der-chaosmacher-von-berlin-a-818215.html, aufgerufen am 29.05.2017.

Buß, Christian: Holocaust-Film von Christian Petzold: Auf High Heels aus dem KZ. www.spiegel.de/kultur/kino/phoenix-nina-hoss-in-holocaust-film-von-christian-petzold-a-989377.html, aufgerufen am 29.05.2017.

Erk, Corina: Ein Roadmovie in einem fremden Land. Zu Caroline Links Vater-Sohn-Drama *Exit Marrakech*. In: Glasenapp, Jörn (Hg.): Caroline Link. München 2016 (= FilmKonzepte 42). S. 67–84.

Gansera, Rainer: Glücks-Pickpocket. Thomas Arslans traumhafter Film *Der schöne Tag*. In: Süddeutsche Zeitung (03.11.2001). S. 14.

Husmann, Wenke: „Unsere Identität bestimmt sich über Arbeit“. www.zeit.de/kultur/film/2012-04/iv-christian-petzold, aufgerufen am 29.05.2017.

Lenssen, Claudia: Diese typische BRD-Generation. www.taz.de/1/archiv/?dig=2003/02/13/a0182, aufgerufen am 29.05.2017.

Lueken, Verena u. a.: Kinoregie will Autonomie. Berlinale-Regisseure im Gespräch. www.faz.net/aktuell/feuilleton/berlinale-2012/berlinale-regisseure-im-gespraech-kinoregie-will-autonomie-11642146.html?printPagedArticle=true#pageIndex_2, aufgerufen am 29.05.2017.

Nord, Cristina: „Verdammt zu ewiger Bewegung“. www.taz.de/1/archiv/?dig=2007/02/15/a0326, aufgerufen am 29.05.2017.

Nord, Cristina: Notizen zur Berliner Schule. <http://newfilmkritik.de/archiv/2007-07/notizen-zur-berliner-schule/>, aufgerufen am 29.05.2017.

Quedzuweit, Julia: How to live? Leben in der Optimierungsgesellschaft. Zu den Filmen der ‚Berliner Schule‘. In: Mühlbeyer, Harald / Zywiets, Bernd (Hg.): *Ansichtssache. Zum aktuellen deutschen Film*. Marburg 2013. S. 102–115.

Rebhandl; Bert / Köhler, Ulrich: Ich bin ein Gegner von Dogmen. In: taz (10.02.2006). S. 16.

Rentschler, Eric: From New German Cinema to the Post-Wall Cinema of Consensus. In: Hjort, Mette / MacKenzie, Scott (Hg.): *Cinema and Nation*. London 2000. S. 260–277.

Rodek, Hanns-Georg: Nina Hoss, das Risikokapital und die Liebe. www.welt.de/kultur/article1178856/Nina-Hoss-das-Risikokapital-und-die-Liebe.html, aufgerufen am 29.05.2017.

Said, Edward W.: *Orientalism*. London 1978.

Schulz-Ojala, Jan: Geheimnis und Verlust. Nachkriegsdrama *Phoenix* mit Nina Hoss. www.tagesspiegel.de/kultur/nach-kriegsdrama-phoenix-mit-nina-hoss-geheimnis-und-verlust/10744704.html, aufgerufen am 29.05.2017.

Seeßlen, Georg: Die Anti-Erzählmaschine. Ein Gegenwartskino in der Zeit des audiovisuellen Oligopolpols oder der Versuch, die ‚Berliner Schule‘ zu verstehen. www.freitag.de/autoren/der-freitag/die-anti-erzahlmaschine, aufgerufen am 29.05.2017.

Siemes, Christof / Nicodemus, Katja: „Arm filmt gut? Das gefällt mir nicht“. Ein Gespräch mit dem Regisseur Christian Petzold über die Abhängigkeit der Autorenfilmer vom Geld, das große Geschäft mit den Gefühlen und seinen neuen Film *Jerichow*. www.zeit.de/2009/03/Christian-Petzold, aufgerufen am 29.05.2017.

Suchsland, Rüdiger: Langsames Leben, schöne Tage. In: *film-dienst* 13 (2005). S. 9.

Suchsland, Rüdiger: Seismografen in Zeiten der Krise. Chroniken der Gefühle in einer Sprache der Beiläufigkeit – kleine Gebrauchsanweisung für die ‚Berliner Schule‘. <https://www.goethe.de/resources/files/pdf8/pk4070502.pdf>, aufgerufen am 29.05.2017.

Caroline Frank: Den ‚Wende‘-Raum erzählen. Spatale Entwürfe in Thomas Brussigs *Helden wie wir*, Ingo Schulzes *Neue Leben* und Uwe Tellkamps *Der Turm*

Natürlich ist die Analyse literarischer Räume in allen Texten möglich, auch in solchen, die nur wenige Informationen zur räumlichen Gliederung der Diegese, zu räumlichen Bewegungen der Figuren oder zum Erleben, Wahrnehmen, Semantisieren sowie Symbolisieren des Raums enthalten. Im Fall von historischen DDR-Fiktionen verspricht eine Untersuchung der Raummodelle und Verfahren des Raumerzählens jedoch schon allein ob der realweltlichen räumlichen Verhältnisse einen literaturwissenschaftlichen Mehrwert: So weist etwa der Historiker Karl Schlögel darauf hin, dass den sozialistischen Systemen eine besonders große Verfügungsgewalt über den Raum attestiert werden kann, unter anderem wegen der scharfen Kontrolle von Bewegungen, der Schaffung verbotener Zonen, die aus offiziellen Karten eliminiert wurden, und der strikten Umhegung des eigenen Herrschaftsbereichs. Außerdem haben sich die zum Zusammenbruch der sozialistischen Systeme führenden Revolutionen häufig auf spektakuläre Art und Weise räumlich manifestiert – wie etwa bei den Montagsdemonstrationen in Leipzig.¹

Nach einer Begriffsbestimmung des erzählten (Wende)Raums (Punkt 1) sind unter Bezug auf die realräumlichen Verhältnisse und deren Veränderungen für die Analyse von historischen DDR-Fiktionen insbesondere Fragen danach interessant, ob den Textwelten eine spezifische räumliche Organisation zugrunde liegt und ob Affinitäten zu einem einzeltextübergreifenden topographischen Muster bestehen (Punkt 2).

Zu analysieren sind weiterhin die narrativen Spezifika, mit denen in den Texten vom Raum des ‚Wendeherbsts‘ erzählt wird. Dabei sind für die Untersuchung jener Abschnitte der erzählten Zeit, in denen von den Ereignissen vor und kurz nach dem 9. November 1989 berichtet

¹ Vgl. Schlögel, Karl: Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik. München 2003. S. 11f. sowie Neubert, Erhart: Ereignisse und Akteure der friedlichen Revolution – wie erinnern? In: Deutschland Archiv 41 / H. 3 (2008). S. 500–506.

wird, die folgenden Fragen leitend: Auf welche Art und Weise wird der Raum in diesen Phasen der erzählten Zeit geschildert, welche Modi des Raumerzählens werden verwendet und in welchem Verhältnis steht der geschilderte Raum zum Erleben der Figuren (Punkt 3)?

1. Erzählte ‚Wende‘-Räume – Versuch einer Begriffsbestimmung

Vor der Analyse der ausgewählten historischen DDR-Fiktionen ist zunächst einmal eine Begriffsklärung notwendig: Mit Blick in die jüngere und jüngste Forschung zum literarischen Raum fällt auf, dass viele Publikationen, die literarische Raumentwürfe untersuchen, darauf verzichten, ‚Raum‘ als Kategorie genauer zu bestimmen. Hierfür scheinen insbesondere zwei Aspekte ursächlich zu sein: Einerseits gibt es so etwas wie ein alltagsweltliches und zugleich sehr vages Konzept von Raum, das sich beschreiben lässt als Umgebung des Menschen beziehungsweise als all das, was sich außerhalb der menschlichen Körpergrenzen befindet. Vermutlich wird dieses diffuse, alltagsweltliche Konzept in denjenigen Arbeiten, die auf eine Definition verzichten, als Ausgangspunkt verwendet. (Erzählte) Räume bezeichnen dann, ohne dass es explizit erwähnt werden würde, die Umgebung von Figuren. Ein weiterer Grund für das Fehlen von Definitionen erzählter Räume liegt vermutlich darin, dass diese zwangsläufig immer Deutungsspielräume einengen.

Diese Einengung versuchen Arbeiten, die auch metaphorische Raumkonzepte berücksichtigen möchten, zu umgehen, indem sie Begriffsbestimmungen von vorneherein vermeiden. Konzeptuelle Vagheit wird auf diese Weise zum Programm. Allerdings, und darin liegt meines Erachtens nach ein wichtiger Kritikpunkt an derart ‚offenen‘ Raumkonzepten, wird der Untersuchungsgegenstand des ‚erzählten‘ Raums dadurch sehr unscharf, können doch unter ihm so verschiedene Aspekte verstanden werden wie (1) der konkrete Raum als Umgebung von Figuren, (2) der Körperraum der Figuren, (3) mentale Räume im Sinne von Erinnerungs- oder Sehnsuchtsorten, (4) raumbezogene narrative Verfahren, in denen die Temporalität der Erzählung durch Techniken wie die Fragmentierung oder die Montage

(vermeintlich) unterminiert wird,² (5) die räumliche Materialität des Textträgers beziehungsweise der Schrift,³ (6) das mentale Raummodell des Lesers, das dieser aus Informationen des Textes sowie durch Inferenzen auf außertextuellen Raum generiert,⁴ (7) Raum im Sinne von raumbezogenen Metaphern etc. Die Liste lässt sich noch weiter fortführen. Jeder dieser Zugänge hat selbstredend seine Berechtigung und verspricht – für sich genommen wie in Kombination – in der konkreten Textanalyse interessante Untersuchungsergebnisse. Im Folgenden möchte ich mich beim Vergleich der Texte jedoch auf die Untersuchung des *konkreten* Raums der erzählten Welt beschränken. Metaphorische Raumbegriffe, die Räumlichkeit auf andere (Text-) Phänomene übertragen, klammere ich somit aus. Unter dem konkreten Raum der erzählten Welt sollen hier all diejenigen Entitäten in Erzähltexten verstanden werden, die zur in der Regel dreidimensionalen Umgebung von Figuren werden können, die ein Innen und ein Außen besitzen und in denen Handlung stattfinden kann.

Zusätzlich zu diesen in der Fiktion Realitätsstatus besitzenden Räumen gehören zum konkreten ‚Raum‘ auch all jene Umgebungen, in denen der Erzählakt stattfindet, sowie all jene Räume, die sich die Figuren nur vorstellen, die aber in ihrer Vorstellung konkret-räumliche Eigenschaften besitzen. Ein Spezifikum von Literatur – wie aller ästhetischen Weltentwürfe – ist natürlich immer auch die Unvollständigkeit des Raums der erzählten Welt, denn es gibt stets Unbestimmtheitsstellen, zu denen die Texte keine Informationen liefern und die die Leser mit Referenzen auf die außertextuelle ‚Wirklichkeit‘ sowie auf ihr Weltwissen füllen müssen.⁵

² Vgl. Frank, Joseph: *The Idea of Spatial Form*. New Brunswick 1945. S. 31–66.

³ Vgl. Kapitel 2.2 *Spatial Extension of the Text* in: Ryan, Marie-Laure: *Space*. Letzte Modifikation 13.1.2012. In: Hühn, Peter u. a. (Hg.): *The Living Handbook of Narratology*. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/space>, aufgerufen am 28.08.2017.

⁴ Vgl. das kognitionswissenschaftlich informierte Raumkonzept in: Dennerlein, Katrin: *Narratologie des Raumes*. Berlin 2009 (Kapitel 3).

⁵ Vgl. Frank, Caroline: *Raum und Erzählen. Narratologisches Analysemodell und Uwe Tellkamps *Der Turm**. Würzburg 2017. S. 71 f. Vgl. zur Bestimmung des konkreten Raums auch Dennerlein: *Narratologie des Raums*. S. 6.

Literarische Texte, die von der Zeit vor und nach dem Mauerfall erzählen, die also den Prozess der ‚Wende‘ fiktional inszenieren, entwerfen stets auch Versionen von ‚Wende‘-Räumen. In der Regel haben diese Räume, analog zu den soziopolitischen und geschichtlichen Prozessen, die zumeist im literarischen Entwurf nicht erheblich verändert werden, realräumliche Vorbilder. Das wiederum macht die Frage danach interessant, welche Teile realer Räume Einzug in die literarischen Texte finden, wie diese gegebenenfalls variiert, zueinander ins Verhältnis gesetzt und um fiktive Teilbereiche erweitert werden und ob mehrere Texte über den Wendeherbst zur fiktionalen Gestaltung eines ähnlichen Raummusters tendieren.⁶

2. Räumliche Organisationen – und topographisches Muster?

Im Feuilleton wurde zu Beginn der 1990er-Jahre immer wieder der – vermeintlich vergessliche – Ruf nach einem ‚großen‘ Wenderoman laut, der in epischer Breite und in einem dem epochalen Ereignis angemessenen narrativen Ton die Zeit vor dem, während des und nach dem Mauerfall literarisieren und das kulturelle Gedächtnis um eine literarische Erinnerungsvariante bereichern sollte.⁷ Insbesondere ab der

⁶ Statt von ‚gleichen Räumen‘ zu sprechen, präferiere ich den terminus technicus der ‚ähnlichen‘ Räume, und dies aus zwei Gründen: Das Konzept von ‚gleichen‘ Räumen legt meiner Ansicht nach nahe, dass die Räume innerhalb der fiktionalen Texte nahezu identisch sind. ‚Gleich‘ beziehungsweise identisch könnten auch die außertextuellen Räume (realweltliche Räume, diskursiv geprägte Räume etc.) sein, auf die die fiktionalen Weltmodelle Bezug nehmen. Das würde allerdings ein nicht-konstruktivistisches Raumkonzept voraussetzen. Der Begriff der ähnlichen Räume hat demgegenüber den Vorteil, schon durch seine Nomenklatur darauf aufmerksam zu machen, dass Referenzen auf außertextuelle räumliche Wirklichkeit zwar möglich sind, dass räumliche Wirklichkeit jedoch ihrerseits immer schon als eine Form der Alltagswirklichkeit im konstruktivistischen Sinn verstanden werden muss – und damit als eine Wirklichkeit, die sich aus Alltagswissen speist. (Vgl. Zipfel, Frank: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*. Berlin 2001. S. 75f. in Referenz auf Nelson Goodmans *Ways of Worldmaking*.)

⁷ Zu den fehlgeleiteten Erwartungen, die mit dem Ruf nach jenem besonderen ‚Wende‘Roman verbunden sind, vgl. Delius, Friedrich Christian: Warum ich ein Einheitsgewinnler bin oder Die neuen alten Erwartungen an die Literatur. In: Ders.: *Die Verlockungen der Wörter oder Warum ich immer noch kein Zyniker bin*. Berlin 1996. S. 58–84, hier S. 70 f.

Mitte der 2000er-Jahre ist die Zahl an Texten, die sich mit dem Leben in der ehemaligen DDR, den Ereignissen des Wendeherbsts und dem Prozess der Wiedervereinigung auseinandersetzen, jedoch sprunghaft angestiegen. Inzwischen sind zahlreiche Narrationen erschienen, die aus ganz unterschiedlichen Perspektiven und auch mit ganz unterschiedlichen Techniken vom Prozess der Wende und Wiedervereinigung erzählen.⁸ Dass Texten über das Leben in der ehemaligen DDR in den Jahren vor dem Mauerfall sowie 1989/90 eine gesamtgesellschaftliche Relevanz zugesprochen wird, davon zeugt auch die Vergabe des Buchpreises, denn in den letzten 10 Jahren wurden drei Mal Romane prämiert, die eben jenen realhistorischen Zeitrahmen zum Thema haben (Uwe Tellkamp: *Der Turm* (2008), Eugen Ruge: *In Zeiten des abnehmenden Lichts* (2011) und Lutz Seiler: *Kruso* (2014).

Während die Nähe zu den historischen Ereignissen in den ersten zehn Jahren nach dem Mauerfall eher ein Hindernis für die kreative literarische Aufarbeitung darstellte, scheinen der zeitgeschichtliche sowie der subjektive Abstand der AutorInnen nunmehr groß genug zu sein für die Fiktionalisierung individueller und kollektiver Erinnerungen an die Jahre des Mauerfalls und der Wende. Obwohl die Metapher der ‚Wende‘ durchaus zur Disposition gestellt werden kann, weil sie zum einen eine gewisse Problemlosigkeit des Prozesses suggeriert und zum anderen zum Ausdruck bringt, etwas Altes beziehungsweise Vergangenes müsse ‚gewendet‘ und damit vielleicht auch vergessen werden, hat sich der Begriff in der Literaturgeschichtsschreibung wie auch im Feuilleton in Form des Terminus ‚Wenderoman‘ inzwischen durchgesetzt. Die Wende-Metapher darf jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass all jene Texte, die sich als ‚Wenderomane‘ bezeichnen lassen, immer mehr sind als nur Literarisierungen des Wendeprozesses. Außerdem sind die Jahre 1989/90 natürlich immer zu unterschiedlichen Graden in der Erzählzeit wie auch der erzählten Zeit und damit auch in den Räumen der erzählten Welt präsent.

Für den Textvergleich habe ich aus der Fülle an Wenderomanen Thomas Brussigs *Helden wie wir* (1995), Ingo Schulzes *Neue Leben* (2005)

⁸ Siehe exemplarisch die Zusammenstellung in Wikipedia, die zeitnah um neue Texte ergänzt wird: <https://de.wikipedia.org/wiki/Wenderoman>, aufgerufen am 01.07.2017.

und Uwe Tellkamps *Der Turm* (2008) ausgewählt. Es handelt sich dabei um Texte, in denen der Herbst 1989 hinsichtlich der erzählten Zeit eine differente Position und damit zugleich auch Funktion innehat: Tellkamps *Turm* erzählt die Geschichte einer bildungsbürgerlichen Großfamilie in Dresden in den letzten sieben Jahren vor dem Mauerfall und der Text endet am 9. November 1989 mit einer Prolepse auf den Mauerfall. Schulzes *Neue Leben* ist ein Briefroman, in dem eine unzuverlässige Picarofigur von der Aufbruchsstimmung nach der Wende in Ostdeutschland berichtet, sich aber immer wieder in Analepsen an das Leben in der DDR und an die Zeit des Mauerfalls erinnert. In Brussigs *Helden wie wir* erzählt ein Ich-Erzähler einem amerikanischen Journalisten in einem langen Monolog von seinem Leben in der ehemaligen DDR, von seiner Kindheit bis zur angeblich ‚wahren‘ Geschichte des Mauerfalls – denn er gibt vor, die Mauer durch seine überdimensionierten Genitalien zum Einsturz gebracht zu haben. Das historische Datum des Wendeherbstes wird somit rein quantitativ unterschiedlich detailliert erzählt.

Dabei besitzen alle drei Romane eine dominant heteroreferentielle Verweisstruktur, da sie – wie es für das Genre spezifisch ist – von fiktionalisierten Räumen erzählen, zu denen es eine realweltliche Entsprechung gibt. *Der Turm* spielt in einem fiktionalisierten Dresden, Brussigs *Helden wie wir* in Berlin, Schulzes *Neue Leben* in der Kleinstadt Altenburg in Thüringen. Sie tendieren außerdem alle zur Anlage einer dichotomischen Raumstruktur, die, analog zum realräumlichen Erleben, den Osten vom Westen Deutschlands trennt. Differenzen bestehen jedoch hinsichtlich der Organisation der Schauplätze innerhalb der fiktionalisierten Ausschnitte.

Symbolische Struktur getrennter Viertel – *Der Turm*

In Tellkamps *Der Turm* findet die Trennung zwischen BRD und DDR eine Miniatur-Entsprechung in der Zweiteilung des Handlungsraums:⁹ Der Roman spielt im Dresden der 1980er-Jahre, als die großflächige Entrümmerung der Innenstadt sowie der Auf- und Umbau bereits weitestgehend abgeschlossen sind. Von den Wohnbedingungen in den Plattenbaugebieten wissen die Hauptfiguren allerdings wenig, denn sie residieren im Westen der Stadt, in einem weder vom Kriegsbombardement noch durch Abriss zerstörten gründerzeitlichen Villenviertel, das sie selbst als den ‚Turm‘ bezeichnen und für das der Stadtteil ‚Weißer Hirsch‘ Pate stand.

Für das Wohnviertel ‚Ostrom‘, in dem die Dresdner Nomenklatura sowie zahlreiche systemtreue Schriftsteller wohnen und das durch eine streng bewachte Brücke vom Turmviertel getrennt ist, existiert hingegen kein realweltliches Pendant. In den ersten Kapiteln des Romans wird das Turmviertel als ein Ort von Geborgenheit und Heimat beschrieben, Ostrom hingegen wird als ein *Panopticon* der permanenten Überwachung inszeniert. Der Beginn des Romans legt deshalb in Kombination mit der von Tellkamp selbst gezeichneten

⁹ Anne Fuchs identifiziert eine Dreigliederung des Raums und ordnet dem Turmviertel und Ostrom den innerstädtischen Bereich als einen gleichwertigen, dritten Teilraum bei. Gegen eine Dreigliederung spricht jedoch, dass die Innenstadt nur in sehr wenigen Kapiteln zu einem Handlungsschauplatz wird und dass die Settings immer in einer engen Beziehung zu den Türmern stehen, was – wie beispielsweise im Fall der *Semperoper* – eine Zuordnung von (Teil-)Räumen zur Gruppe der positiv beziehungsweise negativ konnotierten Räume erlaubt. (Vgl. Fuchs, Anne: *Psychotopography and Ethnopoetic Realism in Uwe Tellkamp's Der Turm*. In: *New German Critique* 39 / H. 2 (2012). S. 119–132.)

Skizze,¹⁰ in der die beiden Viertel zusätzlich durch den ‚Elbischen Fluss‘ getrennt sind, die Identifikation eines dichotomischen – ja sogar eines antinomischen – Raummusters nahe.

Die mentale, aber auch soziale Barriere zwischen dem Turmviertel und Ostrom und damit zwischen Kritikern und Verfechtern der staatstragenden Ideologie findet in der Topographie des Romans eine konkrete Manifestation in Form des bewachten Grenzübergangs: Hohe Mauern zu beiden Seiten schirmen die Grenzverbindung ab; mit Kalaschnikows bewaffnete Wachtposten gewähren nur in Sonderfällen befristeten Einlass in das Viertel; beim Gang über die Brücke ist jeder Besucher den Blicken der patrouillierenden Soldaten schonungslos ausgesetzt, von allen Seiten scheint der Weg einsehbar zu sein. Allein das Bewusstsein der Möglichkeit, bei jedem Schritt genauestens beobachtet zu werden, erzeugt einen emotionalen Spannungszustand, wie die Figur Meno in folgender Textstelle in erlebter Rede beschreibt: „Ob ihn [Meno] von unten jemand beobachtete? An Hut oder Gestalt

¹⁰ Die symbolisch repräsentierten Organe (Lunge, Leber, Herz und so weiter), die in der Elbe ‚schwimmen‘, erwecken laut Silke Horstkotte das Bild der Stadt als eines Organismus und rekurren zugleich auf utopische Staatsromane des 17. und 18. Jahrhunderts und die in ihnen entfaltete Staatstheorie des Barock (Vgl. Horstkotte, Silke: *Von Ostrom nach Atlantis. Utopisches in Uwe Tellkamps *Der Turm**. In: Eke, Norbert Otto (Hg.): *„Nach der Mauer der Abgrund“? (Wieder-)Annäherungen an die DDR-Literatur*. Amsterdam, New York 2013. S. 323–342, hier S. 339f.). Darüber hinaus stimmen nicht alle in der Karte eingezeichneten Details mit der im Roman entworfenen fiktionalen Wirklichkeit überein, denn im Unterschied zu den Raumbeschreibungen im Text sind in der Skizze die Schwebebahn, die hinauf zum Turmviertel führt, und die Standseilbahn, mit der man nach Ostrom gelangt, nicht parallel zueinander, sondern am oberen beziehungsweise unteren Kartenrand verzeichnet. Dies wiederum führt zunächst einmal zu Irritationen, unterstützt dann aber eine Lesart der Karte als kartographisch-symbolische Verdichtung der räumlichen Dichotomie. Statt eine fiktive Karte zu zeichnen, die sich in allen Details mit den Informationen im Text deckt, ging es Tellkamp offenbar darum, die Gegensätze zwischen den Vierteln visuell zu verdichten. Dazu passt weiterhin, dass auch andere, negativ konnotierte Räume wie etwa die Braunkohlefelder (Samarkand) auf der rechten Seite der Karte in unmittelbarer Nähe zu Gebäuden Ostroms verzeichnet sind, obwohl diese laut den raumbezogenen Informationen im Text außerhalb Dresdens liegen müssten.

erkannte? Das Brückengeländer war hoch [...], so daß es ihm unwahrscheinlich vorkam. Dennoch ging er schneller.“¹¹

Die Dichotomie zwischen den Vierteln lässt sich als räumliche Verdichtung des Verhältnisses zwischen Verfechtern und Kritikern des DDR-Regimes deuten. Der Grenzübergang spielt außerdem offenkundig auf die deutsch-deutsche Grenze an. Die Trennung zwischen den Vierteln erweist sich jedoch immer dann als eine konstruierte, wenn die Erzählinstanz implizit auf Gemeinsamkeiten zwischen den Bewohnern der beiden Viertel hinweist. Denn so wie die Grenze im Verlauf der Handlung mehrfach als Übergangsbereich fungiert und einen Austausch ermöglicht, offenbaren sich nach und nach auch Gemeinsamkeiten zwischen den Figurengruppen jenseits ihrer fundamental unterschiedlichen Einstellung zum System. So wird das Turmviertel infiltriert von Inoffiziellen Mitarbeitern, die die Bewohner bespitzeln sollen, und Ostrom entpuppt sich als ein Ort, an dem Figuren leben, die den Bewohnern des Turmviertels in Lebenseinstellung und Bildungshintergrund ähneln. Bereits die abgeschiedene Lage beider Viertel am Hang der Elbe weist darauf hin, dass diese einander ähnlicher sind als anderen Bezirken der fiktionalen Dresden-Topographie wie etwa dem Innenstadtbereich oder den Plattenbausiedlungen. Gleiches gilt für die klingenden Namen der Gebäude in Ostrom – ‚Schneckenstein‘ für den Sitz der Bezirks-Parteileitung und ‚Askanische Insel‘ für die Anwaltskanzleien und so weiter –, die denen im Turmviertel hinsichtlich Romantisierung und intertextuellen Referenzen in nichts nachstehen.¹²

Ironisierte Ost-West-Polarität – *Helden wie wir*

In Brussigs Schelmenroman ist der konkrete Handlungsraum DDR nicht in verschiedene Teilbereiche untergliedert. In Klaus Uhltschts Erinnerungen wird die Trennung in östliche und westliche Welt jedoch

¹¹ Tellkamp, Uwe: *Der Turm*. Frankfurt a. M. 2008. S. 106. Im Folgenden wird diese Ausgabe mit der Sigle DT im Fließtext nachgewiesen.

¹² Die Häuser wirken wie aus der Zeit gefallene Relikte einer romantisierten Vergangenheit, die Einrichtungsgegenstände verweisen zudem lose auf romantische Texte wie etwa E.T.A. Hoffmanns *Der goldne Topf* (1814) und Wilhelm Hauffs *Kalif Storch* (1925). (Vgl. hierzu Frank: *Raum und Erzählen*. S. 264–277.)

häufig zum Thema, wobei eine ironische Überzeichnung offensichtlich ist: Das Weltbild des kleinen Klaus – der sich hauptsächlich für seine aufkeimende Sexualität interessiert, ununterbrochen über sie nachdenken und sprechen muss – ist von den Karten des Schulatlases bestimmt, die den angeblichen „weltweiten Vormarsch des Sozialismus“ und den „Zerfall des imperialistischen Kolonialsystems in Asien und Afrika“¹³ in Kartenbilder setzen und die roten sozialistischen von den blauen kapitalistischen Ländern trennen. Sein Erleben von Welt und Lebensraum ist somit gelenkt von staatlicher Manipulation:

Ich war auf der roten Seite, der erfolgreichen. Ich war schon da, wo die anderen noch hinmüssen. Beim Ausdauerlauf war ich immer letzter, wenn ich überhaupt durchhielt, ich war der letzte Flachschwimmer und beim Fußball meistens in der Verlierermannschaft, und oft tröstete mich dann ein Blick in die vier Weltkarten: Da gehörte ich nämlich zu den Führenden, zur roten Welt. (HWW 95)

Dieser Gegensatz wird jedoch nicht in Form von Beschreibungen konkreter Räume vermittelt, er bleibt beschränkt auf diffuse und nur marginal raumbezogene Vorstellungen von zwei gänzlich verschiedenen Welten. In Klaus' kindlich-adoleszenter Erfahrungswelt ist der Westen das Andere im Vergleich zum Eigenen. Seine Stereotypisierungen und Semantisierungen jenes Anderen oszillieren dabei zwischen zwei extremen Polen: Mal erscheint ihm der Westen im Vergleich zum Osten als ein Ort größter Rückständigkeit (siehe Zitat), ein anderes Mal als ein Sehnsuchtsraum, in dem all das zu finden sein könnte, nach dem er in seinem eigenen, von pubertären Wünschen bestimmten Leben sucht: „In ‚Mann und Frau‘ [eine Zeitschrift, die Verfasserin] fand ich keine Anhaltspunkte auf den G-Punkt. Gab es ihn, oder gab es ihn nicht? Oder vielleicht gab es ihn nur im Westen? Vielleicht hatten nur Westfrauen einen G-Punkt? Aber wieso?“ (HWW 78) Besonders signifikant für seine mit dem Westen verbundenen Sehnsüchte nach Frauen und Sex ist jene (raumbezogene) Szene, in der er beschreibt, wie er sich regelmäßig auf die Gitter des U-Bahnschachts in der Friedrichstraße stellt und sich beim Durchfahren der Bahnen vorstellt, dass sich nur vier Meter unter

¹³ Brussig, Thomas: Helden wie wir. Frankfurt a. M. 2015. S. 93. Hervorhebungen im Original. Im Folgenden wird diese Ausgabe mit der Sigle HWW im Fließtext nachgewiesen.

ihm West-Frauen befinden (vgl. HWW 173). Die räumliche Polarität wird in *Helden wie wir* somit genau dadurch ironisiert, dass sie aus der Perspektive eines Heranwachsenden geschildert wird, dem von Seiten des Staates wie auch der Familie eine räumliche Ordnung aufoktroziert wird, der diese gegebene Ordnung aber zugleich auf seine eigene Weise semantisiert, indem er sich unter Referenz auf seinen ganz persönlichen Wahrnehmungs- und Erlebnishorizont einen Vorstellungsraum ‚Westdeutschland‘ imaginiert.¹⁴

Der Osten als Negativfolie des Westens – *Neue Leben*

In Ingo Schulzes Briefroman publiziert ein fiktiver Herausgeber namens Ingo Schulze im Jahr 2005 die gesammelten Briefe von Enrico Türmer aus dem Jahr 1990, in denen dieser über den schnellen wirtschaftlichen Aufschwung in Ostdeutschland nach der Wende berichtet, seine Entwicklung von einem Schriftsteller und Dramaturgen hin zu einem Werbeblatt-Journalisten beschreibt und sich an seine Jugend und sein Erwachsenwerden erinnert. Auch Türmers Erleben des Raums ist in den Jahren vor der Wende von der Polarität zwischen Osten und Westen sowie vom Eindruck einer Starre geprägt, in der sich die DDR durch ihre Abschottung von der westlichen Welt befindet. Wie Klaus Uhltscht aus *Helden wie wir* blickt Enrico Türmer als erzählende Instanz zunächst einmal zurück auf sein kindliches Erleben der Ost-West-Polarität, um im Verlauf seiner Briefe an die Journalistin Nicoletta Hansen zu begründen, „auf welche Art und Weise [...] der Westen in

¹⁴ Auch Klaus' Tätigkeit bei der Staatssicherheit ist dominiert von dem Wunsch, als Agent über den Checkpoint Charlie in den Westen geschleust zu werden. In Wirklichkeit muss Klaus jedoch beliebige Personen zu Übungszwecken in kleinen Berliner Nebenstraßen beschatten. (Vgl. Hartmann, Regina: Urbane Lebensräume – grenzüberschreitend. Vom Wandel der Identitäten zweier Großstädte und ihrer Bewohner in Zeiten politischer Umbrüche. In: Hess-Lüttich, Ernest (Hg.): Metropolen als Ort der Begegnung und Isolation. Interkulturelle Perspektiven auf den urbanen Raum als Sujet in Literatur und Film. Frankfurt a. M. 2011. S. 195–207, hier S. 198f.)

[seinen] Kopf“ kam und was er dort „angerichtet“ hat.¹⁵ Westdeutschland ist aus der Perspektive des jungen Enrico eine Art Elysium, wobei das erzählende Ich in der übertriebenen Betonung der Gegensätze sowie seiner Wunschvorstellungen das frühere Erleben betont ironisiert:

Rolltreppen, Rolltreppen in einem Kaufhaus. Man betritt einen Teppich, hält sich am reichverzierten Geländer fest und wird lautlos nach oben getragen, man schwebt wie ein Engel die Himmelsleiter hinauf. Im Westen wurden die Straßen unterirdisch beheizt, die Tankstellen schlossen nie [...]. Über jedem Geschäft, über jeder Tür blinkte Reklame, weshalb die Nächte taghell blieben. [...] Im Westen duftete das Benzin wie Parfüm, und die Bahnhöfe glichen tropischen Gärten, in denen man den Reisenden wundervolle Früchte darbot. [...] Osten klang nach bewölktem Himmel und Omnibus und Baugrube. Westen nach Asphaltstraßen mit gläsernen Tankstellen, nach Terrassen mit Strohalmgetränken und Musik über einem blauen See. Städte mit Namen wie Cottbus, Leipzig oder Eisenhüttenstadt konnten einfach nicht im Westen liegen. (NL 134f.)

Zwar ist an dieser Stelle zu bedenken, dass Türmer den sehnsuchtsvoll kindlichen Blick unter Umständen übertreibt, um plausibel zu machen, dass er sich nach dem Mauerfall so enthusiastisch in westliche ‚Machenschaften‘ verstricken lässt. Trotzdem zeigt diese Textstelle wie viele weitere, dass der Westen aus der ostdeutschen Perspektive als Sehnsuchtsort erscheint, der sich letztlich ex negativo konstituiert: Alles, was es (in raumbezogener und nicht-raumbezogener Hinsicht) im Osten nicht gibt, das gibt es im Westen.

Das Nebeneinander der Briefe und damit des Erzählens von den Vor- und Nachwendejahren lässt dabei deutlich zu Tage treten, dass die Polarität zwar im Sinne einer räumlichen Trennung nach der Wiedervereinigung nicht mehr existiert, dass sie jedoch insofern fort dauert, als die Westdeutschen als mephistophelische Figuren beschrieben werden, die im Osten gute Geschäfte wittern und die räumliche Ordnung und Anordnung durch windige Machenschaften manipulieren. Doch nur auf den ersten Blick ist die Geschichte einer Aufhebung der Trennung sowie der anschließenden Okkupation des

¹⁵ Schulze, Ingo: *Neue Leben. Die Jugend Enrico Türmers in Briefen und Prosa*. Herausgegeben, kommentiert und mit einem Vorwort versehen von Ingo Schulze. München 2007. S. 131. Im Folgenden wird diese Ausgabe mit der Sigle NL im Fließtext nachgewiesen.

östlichen Raums durch die westliche Wirtschaft ein Ergebnis des passiven Verhaltens der Ostdeutschen.

Die Hauptfigur Enrico Türmer entpuppt sich nämlich durch das Erzählen widersprüchlicher Versionen von Ereignissen, die dem jeweiligen Briefadressaten angepasst werden, als theoretisch wie auch mimetisch unzuverlässiger Erzähler. Der Eindruck von Unzuverlässigkeit wird zudem befördert durch den fiktiven Herausgeber, der sich in Fußnoten immer wieder als Kommentator und bewertende Instanz einschaltet.¹⁶ Dass die Kleinstadt Altenburg sich innerhalb kurzer Zeit dem Westen und damit auch dem als westlich identifizierten Profitdenken öffnet, dass damit auch die Entfernungen zwischen Ost und West im übertragenen Sinn regelrecht zusammenschrumpfen, ist zu einem wesentlichen Teil ein Eindruck, den Enrico Türmer in seinen Briefen evozieren möchte. Er stilisiert sich selbst zu einem Profiteur der Wende, der nach anfänglichem Zögern nunmehr aktiv daran beteiligt ist, dass Kapitalismus und ‚westliche‘ Lebensweisen in der Kleinstadt Altenburg Einzug halten.

Gerade deshalb, weil nicht klar ist, was Türmer durch die spezifische Darstellung der Ereignisse bei den jeweiligen Adressaten seiner Briefe – er schreibt seiner Schwester, seinem besten Freund und seiner neuen Bekanntschaft Nicoletta – bezwecken möchte, sind natürlich auch seine Beschreibungen von Raum und räumlichen Verhältnissen immer mit einer gewissen Vorsicht zu genießen. Durch die Konstruktion der Herausgeberfiktion und die multiplen Formen des unzuverlässigen Erzählens erteilt der Roman also, wie Katharina Grabbe es ausdrückt, dem Wunsch nach einem Zeitpanorama und damit nach einem Text, der Geschichte widerspruchslos nachvollziehbar macht, eine

¹⁶ Die zahlreichen Fußnoten, in denen der Herausgeber Türmers interessegeleitete Schilderung von Ereignissen entlarvt und in akribischer, geradezu kleinkariierter Manier auf seine Fehler hinweist, sind laut Christian Sieg ein Hinweis darauf, dass auch der fiktive Herausgeber Ingo Schulze eine unzuverlässige Instanz ist. (Vgl.: Sieg, Christian: Briefe aus der Nach-Wende-Zeit – Zur Poetik der Erinnerung in Schulzes „Neue Leben“. In: Lüdeker, Gerhard Jens / Orth, Dominik (Hg.): Nach-Wende-Narrationen. Das wiedervereinigte Deutschland im Spiegel von Literatur und Film. Göttingen 2010. S. 163–174, hier S. 171).

Absage.¹⁷ Da sich die meisten Widersprüche jedoch auf die Schilderung von Ereignissen beschränken, die Türmers Verhalten während der Wende sowie das Scheitern seiner Beziehung mit Michaela erklären, kann seinen Beschreibungen und seinem Erleben der ostdeutschen Provinz *vor* der Wende als eines starren und die Negativfolie zum Westen bildenden Raums und *nach* der Wende als eines fluide gewordenen ‚Abklatschs‘ des Westens durchaus Glauben geschenkt werden.

3. Narrative Spezifika des ‚Wende‘-Herbsts im Vergleich

Im zweiten Teil des Vergleichs geht es ganz explizit um diejenigen Textstellen, die von den Montagsdemonstrationen sowie vom Fall der Berliner Mauer erzählen. Mit Blick auf die Literarisierungen ist zu fragen, auf welche Weise die Texte im *discours* von jenen raumbezogenen Ereignissen erzählen, welche Modi des Erzählens von Raum Verwendung finden und zu welchen Graden die Figuren aktiv Veränderungen der räumlichen Ordnungen und Zuordnungen vornehmen beziehungsweise auf welche Weise sie Veränderungen wahrnehmen und erleben. Bei den darstellungsbezogenen narratologischen Parametern sind insbesondere die Kategorien der raumbezogenen Fokalisierung sowie der raumbezogenen Modi (Bericht, Beschreibung, Kommentar) und deren Gewichtung relevant. Die Bestimmung der jeweiligen Fokalisierungsform und der damit in Zusammenhang stehenden je spezifischen Verwendung raumbezogener Modi ist wiederum eine Voraussetzung, um beschreiben zu können, wie die Figuren den Raum erleben und ob und wie sie diesen aktiv gestalten. Laut der (Raum-)Soziologin Martina Löw begreifen wir

Räume als relationale (An)Ordnungen von Lebewesen und sozialen Gütern an Orten. Mit dem Begriff der (An)Ordnung wird betont, dass Räume erstens auf der Praxis des Anordnens (der Leistung der wahrnehmend-synthetisierenden Verknüpfung sowie auch auf einer Platzierungspraxis) basieren, Räume aber zweitens auch eine gesellschaftliche Ordnung vorgeben. Diese Ordnung im Sinne

¹⁷ Vgl. Grabbe, Katharina: Deutschland – Image und Imaginäres. Zur Dynamik der nationalen Identifizierung nach 1990. Berlin 2014. S. 101.

von gesellschaftlichen Strukturen ist sowohl dem Handeln vorgängig als auch Folge des Handelns.¹⁸

Die Unterscheidung in eine Ordnung und Anordnung des Raums lässt sich auf fiktionale Texte übertragen, indem danach gefragt wird, ob der Raum eine feste Ordnung besitzt oder ob die Figuren den sie umgebenden Raum durch ihr Handeln verändern und neu anordnen. Sie können Raum als essentialistisch und damit dem Handeln vorgängig oder als eine Größe wahrnehmen, die sich aktiv verändern und gestalten lässt.¹⁹

Die Abschnitte der erzählten Zeit, in denen vom Mauerfall erzählt wird, sind natürlich für Fragen nach dem raumbezogenen Handeln der Figuren besonders interessant. So können die Figuren die raumbezogenen Veränderungen im Wendeherbst als einen Prozess erleben, auf den sie selbst keinen Einfluss haben, gegebenenfalls fühlen sie sich auch delokalisiert, weil die bisher bekannten räumlichen (Zu-)Ordnungen aufgehoben sind. Raum wird von ihnen dann als eine essentialistische Größe konzipiert. An der anderen Seite des Spektrums befinden sich Figuren, die den Eindruck haben, die räumliche Polarität durch ihr eigenes (raumbezogenes) Handeln aufheben zu können. In diesen Texten werden die Wende-Räume denaturalisiert, indem die Semiotisierungsstrategien der Figuren ebenso wie ihr aktives Verändern der räumlichen Ordnung offen ausgestellt werden.

Dynamisierung auf Symbolebene – *Der Turm*

Mit dem Fortgang der Handlung werden in Tellkamps *Turm* mehrere Seiten lange Raumbeschreibungen, die ein Spezifikum des Textes sind und die an Thomas Mann'sche Verfahren der literarischen Raum-evokation erinnern, zunehmend von kurzen Raumberichten, also der Vergabe von raumbezogenen Informationen im Zuge von Handlungsschilderungen, abgelöst, wodurch der Eindruck von sich

¹⁸ Löw, Martina: Raumsociologie. Frankfurt a. M. 2009. S. 63.

¹⁹ Durch den Hinweis darauf, dass Raum als Ordnung im Sinne von gesellschaftlichen Strukturen dem Handeln vorgängig und gleichsam eine Folge des Handelns ist, macht Löw deutlich, dass eine gegebene räumliche Ordnung nicht immer veränderbar ist oder als veränderbar erlebt wird.

überschlagenden Ereignissen im Wendeherbst eine zusätzliche Verstärkung erfährt. Dass die ereignisreiche Zeit der Montagsdemonstrationen aus dem Blickwinkel der weiterhin passiv bleibenden drei männlichen Protagonisten Christian, Meno und Richard beschrieben wird, macht es fiktionslogisch notwendig, den Umwälzungsprozess hauptsächlich auf bildlicher und stilistischer Ebene – und eben nicht auf der Ebene der Figurenaktivitäten und -bewegungen im Raum – zu verhandeln. Paradigmatisch ist eine Stelle am Ende des Romans, die von einer der Montagsdemonstrationen in Dresden berichtet und die nur wenige Informationen zum Raum enthält:

Knüppel pladderten, regneten, sausten hinab, ein Kollern wie von Kastanienkugeln auf die Dächer parkender Autos, die bizarre Wirklichkeit der Schreie, die ihnen antworteten, Menschen wurden zu Boden getreten, abwehrende Hände, aber die Gummiknüppel hatten geleckert, hatten

Angst und
Blut und
Blut und
Lust geschmeckt
Und
da war die Toilette.
(DT 957)

Neben der asyndetischen Reihung, der Alliteration in „Kollern wie von Kastanienkugeln“ und der unvollständigen Syntax ist es insbesondere die trochäische Form der letzten (Vers-)Zeilen, die über einen Betonungs- und Wiederholungseffekt die Schilderung der sich überschlagenden Ereignisse in ihrem Sprachrhythmus widerspiegelt. Die LeserInnen wissen zwar, dass sich diese Szenen im Dresdner Bahnhof abspielen, er richtet seine Aufmerksamkeit aber auf das erzählte Geschehen. Dadurch wird der narrative Raum in diesem wie in zahlreichen anderen Raumberichten vom Ende des Romans auf seine Funktion als Ort der Handlung reduziert. War ‚Raum‘ im ersten Teil des Textes noch ein dominant statisch konzipiertes Element der epischen Situation, wird er jetzt durch die Schilderung von Ereignissen ersetzt. Zusätzlich verstärkt wird der dadurch entstehende Akzelerationseffekt durch schnelle und von der heterodiegetischen Erzählinstanz nicht kommentierte Schauplatzwechsel. Das spezifische Zusammenspiel von

Form und Inhalt bringt dabei in den letzten Kapiteln des Romans zum Ausdruck, dass die Ereignisse der Wendezeit und damit in einem übertragenen Sinn auch das progressive Geschichts- und Zeitkonzept des Romans den statischen Raum als Symbol für das rückständige System eingeholt haben – allerdings ohne dass die drei passiv bleibenden männlichen Hauptfiguren sich aktiv am Umsturz der Verhältnisse und damit an der Aufhebung der politisch-räumlichen Polarität beteiligen würden.

Christian, Meno und Richard lassen sich mit Jurij M. Lotman deshalb als nahezu unbewegliche Figuren bestimmen: „wenn der Held seinem Wesen nach mit seiner Umgebung übereinstimmt oder nicht mit der Fähigkeit ausgestattet ist, sich von ihr zu lösen, ist die Entwicklung eines Sujets unmöglich.“²⁰ Zwar leben sie in einem bürgerlichen Wohnviertel Dresdens, dessen Bewohner zumindest passiven Widerstand gegen das System leisten, indem sie rege Diskussionen über die politischen wie auch räumlichen Missstände führen – etwa über die unzureichende Sanierung der Gebäude in Dresden, die zentrale Wohnraumvergabe oder die Abschottung von der westlichen Welt. Letztlich flüchten die drei Hauptfiguren jedoch in der Zeit des Mauerfalls in die räumliche wie auch mentale Enklave ihres gründerzeitlichen Wohnviertels. Die Ereignisse im Herbst 1989 überraschen sie deshalb und die Zeit wird zum eigentlichen Träger der Veränderung, denn eine amorphe Menschenmasse führt lediglich aus, was durch das raunende ‚Schlagen der Uhren‘ als zentrales Leitmotiv schon zu Beginn des Romans angedeutet wird. Die Zeit als dynamisch konzipierte Größe dominiert insbesondere in den Teilen des Textes, die vom Mauerfall erzählen, den Raum als statisches Element. Dass räumliche Ordnungen infrage gestellt und destabilisiert werden, ist somit weder auf ein aktives Handeln der Figuren noch auf Veränderungen in ihren Syntheseleistungen zurückzuführen.

Im *Turm* erzählt eine extradiegetisch-heterodiegetische Instanz unter Verwendung zahlreicher raumbezogener Metaphern wie etwa ‚Atlantis‘ oder ‚Vineta‘ vom Raum der ehemaligen DDR, die zu

²⁰ Lotman, Jurij M.: Künstlerischer Raum, Sujet und Figur. In: Jörg Dünne / Stephan Günzel (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a. M. 2006. S. 529–545, hier S. 542.

einem dem Untergang geweihten Ort stilisiert wird. Die Erzählinstanz übernimmt dabei unkritisch die poetisierte Weltsicht der Hauptfiguren und kommentiert und wertet nicht. Darin liegt – auch mit Blick auf die narrativen Verfahren der Raumschilderung – ein prägnanter Unterschied zu *Helden wie wir* und *Neue Leben*. Picarofiguren wie Enrico Türmer und Klaus Uhltscht erzählen selbst von ihrem Leben und damit auch vom Raum. Ihre Welt- und Raumerfassung ist durch eine subjektive Verzerrung gekennzeichnet.

Aktives Raum-Machen? – *Helden wie wir*

Klaus Uhltscht gibt als autodiegetischer Erzähler vor, die Mauer durch seinen riesengroßen Penis zum Einsturz gebracht zu haben. In einem beichtartigen Interview erzählt er einem amerikanischen Reporter von seiner Kindheit und seiner Tätigkeit bei der Stasi. Schon auf den ersten Seiten entpuppt er sich als unzuverlässiger Erzähler mit einer „Vorliebe für das Groteske und Hyperbolische“²¹, der sich selbst in ein falsches Verhältnis zur Außenwelt setzt, dadurch aber umso scharfsichtiger am Rand der Gesellschaft deren Defizite aufdecken kann. Auffällig ist, dass das Erzählen vom Raum fast durchgängig ein sehr nebensächliches Berichten im Zuge von Handlungsschilderungen ist, Raumbeschreibungen fehlen sogar ganz. Der Fokus liegt auf Klaus’ ausufernden Reflexionen über Sexualität²² und innerfamiliäre Suppression. Das

²¹ Gebauer, Mirjam: Milieuschilderungen zweier verrückter Monologisten. Philip Roths *Portnoy's Complaint* als ein Vorbild für Thomas Brussigs *Helden wie wir*. In: *Orbis Litterarum* 57 (2002). S. 222–240, hier S. 223. Stephen Brockmann relativiert die Tendenz des Textes zur Ironisierung und grotesken Überzeichnung, indem er darauf hinweist, dass am Schluss die Kritik an ‚saturierten‘ sozialistischen Idealen – personifiziert in Christa Wolf – die humorvollen Schilderungen des Anfangs ablöst: „In spite of its humor, the serious critique of socialist morality at the end clashes with the more spurious elements that predominate throughout most of the rest of the novel“. (Brockmann, Stephen: *The Politics of German Comedy*. In: *German Studies Review* 3 / H. 1 (2000). S. 33–51, hier S. 43.)

²² Brad Prager argumentiert, dass die omniprésente Sexualität in *Helden wie wir* auch intertextuell begründet wie gedeutet werden kann durch Bezugnahmen auf Philip Roths *Portnoy's Complaint* (1969) und Michel Foucaults *Sexualität und Wahrheit* (1976, 1984). (Vgl.: Prager, Brad: *The Erection of the Berlin Wall*. Thomas Brussig's *Helden wie wir* and the End of East Germany. In: *Modern Language Review* 99 / H. 4 (2004). S. 983–998.)

ändert sich jedoch beim Erzählen von der Demonstration der Berliner Kulturschaffenden auf dem Alexanderplatz am 4. November sowie vom Fall der Mauer am 9. November 1989. Hier werden die Ordnung des Raums und die Anordnung der Menschen im Raum expliziter thematisiert. So beschreibt Klaus etwa genau den Grenzübergang an der Bornholmer Straße am 9. November, auf der einen Seite die Grenzsoldaten, auf der anderen Seite die Demonstranten. Vereinzelt wird das Gittertor für einen legal einreisenden Westdeutschen geöffnet. In seiner internen raumbezogenen Fokalisierung bleibt die demonstrierende Masse absolut passiv und lehnt sich nur halbherzig gegen die räumliche Trennung auf. Aus Mitleid und aus Verachtung vor dieser Passivität zieht Klaus seine Hose runter und zeigt den Grenzsoldaten sein durch einen Sturz und eine von der Stasi eingefädelte Blutmanipulation gigantisch gewachsenes Glied.²³ Wie hypnotisiert greifen die Grenzsoldaten nicht ein, als Klaus daraufhin in seinem eigenen Erleben zum aktiv Handelnden wird und die von allen als gegeben und unüberwindbar angesehene Grenze öffnet:

Ich öffnete langsam den Mantel, dann den Gürtel und schließlich die Hosen und sah den Grenzern fest in die Augen [...] und schließlich entriegelte einer von ihnen wie hypnotisiert das Tor. Ehe sie es sich wieder anders überlegten [...], hatte ich die Gitterstäbe gepackt und das Tor aufgestoßen. „So“, schrie ich, laut genug, daß mich das hinter mir versammelte Volk hören konnte [...] „loslaufen müßt ihr selber!“ (HWW 318)

Durch sein aktives Raum-Machen im Sinne eines anordnenden Eingreifens in die bestehenden räumlichen Verhältnisse unterscheidet er sich auf den ersten Blick von den Hauptfiguren aus Tellkamps *Der Turm*, die von den Ereignissen des Wendeherbsts lediglich mitgerissen

²³ Diese Revision der intersubjektiv erinnerten Geschichte erscheint auch deshalb so grotesk, weil sie vor der Folie eines sozio-historischen Ereignisses erzählt wird, das sich – auch massenmedial vermittelt – nachhaltig in das kulturelle Gedächtnis des wiedervereinigten Deutschland eingeschrieben hat. Zur Funktion der medial vermittelten Bilder des Mauerfalls für jenes kontrafaktische (Um-)Erzählen vgl. Widmann, Andreas Martin: Und wann war Geschichte je so fotogen wie beim Mauerfall? Zur Relevanz und Funktion von Fotografien und Bildaufzeichnungen in Thomas Brussigs *Wie es leuchtet und Helden wie wir*. In: Hoff, Dagmar von / Spies, Bernhard (Hg.): *Textprofile intermedial*. München 2008. S. 339–352.

werden. Nur folgerichtig braucht es in Brussigs *Helden wie wir* deshalb keine narrativen Techniken, die auf stilistischen Umwegen die Hybridisierung und Dynamisierung des Raums (und der Zeit) zum Ausdruck bringen. Die These von Klaus' Handlungsermächtigung und seinem Raum-Machen wird jedoch dadurch relativiert, wenn nicht gar entkräftet, dass Klaus, wie seine zahlreichen vorangehenden Fehleinschätzungen von Ereignissen und Situationen sowie seine vom verklemmten Elternhaus ausgelöste Selbststilisierung zu einem Sexbesessenen nahelegen, ein nur partiell zuverlässiger Erzähler ist. So verlockend absurd seine Geschichte vom Mauerfall auch sein mag, die Hinweise auf seine Wahrnehmungs- und Wirklichkeitsverzerrung sind so deutlich, dass wir als LeserInnen große Zweifel an seiner Zuverlässigkeit haben und er somit vermutlich nicht, wie von ihm selbst angenommen, die Mauer durch Überschreiten von räumlichen sowie sexuellen Grenzen zum Einsturz bringt.

Raum-Erzählen aus zweiter Hand – *Neue Leben*

In Schulzes *Neue Leben* geht es um das neue Leben Enrico Türmers nach der Wende, der Mauerfall und die ihn flankierenden Ereignisse sind in den Briefen nur noch als Erinnerung präsent. Dass Enrico diese Erinnerung trügen könnte, deutet der Herausgeber in zahlreichen Fußnoten an. Enrico entlarvt sich auch selbst als opportunistischer und zugleich theoretisch wie mimetisch unzuverlässiger Erzähler, wenn er in seinen Briefen die verschiedenen Briefempfänger und deren Bedeutung für sich und sein Leben ganz unterschiedlich darstellt. Ziemlich genau in der Mitte des Romans berichtet er von den Montagsdemonstrationen in Leipzig. Angeblich nur widerwillig und um eine Blamage in seinem oppositionellen Umfeld zu vermeiden,²⁴ reist er von Altenburg nach

²⁴ Paradigmatisch für eben jenen wiederholt artikulierten Widerwillen ist folgende Passage aus einem Brief an Nicoletta: „Natürlich hatte ich keine Lust. Aber es mir entgehen zu lassen wäre blamabel gewesen. Würde es überhaupt noch einmal eine Demonstration geben, dann an diesem Montag, dem letzten vor dem 7. Oktober. [...] Statt jedes Detail, jede Schwingung zu registrieren, empfand ich immer weniger.“ (NL 438)

Leipzig.²⁵ Die auf der Demonstration entstehende Dynamik und das Aufbegehren der anderen beobachtet er aus der Perspektive eines vermeintlich emotional Unbeteiligten, ja mehr noch, die in vielfacher Hinsicht als Grenzübertritte markierten Handlungen der anderen Demonstranten sind ihm ein Ärgernis, denn er gibt in reflektierenden Passagen vor, mit dem Zusammenbruch der DDR auch seinen literarischen Stoff zu verlieren. Türmer läuft den Weg der anderen durch Leipzig lediglich mit und behauptet, gegen eine Veränderung der Verhältnisse zu sein.

Nur folgerichtig werden die daran anschließenden Demonstrationen und damit zugleich die Eroberungen des öffentlichen Raums in den nächsten Briefen hauptsächlich aus zweiter Hand von intradiegetischen Erzählern berichtet. Den Mauerfall selbst verschläft Enrico, verfallen in eine von ihm selbst diagnostizierte Depression, die sich besonders nach der ersten kurzen Reise nach Westberlin bemerkbar macht. Enrico wird bei diesem Besuch klar, dass „Berlin, ich meine der Osten der Stadt, nichts weiter war als ein Vorraum, in dem man wartete, bis man hinüber in den großen Saal ging“²⁶. In Westberlin scheint er zunächst begeistert zu sein von der Fülle an Konsumgütern und kulturellen Angeboten. Auf der Rückfahrt des Tagestrips zeigen sich aber bereits erste psychische wie auch psychosomatische Symptome seines Zusammenbruchs, wenn er fiebernd und mit viel zu hoher Geschwindigkeit Auto fährt und dabei wie in einem Wahn an die ihm offenstehenden Reiseziele, aber auch daran denkt, dass ihm nunmehr als Schriftsteller über den Osten – diese Zuschreibung stammt von ihm selbst – das Sujet und damit zugleich die Lebensaufgabe fehlen.²⁷

Allerdings, und darin besteht eine Verbindung zu Klaus aus *Helden wie wir*, wissen die LeserInnen um die Unzuverlässigkeit von Türmers Aussagen und Einschätzungen. Er könnte also, anders als er es

²⁵ Auch Herbert Tommek betont die Halbherzigkeit, mit der Türmer sein bürgerrechtliches Engagement betreibt. Dabei überrascht besonders die Schnelligkeit, mit der er die oppositionellen Wahrheitsansprüche der Kunst nach dem Mauerfall aufgibt, um Journalist zu werden. (Vgl. Tommek, Herbert: *Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur. Studien zur Geschichte des literarischen Feldes in Deutschland von 1960 bis 2000*. Berlin 2015. S. 390)

²⁶ Schulze: *Neue Leben*. S. 579.

²⁷ Vgl. ebd. S. 583–592.

vorgibt, durchaus eine Figur sein, die aus freiem Willen und voller Überzeugung mit der Eroberung des öffentlichen Raums auf den Montagsdemonstrationen eine Veränderung der bestehenden politisch-räumlichen Polarität in Gang bringt, dies aber aus bestimmten Gründen bei seinem Erzählen dieser Ereignisse relativieren möchte. Entscheidend ist jedoch, dass der Text davon eben gerade nicht berichtet, sondern lediglich von einer durch die Ereignisse des Wendeherbsts ausgelösten Depression erzählt.

4. Ähnliche Wende-Räume und ähnliches (Raum-)Erzählen?

In allen drei Texten wird der Raum vor dem Mauerfall als statische, künstlich geschaffene Dichotomie entworfen. Raum ist also von Anfang an nicht als eine essentialistische Größe, sondern als ein vom Menschen gemachtes Konstrukt ausgewiesen, wobei der Eindruck von räumlicher Bipolarität in Tellkamps *Der Turm* – anders als in *Neue Leben* und *Helden wie wir* – noch eine zusätzliche Verstärkung im Gegensatz zweier Wohnviertel erfährt. In allen drei Texten werden Montagsdemonstrationen beschrieben, wobei die Figuren hier wie während der folgenden Ereignisse nur bedingt zu handelnden Figuren im Sinne Lotmans werden: Die Hauptfiguren aus Tellkamps *Der Turm* reißt ein undefinierbarer Sog mit sich, Dynamik und Dynamisierung räumlicher Grenzen entstehen nicht durch ihr aktives, transgressives Handeln und Raum-Machen, sondern durch narrative Akzelerationstechniken. In *Helden wie wir* lässt sich die Beschreibung der Grenzöffnung in meiner Lesart als Ergebnis einer Wahrnehmungsverzerrung deuten, wohingegen die Hauptfigur aus Schulzes *Neue Leben* die öffentlichen Räume im Wendeherbst zunehmend meidet.

Es kann also hinsichtlich des Erzählens von Raum einzeltextübergreifend eine Tendenz zum eher passiven Verhältnis der Figuren zum Raum identifiziert werden, die letztlich mit der Plötzlichkeit korreliert, die im kollektiven Gedächtnis immer wieder aufgerufen wird, um die Ereignisse des Wendeherbsts zu beschreiben. Zu denken wäre dabei auch an die Semantik des Wortes Mauerfall: Die Mauer fällt und wird eben nicht aktiv umgestoßen. Diesen Eindruck literarisieren die drei Texte auf unterschiedliche Weise, alle Figuren scheinen aber mit dem Erleben und Erzählen dieser raumverändernden Ereignisse

überfordert zu sein und reagieren darauf, indem sie fabulieren (Klaus aus *Helden wie wir*), sich zurückziehen (Enrico aus *Neue Leben*) oder lediglich mitreißen lassen (Hauptfiguren aus *Der Turm*). Der Mauerfall wird so mit Blick auf das Erleben von Raum zu einer Art Nicht-Ereignis. Es müsste jedoch eine noch größere Zahl an Texten untersucht werden, um im Bachtin'schen Sinn von einem Chronotopos der Wendeherbst-Erzählungen sprechen zu können. Eine Tendenz weist aber in Richtung einer geschlossenen raumbezogenen Wahrnehmungsstruktur, denn das Erleben des Raums vor dem Wendeherbst lässt sich als statisch beschreiben und es dominiert das Gefühl von Plötzlichkeit und Überforderung hinsichtlich der raumverändernden Ereignisse – wobei sich jedoch die narrativen Techniken des Raum-Erzählens erheblich unterscheiden.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Brussig, Thomas: *Helden wie wir*. Frankfurt a. M. 2015.

Schulze, Ingo: *Neue Leben. Die Jugend Enrico Türmers in Briefen und Prosa*. Herausgegeben, kommentiert und mit einem Vorwort versehen von Ingo Schulze. München 2007.

Tellkamp, Uwe: *Der Turm*. Frankfurt a. M. 2008.

Sekundärliteratur

Brockmann, Stephen: *The Politics of German Comedy*. In: *German Studies Review* 3 / H. 1 (2000). S. 33–51.

Delius, Friedrich Christian: *Warum ich ein Einheitsgewinnler bin oder Die neuen alten Erwartungen an die Literatur*. In: Ders.: *Die Verlockungen der Wörter oder Warum ich immer noch kein Zyniker bin*. Berlin 1996. S. 58–84.

Dennerlein, Katrin: *Narratologie des Raumes*. Berlin 2009.

Frank, Caroline: *Raum und Erzählen. Narratologisches Analysemodell und Uwe Tellkamps *Der Turm**. Würzburg 2017.

Frank, Joseph: *The Idea of Spatial Form*. New Brunswick 1945.

Fuchs, Anne: *Psychotopography and Ethnopoetic Realism in Uwe Tellkamp's *Der Turm**. In: *New German Critique* 39 / H. 2 (2012). S. 119–132.

Gebauer, Mirjam: *Milieuschilderungen zweier verrückter Monologen. Philip Roths *Portnoy's Complaint* als ein Vorbild für Thomas Brussigs *Helden wie wir**. In: *Orbis Litterarum* 57 (2002). S. 222–240.

Grabbe, Katharina: *Deutschland – Image und Imaginäres. Zur Dynamik der nationalen Identifizierung nach 1990*. Berlin 2014.

Hartmann, Regina: *Urbane Lebensräume – grenzüberschreitend. Vom Wandel der Identitäten zweier Großstädte und ihrer Bewohner in Zeiten*

politischer Umbrüche. In: Hess-Lüttich, Ernest (Hg.): Metropolen als Ort der Begegnung und Isolation. Interkulturelle Perspektiven auf den urbanen Raum als Sujet in Literatur und Film. Frankfurt a. M. 2011. S. 195–207.

Horstkotte, Silke: Von Ostrom nach Atlantis. Utopisches in Uwe Tellkamps *Der Turm*. In: Eke, Norbert Otto (Hg.): „Nach der Mauer der Abgrund“? (Wieder-)Annäherungen an die DDR-Literatur. Amsterdam, New York 2013. S. 323–342.

Lotman, Jurij M.: Künstlerischer Raum, Sujet und Figur. In: Jörg Dünne / Stephan Günzel (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a. M. 2006. S. 529–545.

Löw, Martina: Raumsoziologie. Frankfurt a. M. 2009.

Neubert, Erhart: Ereignisse und Akteure der friedlichen Revolution – wie erinnern? In: Deutschland Archiv 41 / H. 3 (2008). S. 500–506.

Prager, Brad: The Erection of the Berlin Wall. Thomas Brussig's *Helden wie wir* and the End of East Germany. In: Modern Language Review 99 / H. 4 (2004). S. 983–998.

Ryan, Marie-Laure: Space. Letzte Modifikation 13.1.2012. In: Hühn, Peter u. a. (Hg.): The Living Handbook of Narratology. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/space>, aufgerufen am 28.08.2017.

Schlögel, Karl: Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik. München 2003.

Sieg, Christian: Briefe aus der Nach-Wende-Zeit. Zur Poetik der Erinnerung in Schulzes „Neue Leben“. In: Lüdeker, Gerhard Jens / Orth, Dominik (Hg.): Nach-Wende-Narrationen. Das wiedervereinigte Deutschland im Spiegel von Literatur und Film. Göttingen 2010. S. 163–174.

Tommek, Herbert: Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur. Studien zur Geschichte des literarischen Feldes in Deutschland von 1960 bis 2000. Berlin 2015.

Widmann, Andreas Martin: Und wann war Geschichte je so fotogen wie beim Mauerfall? Zur Relevanz und Funktion von Fotografien und Bildaufzeichnungen in Thomas Brussigs *Wie es leuchtet* und *Helden wie wir*. In: Hoff, Dagmar von / Spies, Bernhard (Hg.): *Textprofile intermedial*. München 2008. S. 339–352.

Zipfel, Frank: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*. Berlin 2001.

Gesa Singer: Außensicht und Innensicht. Wahrnehmungen von Athen bei Wolfgang Koeppen und Petros Markaris

Einleitung

Wolfgang Koeppen (1906–1996) war ein aufmerksamer und kritischer Beobachter und hat 1961 Griechenland bereist, als es noch kaum touristisch erschlossen war. Davon sowie von seiner nüchternen Haltung gegenüber Hellas auf dem Weg in die Moderne zeugt sein Reise-Essay *Die Erben von Salamis oder Die ersten Griechen*.¹ Der Athen-Kenner Petros Markaris (geboren 1937) lässt seinen Helden, Kommissar Kostas Charitos, in einer Reihe von Kriminalromanen durch das heutige Athen streifen und deckt dabei die Reize und Schwächen dieses von Korruption und Krisen gebeutelten Landes sinnbildlich anhand der Verstrickungen und der alltäglichen Schwierigkeiten der Metropolenbewohner auf. Ziel dieses Beitrages ist es, die Wahrnehmung Griechenlands im Kulminationspunkt Athen durch die unterschiedlichen Autoren verschiedener Epochen (vor allem mit Blick auf Markaris' essayistisches Werk) miteinander zu kontrastieren und dabei Übereinstimmungen und auch Differenzen zu bestimmen, die sich aus der Urbanisierung im Sinne von Lefebvre ergeben.²

Mein Beitrag beschäftigt sich mit zwei literarischen Imaginationen des Stadt-Raumes Athen. Die Auswahl der Autoren Wolfgang Koeppen und Petros Markaris mag zwar willkürlich erscheinen, beiden Autoren ist jedoch in ihren unterschiedlichen literarischen Sphären (Koeppen als Romanautor und Reiseschriftsteller einerseits und

¹ Koeppen, Wolfgang: *Die Erben von Salamis oder Die ersten Griechen*. Mit farbigen Fotografien. Frankfurt a. M. / Leipzig 2000 [zuerst: 1986]. Im Folgenden wird diese Ausgabe mit der Sigle WK im Fließtext nachgewiesen.

² Hier besonders: „Das theoretische Denken zielt auf eine Verwirklichung einer anderen Humanität als jener der wenig produktiven Gesellschaft (jene der Zeitalter des fehlenden Überflusses oder eher der fehlenden Möglichkeiten des Überflusses) und als jener der produktivistischen Gesellschaft. In einer Gesellschaft und in einem städtischen Leben, die sich der alten Grenzen entledigt haben – jener der Knappheit und jener des Ökonomismus –, gehen die Techniken, die Kunst, die Kenntnisse in den Dienst der Allgemeinheit über, um diese zu verändern.“ (Lefebvre, Henri: *Das Recht auf Stadt*. Aus dem Französischen von Birgit Althaler. Mit einem Vorwort von Christoph Schäfer. Hamburg 2016. S. 193)

Markaris als Schriftsteller und Mittler zwischen der griechischen und der deutschen Kultur andererseits) daran gelegen, Athen für das deutschsprachige Lesepublikum zugänglich zu machen. Wenn auch ihre Genres (Koeppen verfasste über Griechenland ein knappes Reiseessay, während Markaris mit einer Reihe von Athen-Krimis aufwartet) unterschiedlich sind, ähneln sich ihre Schreibweisen doch stilistisch-thematisch, indem sie Charakteristika des Lebens im Athen ihrer Zeit anschaulich vor Augen führen. Die ursprünglich als Arbeitshypothese angenommene Dichotomie zwischen Außensicht und Innensicht – in der Annahme, der Ortsfremde Koeppen würde mehr Distanz und Unkenntnis gegenüber Land und Leuten an den Tag legen als der Athen-Kenner Markaris – erwies sich in der Vorbereitung teilweise als unhaltbar, was im Folgenden zu zeigen wäre.

Koeppens Athen: vermeintliche Außensicht

Wolfgang Koeppen, kritischer Autor der Nachkriegszeit und von der zeitgenössischen Kritik eher zurückhaltend beurteilt, nutzte das Reisen nicht zuletzt, um dem engen intellektuellen Umfeld im Nachkriegsdeutschland zu entkommen. Seine Reiseberichte mit dem Titel *Empfindsame Reisen nach Rußland und anderswohin* (1958)³ legen davon beredtes Zeugnis ab, wobei sich Koeppens Stil durch Knappheit und vermeintliche Sachlichkeit auszeichnet, die allerdings aus einem Reichtum vielfältiger Wahrnehmungen hervorgeht. Lange bevor Griechenland touristisch erschlossen wurde, besuchte Koeppen 1961 dieses Land und begegnete ihm und seinen Bewohnern mit Aufgeschlossenheit sowie Unvoreingenommenheit.

„Koeppen reiste per Flugzeug an, und im Gegensatz zu Goethe und Hölderlin hat er die ‚Gestade‘ der abendländischen Kultur selbst noch gesehen. Sie waren kein Grund für ihn, einen hohen Gesang auf Hellas als die Wiege der Menschheit anzustimmen. Koeppen ist ein eher

³ Koeppen, Wolfgang: *Empfindsame Reisen nach Rußland und anderswohin*. Hg. v. Walter Erhart. Frankfurt a. M. 2007 [zuerst: 1958].

nüchterner Beobachter.“⁴ Seine Bildung und Vorstellungskraft werden bei etlichen Beobachtungen und Begegnungen wachgerufen und er verleiht ihnen in knappen, aber bildhaften Worten Ausdruck: „So sind die Götter gereist, mit den Winden, von den Lüften getragen im Licht. [...] Die Erde ruht wie ein Lammfell gebreitet, aufgeschnitten, gegerbt, zackig, mit Buchten, begrenzt vom Meer, graugrün, schmutzigweiß, auch schwarz, von der Helle überglast, echtes Himmelblau.“ (WK 9)

Das Bild des ausgebreiteten Lammfells beim Betrachten der Topographie beziehungsweise der kartographisch dargestellten Struktur des Landes ist eine Assoziation, die (literarisch vorgebildet) ebenso bei seiner Reise nach Spanien – dort war es entsprechend die ausgebreitete Stierhaut als Sinnbild der Iberischen Halbinsel⁵ – hier auf Griechenlands Gestalt übertragen wird. Die Vorkenntnisse über das bereiste Land werden auf schulischen Lernstoff zurückgeführt (ebenfalls eine Entsprechung zur Spanienreise), was einen Anlass zur Ironisierung des althergebrachten und freudlosen Bildungsdünkels bietet: „Mein Lehrer in der Sexta, verlachter Mann im Gehrock, mit abstülpbaren Manschetten, steifem Kragen schwarzem Plastron, schaukelndem Zwicker am Band betet mit erhobenen Armen ‚Polla ta deina – vieles Gewaltige lebt...‘“ (WK 10)⁶ Und der Autor macht den zeitgeschichtlichen Kontrast in knappen Worten deutlich: „Die Titanen arbeiten als Physiker in Göttingen, in Princeton und in Moskau. Die Götter haben Studienratsstellen angenommen.“ (WK 10) Ironisch wirkt auch sein Kommentar: „Die ersten griechischen Säulen, die ich sah, waren römisch.“ (WK 14) Der Kritiker Hagestedt deutet Koeppens Haltung wie

⁴ Hagestedt, Lutz: Seitensprünge eines Romanciers. Wolfgang Koeppen reist nach Griechenland. In: Literaturkritik. Jg. 3 / Nr. 10 (2001). S. 1. http://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=4263, aufgerufen am 11.05.2017.

⁵ Vgl. Singer, Gesa: Beobachtung und Empfindung. Spanische Reise-Impressionen bei Kurt Tucholsky und Wolfgang Koeppen. In: Hg.: Kulturelle Topographie in der deutschen (Reise)literatur. In: Raposo, Berta / Bernecker, Walther L. (Hg.): Spanische Städte und Landschaften in der deutschen (Reise)literatur. Ciudades y paisajes españoles en la literatura (de viajes) alemana. MeLis, Bd. 23. Frankfurt a. M. 2017. S. 223–234.

⁶ Vgl. Πολλὰ τὰ δεινὰ κ' οὐδὲν ἀνθρώπου δεινότερον πέλει. „Polla ta deina k'ouden anthrōpou deinoteron pelei. „Ungeheuer ist viel und nichts Ungeheurer als der Mensch.“ 1. Standlied des Chores in Antigone von Sophokles (1955). S. 18.

folgt: „Die Impressionen und Geschichten eines Deutschen, der 1961 Griechenland besucht, sind noch von den Ereignissen des Krieges geprägt und zeigen viele Aspekte der Nachkriegsliteratur, darunter die Scheu, sich als Deutscher in der Welt zu bewegen.“⁷ Er verkennt aber den hintergründigen Humor, den der Intellektuelle Koeppen mit mancher seiner Bemerkungen zum Ausdruck bringt, die auf die Kluft zwischen historischen Bildungsidealen und politischer beziehungsweise pragmatischer Realität besteht.

Geschichte und Architektur Griechenlands

„Athen liegt dem Fels zu Füßen in weißer Hitze, ausgedehnt und ein Bild der Anpassung. Es war eine Hirtenstadt, es war eine Türkenstadt, es ist jetzt eine europäische Hauptstadt.“ (WK 37) Die historischen Kontraste der ‚Wiege Europas‘ sowie die kulturelle Überformung der Metropole scheinen Koeppens Witz anzuregen: „Die großen Hotels wirkten wie Versteinerungen“ (WK 15), meint Koeppen und kommentiert die allgegenwärtigen Verweise auf die Antike: „Lauter Unsinn! Es ist die Stadt Ottos von Bayern, gesegnet mit Trümmern aus der Zeit des Perikles, mit Steinen, die reden, gezeichnet von Naturgewalten, von Eroberern, von der langen Herrschaft der Türken und immer und ewig im Angesicht der alten Götter.“ (WK 14)

Alltagsleben: Essen, Trinken, Marktplatz

Koeppen ist kein Kostverächter und erlebt das Reisen stets auch als Gelegenheit, landestypische Produkte und Spezialitäten kennenzulernen. Dabei beobachtet und kommentiert er aufmerksam, wie die Landsleute gekleidet sind und wie sie sich verhalten: „Hinter dem Homonia-Platz liegen die Gassen der Garküchen. Volk schiebt sich und drängt sich. Keine malerische Tracht. Farblose Konfektion.“ (WK 26) Er beobachtet genießerisch:

Es riecht nach Wald, nach versengtem Fett, nach Knoblauch und nach Rosmarin, nach den Weiden der von der Sage besungenen Hirten; über den leckenden Flammen hängen Hammelrücken, Spanferkel, Hühner, Ziegen; Burschen drehen

⁷ Hagedtedt: Seitensprünge eines Romanciers. S. 1.

geduldig wie Sklaven die eisernen Spieße. Türkische Rollbraten, Schichten aus Rindfleisch und Speck rösten vor den Feuerwänden. Die Köche schwitzen wie die Knechte des Hephaistos, säbeln mit langen Mordmessern die garen Teile von dem mächtigen Rund. Der Wirt ist ein rüder Kerl, ein energischer Geschäftsmann, sein Kopf mit den kurzgeschorenen Haaren erinnert erstaunlicherweise an einen deutschen Feldweibel. (WK 26f.)

Die Rede vom ‚türkischen Rollbraten‘ ist insofern etwas amüsant, als selbstverständlich die Griechen ihr Gyros für sich beanspruchen (zumal auch die Rezeptur sich deutlich unterscheidet: Gyros wird üblicherweise mit Schweinefleisch, Döner mit Kalbsfleisch oder Geflügel zubereitet); ‚türkisch‘ ist hier wohl aber nicht provokativ gemeint.

Das Kafention, die griechische Form des Kaffeehauses, das in seiner reinen und schlichten Form (jenseits der schicken internationalen und hochpreisigen Cafékultur) auch heute noch eher (älteren) Männern vorbehalten ist, übt auf den Autor einen besonderen Reiz aus: „Wer zwei Stühle auf die Straße stellt, hat ein Kafention eröffnet.“ (WK 41) – „Es ist eine Männerwelt. Nur Männer sitzen in diesem Café. Sie sitzen ernst allein oder ernst bei Geschäften oder ernst im politischen Gespräch. Es wird kein Alkohol getrunken. Auf den Tischen steht immer nur die kleine Tasse mit dem süßen, starken, dem türkischen Kaffee.“ (WK 25) Vom ‚türkischen‘ Kaffee zu sprechen, da es sich doch um ‚griechischen‘ Mokka handelt, gilt auch heute noch als kultureller Fauxpas. Keinen Anklang findet hingegen ein weiteres Nationalgetränk, der Retsina: „Es ist die Stunde Rezina zu trinken, den geharzten Wein, von dem Griechenlandenthusiasten sagen, dass man das Land nicht verstehe, wenn man ihn nicht möge. Ich mochte Griechenland, ich wollte es verstehen, ich probierte den Rezina, er kam in einem roten Kupferkännchen, aber ich schmeckte Möbelpolitur. Ich bestellte ein zweites und drittes Kännchen, ich überwand meiner Zunge Widerstand und fühlte mich bald wie eine frisch gehobelte Kommode. Ich habe nicht geschafft, des Rezinas Freund zu werden.“ (WK 45)

Die räumlichen und gesellschaftlichen sowie ökonomischen Gegebenheiten einer Stadt kulminieren von jeher auf dem Marktplatz: „Der Handel hat noch Bazarcharakter. Strenge Aufteilung nach Branchen, ohne Rücksicht auf die Konkurrenz. Der Kunde kann vergleichen, er kann wählen, er mag bieten und darf weitergehen.“ (WK 40f.)

Kulturvergleich: Vertrautheit und Fremdheit

Koeppen vergleicht: „Griechenland ist still, wo Italien laut ist. Kein Radiogescrei zur Tür hinaus, kein Kinderlärm, keine Hausiererrufe. Das Schweigen ist eindrucksvoll. Eine Mondlandschaft, aber erhaben. Ein armes Bild, aber nicht ohne Größe.“ (WK 55) Der Autor stellt abschließend fest: „Durch Griechenland sollte man wandern, richtig zu Fuß gehen, mit nichts als einem Ranzen belastet und in ihm den Homer. Ich bereute es und beneidete die Studenten, die von überall hergepilgert waren, dann allerdings an den Chausseen die Autos anhielten, um mitgenommen zu werden.“ (WK 65)

Koeppen selbst reiste mit verschiedenen Überlandbussen und – à propos Homer – stellte auch fest, dass die Griechen nicht immer Fremdsprachen beherrschen. Auf die Idee, Neugriechisch zu lernen, kam zu der Zeit und kommt auch heute kaum jemand. „Die Annahme, immer jemanden zu treffen, der eine Fremdsprache spricht, ist töricht. Die Autobusse fahren hinter dem Homonia-Platz ab. Sie sind von ehrwürdigem Alter, sie sind überbesetzt und hochbeladen; was in den Körben, Säcken, zu Füßen und über dem Haupt lebt und krächzt und quietscht und sich windet, weiß Zeus allein. Ich reiste so nach Mykenä, nach Nauplia und Epidauros. Ich kam auf Umwegen an.“ (WK 68f.)

Insgesamt hatte der Autor eher positive Kontakte zur einheimischen Bevölkerung, die er wie folgt knapp zusammenfasst: „Die Griechen waren reizende Leute. Sie boten mir zu essen und zu trinken an.“ (WK 70) Das Werk Koeppens wird vielfach gedeutet als „[...] Gesellschaftskritik aus der Perspektive des Künstlers als Außenseiter.“⁸ Was sich bei Koeppen als lakonische vermeintliche Außensicht gibt, verrät durch hintergründige Kommentare, Verweise auf die Antike und die modernen Wandlungen der griechischen Gesellschaft mehr Innensicht als man auf den ersten Blick vermuten sollte.

⁸ Schlösser, Hermann: Reiseformen des Geschriebenen: Selbsterfahrung und Welt Darstellung in Reisebüchern Wolfgang Koeppens, Rolf Dieter Brinkmanns und Hubert Fichtes. Wien [u. a.] 1987. S. 70.

Markaris' Athen

Vom Athen-Kenner Petros Markaris könnte man als LeserIn mehr Innensicht auf Athen erwarten; immerhin lebt er seit mehreren Jahren dort, hat mit der Athener Trilogie um seinen Helden, Kommissar Kostas Charitos, eine Krimi-Trilogie entwickelt, die ausschließlich in Athen spielt und folgende Titel umfasst: *Faule Kredite* (2010) *Ληξιπρόθεσμα Δάνεια*, *Zahltag* (2011) *Περάϊωση*, *Abrechnung* (2012) *Ψομί, Παιδεία, Ελευθερία*. Der Autor gab darüber hinaus in jüngster Zeit zahlreiche Interviews zur aktuellen gesellschaftlichen Lage Griechenlands, schreibt Artikel und Essays. Kommissar Charitos befindet sich bei seinen Ermittlungen zu Morden an mehreren Bankern im krisengeschüttelten Athen inmitten der üblichen Verkehrsstaus und Protestmärsche: „Die von mir eingeschlagene Route erwies sich bis zur Sokratous-Straße als gute Wahl, doch ab dort wird's problematisch. Den Demonstranten entkomme ich zwar, stecke aber in einem endlosen Stau fest. Anscheinend hatten alle anderen Autofahrer dieselbe Idee wie ich. Am meisten erschreckt mich aber etwas anderes: Zum ersten Mal ertönen weder Hupkonzert noch Protestgeschrei. Die täglichen Kundgebungen und Aufmärsche haben die Menschen sichtlich zermürbt, und selbst die Verkehrspolizisten fügen sich ins Unvermeidliche.“⁹ Immer wieder wird das allgegenwärtige Athener Verkehrschaos beschrieben, das Charitos selten umgehen kann. Auch in seiner Familie macht sich die Krise bemerkbar und führt zu einem recht bescheidenen Lebensstil, der aber den Genuss der traditionellen Speisen nicht schmälert: „Katerina und Fanis kommen gegen neun, wir setzen uns gleich an den Esstisch. Bei uns werden die gefüllten Tomaten nach alter Tradition immer mit Feta serviert, und Adriani hat neben das Backblech ein großes Stück Schafskäse gestellt. Für Fanis hat sie Ouzo von der Insel Lesbos besorgt, und ich trinke ungeharzten Weißwein. Retsina hat man früher nur vom Fass getrunken, denn der in Flaschen abgefüllte schmeckt nach Heizöl.“ (PM I 164) Schließlich wird dem Kommissar im Gespräch mit dem entlassenen Bankbeamten Leonidas Batis das Ausmaß der Krise vor Augen geführt: „Sehen Sie,

⁹ Markaris, Petros: *Faule Kredite*. Ein Fall für Kostas Charitos. Zürich 2011. S. 85. Im Folgenden wird diese Ausgabe mit der Sigle PM I im Fließtext nachgewiesen.

Griechenland lebt auf Pump – sei es mit Hypotheken, Verbraucherdarlehen, Geschäfts- oder Urlaubskrediten. Die griechische Wirtschaft dreht sich einzig und allein um diese Achse. Die Banken halten über die Hälfte der Griechen in Geiselschaft. Jetzt in der Krise hat sich die Lage noch verschärft. [...] Daher müssten Sie halb Griechenland überprüfen, um herauszufinden, welche Geisel schließlich Vergeltung geübt hat. Klingt nach keiner leichten Aufgabe!“ (PM I 284)

Markaris stellt in seiner Athener Trilogie das Leben der einfachen Leute in den Mittelpunkt und veranschaulicht die Auswüchse der Wirtschaftskrise, von Steuerhinterziehung und Korruption in einem Maße, welche die kriminellen Ausbrüche, die Kommissar Charitos zu ermitteln hat, nicht als zwangsläufig erscheinen lassen, aber ihr gesellschaftlicher Nährboden wird doch nachvollziehbar. Dies geschieht nicht auf besonders hohem literarischem Niveau, bietet aber gute Krimiunterhaltung.

Vergleich der Topologien und des Verhältnisses von Außensicht und Innensicht bei Koeppen und Markaris

Parallel zur Entstehung der Kriminalromane *Faule Kredite* und *Zahltag* hat Petros Markaris eine Reihe von Artikeln und Reden verfasst, in denen er sich mit den historischen Hintergründen der aktuellen Krise in Griechenland sowie ihrer spezifischen Prägung innerhalb der allgemeinen europäischen Finanzkrise und mit ihren spezifischen Auswirkungen auf das Land auseinandersetzt: „Die Gründe liegen im Falle der griechischen Krise weit zurück in der Vergangenheit. Der monströse Staatsapparat, der heute Griechenland lahmlegt, ist das Endprodukt einer Entwicklung, die in der Zeit nach dem Bürgerkrieg Ende der vierziger, Anfang der fünfziger Jahre begonnen hat.“¹⁰

Man muss bedenken, dass Markaris als Sohn eines armenischen Kaufmannes und einer griechischen Mutter in Istanbul aufwuchs, jahrelang auch türkischer Staatsbürger war und in Wien und Stuttgart studierte. Daher spricht, übersetzt und publiziert er in griechischer, türkischer und deutscher Sprache, was nicht zuletzt günstige

¹⁰ Markaris, Petros: *Finstere Zeiten. Zur Krise in Griechenland*. Zürich 2012. S. 10. Im Folgenden wird diese Ausgabe mit der Sigle PM II im Fließtext nachgewiesen.

Voraussetzungen zum Kulturvergleich und für sein Engagement als Mittler zwischen den Kulturen sind. Er lebt zwar heute in Athen, sein erster Aufenthalt dort in den 1960er-Jahren dürften aber einen vergleichsweise wenig urbanen Eindruck auf ihn gemacht haben: „Athen war damals eine andere Stadt. Eine schöne, ruhige, eine sehr menschliche und humorvolle Stadt, man konnte jeden Tag an jeder Ecke lachen. Ich frage mich immer, wo dieser Humor heute ist, er ist einfach verschwunden.“ (PM II 146)

Er beschreibt ein Phänomen des Städtebaus beziehungsweise von Baumaßnahmen in Griechenland generell, welches man jahrzehntelang beobachten konnte:

Als ich Mitte der sechziger Jahre nach Athen kam, sah ich, wie in fast allen armen Stadtvierteln die Armierungseisen aus den Dächern der Häuser herausragten. Diese Eisenstangen standen für den Traum vom zweiten Stockwerk. Die Familie musste fast ein Leben lang sparen, damit die Tochter oder der Sohn eine eigene Wohnung bekommen konnte. Heute bauen die Griechen Sommerhäuser und Villen und zerbrechen sich nicht den Kopf darüber, wie sie die Kredite zurückzahlen sollen. (PM II 15)¹¹

Inzwischen hat die Lage sich dramatisch verschärft und stillgelegte Betriebe prägen das Bild in den Kleinstädten sowie auch in den Metropolen Athen und Thessaloniki: „Bei den Kleinunternehmern herrscht Endzeitstimmung. Die Krise hat sie am härtesten getroffen. Das trostlose Bild leerer Läden und Geschäfte sieht man nicht nur in den Stadtteilen der Kleinbürger und des Mittelstands, sondern auch in den eleganten Einkaufsvierteln im Zentrum Athens.“ (PM II 40) Demgegenüber beschreibt Markaris Griechenland vor der Einführung des Euro als arm, aber kulturell reich: „Griechenland war in der Zeit nach dem Bürgerkrieg ein armes Land mit einem hohen literarischen und kulturellen Niveau. Es waren nicht nur die großen Namen der griechischen Nachkriegslyrik, wie Seferis, Elytis oder Ritsos [...]“ (PM II 62) Ein armes Land zwar – so hebt Markaris hervor – „[...] das aber ‚die Kultur der Armut‘ sehr gut beherrschte. Es war eine Armut mit hohem literarischen und künstlerischen Niveau.“ (PM II 63)

¹¹ Der Artikel erschien zuerst 2009.

Als Literat kann man von Markaris selbstverständlich keine eingehenden ökonomischen Analysen erwarten (wenngleich er auch Volkswirtschaft studiert hat) und auch seine soziokulturellen Betrachtungen sind eher auf generelle Tendenzen und Ereignisse bezogen; was allerdings bei Lesern Interesse wecken kann, sich näher mit den kulturellen Besonderheiten Griechenlands auseinanderzusetzen, anstatt in stereotype Zuschreibungen zu verfallen. „Die Schmährufe der Boulevardzeitungen, auch die Äußerungen der Bundeskanzlerin und immer wieder dieses Klischee vom faulen Griechen – das hilft nicht weiter.“ (PM II 160) Markaris versteht sich offenbar als Kulturvermittler mit einer kritischen Sicht auf die Entwicklungen innerhalb der Europäischen Union:

Was in der europäischen Einigung vernachlässigt wurde, waren die Werte. Die Herausforderung für die Gründerväter der europäischen Einigung war, aus einem Kontinent mit unterschiedlicher nationaler Geschichte, unterschiedlicher Kultur und unterschiedlichen Traditionen eine Gemeinschaft zu gründen, die auf gemeinsamen Werten beruht. [...] Jetzt, in den Zeiten der Krise, merkt man, wie sehr das Verständnis für kulturelle Diversität fehlt. (PM II 99f.)

Abschlussbetrachtung nach Lefebvre: Tendenzen der Urbanisierung

Lefebvres Analyse der urbanen Entwicklung, die erkennbar aus den Diskursen der 1960er-Jahre um gesellschaftliche Teilhabe und Aneignungsprozesse hervorgegangen ist, läuft auf das Schlagwort der Krise der Stadt hinaus: „Die Krise der Stadt, deren Bedingungen und Modalitäten nach und nach ans Licht kommen, ist nicht losgelöst von einer Krise der Institutionen auf der Ebene der Stadt, der Rechtsprechung und der städtischen Verwaltung.“¹²

Nach Markaris sind es mit Blick auf die Situation in Griechenland aber vor allem die staatlichen und historisch gewachsenen Strukturen aus Klientelismus und Korruption, die zu der besonderen Ausprägung der Krise des Landes beigetragen haben. Und wenn er die im Zuge der Krise geschlossenen Geschäfte betrachtet, bleiben Betrachtungen über die krisenhafte Entwicklung des Staates nicht aus: „Diesen Betrieben steht ein immer noch riesiger, maroder Staatsapparat gegenüber, der zwar lahmgelegt ist, aber nach wie vor enorme Ressourcen

¹² Lefebvre: Das Recht auf Stadt. S. 140.

verschlingt.“ (PM II, 40) Wollte man sehr zuspitzen, könnte man konstatieren, dass Markaris' Athen-Krimis sowie seine Essays eigentlich die Krise der Polis, im Sinne des Versagens ihrer Institutionen, mit der Folge einer teilweisen Erosion der menschlichen Beziehungen zum Thema haben.

Dazu könnte man Lefebvre hinzuziehen: „Die griechische Philosophie hat sich seit ihren Anfängen mit der griechischen Polis, ihrer Großartigkeit und ihrer Armseligkeit, ihren Beschränkungen, verbunden: der Sklaverei, der Unterordnung des Einzelnen unter die Polis.“¹³ Lefebvres Analyse der Entwicklungen der modernen Stadt läuft auf eine Kontrastierung von schädlichem Urbanismus gegenüber der historisch und kulturell gewachsenen Urbanität hinaus: „Sehr mächtige Kräfte versuchen die Stadt zu zerstören. Ein gewisser Urbanismus steht bevor, der die Ideologie einer Praxis, die auf die Zerstörung der Stadt abzielt, vor Ort überträgt. Diese gesellschaftlichen und politischen Kräfte richten das *Urbane* zugrunde.“¹⁴ Der Autor stellt die Frage:

Könnte das städtische Leben die weitgehend verschwundene Fähigkeit der Stadt zur Integration und zur Partizipation, die weder über den autoritären Weg noch über administrative Vorschriften noch das Eingreifen von Fachpersonen angeregt werden können, wiedererlangen und verstärken?¹⁵

Die Frage nach der Bedeutung des Raumes als kulturellem und soziologisch relevantem Herkunftsort wird zwar durch eine globalisierte Perspektive der zeitgenössischen Raumtheorie weitgehend relativiert: „Mit der Durchdringung der lokalen Kontexte durch globalisierte Wissens-bestände wird es zunehmend problematisch zu behaupten, jemand würde auf diese oder jene Art handeln, nur weil er oder sie einen bestimmten Herkunftsort aufweist. Die räumliche Konnotation der Herkunft oder aktuellen Lebensumstände erklärt in sozial-kultureller Hinsicht nichts mehr oder zumindest immer weniger.“¹⁶

¹³ Ebd. S. 191.

¹⁴ Ebd. S. 147. Hervorhebung im Original

¹⁵ Ebd. Hervorhebungen im Original.

¹⁶ Werlen, Benno: Körper, Raum und mediale Repräsentationen. In: Döring, Jörg / Thielmann, Tristan (Hg.): Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Bielefeld 2008. S. 65–392, hier: S. 378–379.

Daher leben Erzählungen wie die hier vorgestellten im besonderen Maße von kulturellen Unterschieden und Vergleichen, welche die Reiseliteratur von jeher geprägt haben und nicht zuletzt auch das Krimi-Genre jeweils durch kulturelles Facettenreichtum beleben und zur Auseinandersetzung mit kulturellen Zuschreibungen und Klischees anregen können.

Für Lefebvre gilt – neben der Wiedererlangung der Stadt durch das Proletariat – die Kunst als wichtige Kraft, um die Krise des Urbanen zu überwinden: „Nötig wie die Wissenschaft, aber ungenügend, trägt die *Kunst* zur Verwirklichung der urbanen Gesellschaft ihr langes Nachdenken über das Leben als Drama und Genuss bei.“¹⁷ Hiervon zeugen die vorgestellten Texte dieser beiden unterschiedlichen Autoren auf ihre jeweils eigene Weise, indem sie Drama und Genuss im griechischen Kulturraum in ihrer Zeit schildern.

¹⁷ Lefebvre: Das Recht auf Stadt. S. 163. Hervorhebung im Original

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Koeppen, Wolfgang: Die Erben von Salamis oder Die ernstesten Griechen. Mit farbigen Fotografien. Frankfurt a. M. / Leipzig 2000 [zuerst: 1986].

Ders.: Empfindsame Reisen nach Rußland und anderswohin. Hg. von Walter Erhart. Frankfurt a. M. 2007 [zuerst: 1958].

Markaris, Petros: Faule Kredite. Ein Fall für Kostas Charitos. Roman aus dem Neugriechischen von Michaela Prinzing. Zürich 2011.

Ders.: Finstere Zeiten. Zur Krise in Griechenland. Zürich 2012.

Sophokles: Antigone. Stuttgart 1955.

Sekundärliteratur

Bachmann-Medick, Doris: Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. 4. Aufl. Reinbek bei Hamburg 2010.

Hagedtedt, Lutz: Seitensprünge eines Romanciers. Wolfgang Koeppen reist nach Griechenland. Literaturkritik. Jg. 3 / Nr. 10 (2001). http://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=4263, aufgerufen am 11.05.2017.

Lefebvre, Henri: Das Recht auf Stadt. Aus dem Französischen von Birgit Althaler. Mit einem Vorwort von Christoph Schäfer. Hamburg 2016.

Schlösser, Hermann: Reiseformen des Geschriebenen: Selbsterfahrung und Welt Darstellung in Reisebüchern Wolfgang Koeppens, Rolf Dieter Brinkmanns und Hubert Fichtes. Wien [u. a.] 1987.

Singer, Gesa: Beobachtung und Empfindung. Spanische Reise-Impressionen bei Kurt Tucholsky und Wolfgang Koeppen. In: Kulturelle Topographie in der deutschen (Reise)literatur. In: Raposo, Berta / Bernecker, Walther L. (Hg.): Spanische Städte und Landschaften in der deutschen (Reise)literatur. Ciudades y paisajes españoles en la literatura (de viajes) alemana. MeLis, Bd. 23. Frankfurt a. M. 2017. S. 223–234.

**Alexis Radisoglou: „Cet objet de plus en plus réduit qu'est le monde?“
– Vom Globus und Planeten bei Christoph Ransmayr und Laurent
Mauvignier**

Die Welt als Ort zu begreifen kann potenziell ein ebenso expansives wie restriktives Unterfangen sein: Die Möglichkeit einer genuinen Horizont-erweiterung findet ihren negativen Umschlag in einer gewaltsamen Homogenisierungsbewegung. In eben dieser Dynamik liegt, grob umrissen, ein wesentlicher Aspekt dessen begriffen, was sich auch als eine Dialektik der Globalisierung bezeichnen ließe.

Im Mittelpunkt meines Aufsatzes stehen zwei zeitgenössische Texte west- beziehungsweise mitteleuropäischer Autoren, die auf je eigene Weise genau diese Problematik zu verhandeln scheinen: Christoph Ransmayrs 2012 erschienener Erzählband *Atlas eines ängstlichen Mannes* sowie Laurent Mauvigniers Roman *Autour du monde* aus dem Jahre 2014, 2016 ins Deutsche übersetzt unter dem etwas verunglückten Titel *Mit leichtem Gepäck*.¹ Die Verbindung zum konzeptuellen Rahmen des vorliegenden Bandes, mit seiner Frage nach ‚Literarischen Imaginationen des gleichen Raumes‘, ist dabei offenkundig: Bereits im Titel melden beide Texte einen topographischen Anspruch an, der sich zudem – im Falle von Ransmayrs *Atlas* implizit, bei Mauvigniers *monde* ganz explizit – auf die Welt als solche richtet. Wie schon die sphärischen Konnotationen unterstreichen, die sich sowohl in der französischen Präposition *autour* [um... herum, ringsherum] manifestieren als auch in der mythischen Figur des Atlas, der in bildhauerischen Figurationen ja oft als Träger einer Kugel repräsentiert wird, ist die Vorstellung von Welt als Ort dabei nicht zuletzt auch an das Bild des ‚Globus‘ gekoppelt.

In genau dieser Frage nach dem ‚Globalen‘, so meine These hier, liegt der kritische Nukleus sowohl von Ransmayrs Erzählband als auch von Mauvigniers Roman. Artikuliert sich in beiden Texten letztendlich

¹ Ransmayr, Christoph: *Atlas eines ängstlichen Mannes*. Frankfurt a. M. 2012; Mauvignier, Laurent: *Mit leichtem Gepäck*. München 2016 sowie Mauvignier, Laurent: *Autour du monde*. Paris 2014. Im Folgenden werden diese Ausgaben mit den Siglen AÄM (*Atlas eines ängstlichen Mannes*) beziehungsweise MLG (*Mit leichtem Gepäck*) und – für die französische Originalausgabe von Mauvigniers Roman – ADM (*Autour du monde*) ausgewiesen.

ein Unbehagen an Form und Konsequenzen der Globalität, so manifestiert sich diese Kritik jedoch in gegenläufigen Erzählbewegungen: Während Mauvigniers Roman nämlich *zentripetal* verfährt und die Welt zum in sich homogenen und systemisch integrierten Globus zusammenschrumpft, geht es Ransmayr um eine *zentrifugale* Perspektive, die sich dem globalen Denken zusehends entwindet, nicht um dahinter zurückzufallen – etwa ins Paradigma des Nationalen oder Regionalen –, sondern um darüber hinauszudeuten und sich auf etwas zuzubewegen, das in jüngeren geisteswissenschaftlichen Diskussionen oft Ausdruck findet im Begriff des ‚Planetarischen‘.²

Der Globus als Erzählraum

Zunächst einige kurze Bemerkungen zur Struktur der beiden Texte. Ransmayrs *Atlas eines ängstlichen Mannes* besteht aus 70 jeweils nur wenige Seiten umfassenden Erzählungen beziehungsweise Episoden, die zwar voneinander unabhängig sind, jedoch alle aus einer zentralen – und biographisch angehauchten³ – Ich-Perspektive erzählt werden und zudem mit der leitmotivisch eingesetzten Wendung „Ich sah...“ beginnen: „Ich sah eine ferne Gestalt [...]“ (AÄM 20); „Ich sah eine Kette

² Siehe hierzu vor allem Spivak, Gayatri Chakravorty: *Imperative zur Neuerfindung des Planeten / Imperatives to Re-Imagine the Planet*. Wien 1999; Elias, Amy J. / Moraru, Christian (Hg.): *The Planetary Turn: Relationality and Geoaesthetics in the Twenty-First Century*. Evanston 2015; Bergermann, Ulrike / Otto, Isabell / Schabacher, Gabriele (Hg.): *Das Planetarische. Kultur – Technik – Medien im postglobalen Zeitalter*. München 2010 sowie Friedman, Susan Stanford: *Planetary Modernisms: Provocations on Modernity Across Time*. New York 2015.

³ Ransmayr schreibt im mit „CR“ unterzeichneten Vorwort zu seinem Text: „In den siebenzig Episoden dieses *Atlas* ist ausschließlich von Orten die Rede, an denen ich gelebt, die ich bereist oder durchwandert habe, und ausschließlich von Menschen, denen ich dabei begegnet bin, Menschen, die mir geholfen, die mich behütet, bedroht, gerettet oder geliebt haben. Mit einer Ausnahme: Ein einziges Mal kommt hier auch ein Ort zur Sprache, an dem ich niemals war, der mir aber durch die Beschreibungen meiner Frau vertraut geworden ist. Daß ich den Namen dieses Ortes für mich behalte, soll daran erinnern, daß wir vieles, was wir von *unserer* [] Welt zu wissen glauben, nur aus Erzählungen kennen und: daß (fast) jede Episode dieses Buches auch von einem anderen Menschen, der sich ins Freie, in die Weite oder auch nur in die engste Nachbarschaft und dort in die Nähe des Fremden gewagt hat, erzählt worden sein könnte.“ (AÄM S. 5. Hervorhebung im Original.)

schwarzer, felsiger Hügel [...]“ (AÄM 41); „Ich sah einen jungen Königsalbatros [...]“ (AÄM 67)“; „Ich sah eine samtsschwarze, von unzähligen Lichtpunkten tätowierte Finsternis [...]“ (AÄM 153) und so weiter. Mauvigniers in der dritten Person erzählter und vielstimmig angelegter Roman verbindet vierzehn ebenfalls meist unabhängige Episoden, in denen Erlebnisse verschiedenster Charaktere präsentiert werden, wobei diese Episoden im Gegensatz zu Ransmayrs Text jedoch nicht in Kapitel eingeteilt sind und sich zudem zeitlich alle am Tag ein und desselben Ereignisses abspielen, nämlich des katastrophalen Erdbebens und darauffolgenden Tsunamis in Japan im März 2011.

Wie die in Abb. 1 und Abb. 2 dargestellten Koordinaten ihrer Handlungsschauplätze illustrieren, ist beiden Texten dabei eine geradezu spektakuläre Ausweitung des räumlichen Erzählfeldes gemein. Sowohl Ransmayrs als auch (wenngleich in zunächst etwas geringerem Umfang) Mauvigniers Text können einen genuin transkontinentalen Erzählrahmen aufweisen, der sich – in der zweidimensionalen Perspektive eines Atlas – über das gesamte west-östliche und nord-südliche Spektrum erstreckt und – aus dem dreidimensionalen Blickwinkel eines *autour du monde* – als gleichsam ‚weltumfassend‘ darstellt.



Abb. 1. Koordinaten des Erzählfeldes. Ransmayr, *Atlas eines ängstlichen Mannes*.



Abb. 2. Koordinaten des Erzählfeldes. Mauvignier, *Autour du monde*.

Im Falle der vermeintlich beschränkteren räumlichen Parameter von *Autour du monde* verkompliziert sich das Bild allerdings noch einmal, zieht man nämlich auch in Betracht, dass es sich bei allen Figuren des Romans um Reisende handelt, die – wie im Titel indiziert – teils beträchtliche Distanzen hinter sich gelassen haben. Eine genauere topologische Beschreibung des Erzählfeldes von Mauvigniers Text, die auch die Ausgangsorte dieser Erzählbewegungen einbezieht (Abb. 3), illustriert denn auch auf besonders prägnante Weise die Bewegungsrichtungen solch eines ‚weltumrundenden‘ Erzählens. Ganz augenscheinlich geht es Mauvignier hier also um eine Poetik der räumlichen Verknüpfungen, um den Globus als einheitliches Erzählfeld, die Welt also als *einen* Ort. Mauvigniers ‚Weltreisende‘ fungieren gleichsam als prominentester Ausdruck der räumlichen wie narrativen *Erschließbarkeit* eines solch expansiven Erzählfeldes. „Begreifen Sie denn nicht? Es geht um die Erde als Ganzes!“ (MLG 80) [„Vous ne comprenez pas ? la Terre entière !“ (ADM 76)], so an einer Stelle der programmatische Ausruf des sich auf einer Kreuzfahrt befindenden pensionierten Geologen Khlebov.



Abb. 3. Erzählbewegungen. Mauvignier, *Autour du monde*.

Besonders interessieren mich jedoch jene Elemente von Mauvigniers Raumpoetik, die dezidiert auf die Bedingungen und Merkmale der Globalität verweisen, jenes *Zustandes* also, der sich aus einer Vielzahl von zeitgenössischen Globalisierungsprozessen speist.⁴ In der Tat lässt sich die Form von Mauvigniers Roman denn auch als formales Sediment eben jener Zeit-Raum-Komprimierung – jener ‚time-space compression‘ – verstehen, die der Geograph und Wirtschaftstheoretiker David Harvey als konstitutiv für das Entstehen einer globalen Weltordnung beschrieben hat.⁵ In diesen Kontext gehören beispielsweise die Kapitellosigkeit des Romans – gewissermaßen eine Nicht-Abtrennung oder Entdifferenzierung chronotopisch differenter Elemente – und der übergangslose Wechsel von einem Raum in einen anderen zwischen einzelnen Episoden. So beginnt etwa der folgende Absatz in Florida, wo ein Ehepaar gemeinsam mit seinen Kindern das

⁴ Ich verweise hier u. a. auf Manfred Stegers Unterscheidung zwischen einem *process of globalization* und der *condition of globality*. (Vgl. Steger, Manfred: *Globalization. A Very Short Introduction*. Oxford 2003.)

⁵ Harvey, David: *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Social Change*. Oxford 1990.

Disneyland besucht, und endet – im Zuge eines subtilen, inmitten eines Halbsatzes vollzogenen Perspektivwechsels – in Paris:

Es hat den Anschein, als eröffnete sich für alle Familien *hier* [in Florida] die gleiche lächelnde Welt mit den ihr eigenen präzisen Abläufen und Ritualen, eine in Watte verpackte Welt ohne Widerhaken, ohne Gewalt und Lügen, eine glatte Welt ohne raue Stellen, ohne Gefahr, wo jeder seinen Platz finden kann in einem Kindheits- und Fantasie-Universum. Und als sie bei Dornröschen angelangt sind und vor dieser Märchenwelt stehen, mit all diesen Wesen und glücklichen Leuten, die *von überall, aus allen Ländern der Erde hierherkommen*, da sagt sich Fumi, dass es fantastisch ist, ein paar Tage länger *in Paris* zu bleiben. (MLG 397, Hervorhebung durch den Verfasser.)

[Il semble que pour toutes les familles qui sont *là*, c'est le même monde souriant qui s'ouvre, avec sa précision et ses rites, un monde onctueux et sans accroc, sans violence ni mensonges, un monde lisse et sans aspérité, sans danger, où chacun peut trouver sa place dans un univers d'enfance et d'imaginaire. Et quand ils voient la Belle au Bois Dormant, devant ce monde de féerie, ces êtres et ces gens heureux *qui viennent de partout autour de la Terre*, Fumi se dit que c'est formidable de rester quelques jours de plus *à Paris*. (ADM 359, Hervorhebung durch den Verfasser.)]

Weniger als ein Komma trennt hier Orlando von Paris, zwei über 7.000 Kilometer voneinander entfernte Orte.⁶ Dass beide Städte dabei Standort eines Disneyland fungieren, verweist nicht nur in formal-ästhetisch vermittelter Weise auf die raumkomprimierenden Effekte, die von global operierenden Unternehmen ausgehen, sondern auch auf die geradezu utopische Eigenräumlichkeit, mit der sich ein solcher

⁶ Auch wenn dies nicht immer in so verdichteter Form wie im hier angeführten Beispiel geschieht, sind die meisten der Episodenübergänge in Mauvigniers Text auf verknüpfende Weise konstruiert. Ein hierbei oft verwendetes Mittel ist das der ‚Überblendung‘, in der ein Motiv oder Bild am Ende der vorhergehenden Episode als Ausgangspunkt der folgenden wiederaufgenommen wird.

Freizeitpark – wenn auch kulturindustriell verbrämt – den Entfremdungseffekten der ‚realen Welt‘ gegenüberstellt.⁷

Mauvignier benutzt immer wieder solche Techniken der raumzeitlichen Komprimierung, „als wolle er daran erinnern“, um direkt aus dem Roman zu zitieren, „dass alles, was sich auf der Welt befindet, miteinander auf irgendeine Weise, so oder so, verbunden und in Berührung ist“ (MLG 40) [„comme pour rappeler que tous les objets du monde sont reliés entre eux d’une manière ou d’une autre et qu’ils se touchent les uns les autres“ (ADM 39)]. In dieser Darstellung eines ‚überall auf der Welt‘, eines *partout dans le monde* – so eine immer wiederkehrende Formulierung im Roman – verweist der Autor dabei nicht zuletzt fortwährend auch auf die *mediale* Herstellung eines solch räumlich einheitlichen Terrains. In einem der Episodenübergänge etwa hören die sich für eine Reise nach Slowenien wappenden Italiener Giorgio und Ernesto im Radio von dem auf den vorangegangenen Seiten beschriebenen gewaltsamen Schicksal des spanischen Ehepaars Paula und Juan, die im Zuge einer „Weltumsegelung“ (MLG 264) [„tour du monde“ (ADM 243)] vor der somalischen Küste von Piraten attackiert werden. In der Tat betont Mauvignier denn auch immer wieder jene Faktoren der Instantaneität und Simultaneität, die komplementär zur Raumkomprimierung das auf einer radikalen Gegenwartsemphase

⁷ Vgl. auch ein gleichsam Orientierung schaffendes Nachtmahl in einer Moskauer McDonald’s-Filiale: „Und als es dann allmählich Nacht wird und er nach stundenlangem Wandern seine Kraft schwinden spürt, weil er sich an der Stadt wund gescheuert hat wie an einem für seine Haut zu groben Stoff, wird er dann doch zu McDonald’s gehen und eine Riesenportion *deluxe potatoes*, einen *double cheese bacon* verschlingen, dazu einen *Minute Maid orange* und danach, zum Kaffee, einen *brownie stick caramel and biscuit*, wie er es überall auf der Welt auch hätte tun können.“ (MLG S. 168f., Hervorhebungen im Original.) [„Et, lorsque la nuit tombera, qu’il sera éxténue parce qu’il aura marché pendant des heures et des heures, s’usant au contact de la ville comme un corps au frottement d’un tissu trop rêche pour lui, il finira par s’asseoir dans un McDonald’s et manger une grande portion de Deluxe Potatoes, un double cheese bacon, le tout accompagné d’un Minute Maid orange et, pour terminer, avec un café, un Brownie Stick caramel et biscuit comme il pourrait le faire partout dans le monde.“ (ADM S. 155).

basierende Zeitregime der Globalität auszumachen scheinen.⁸ Der gesamte Roman ist durchsetzt von Hinweisen auf Radio, Computer und Mobiltelefone, auf Internet, Google Sky und GPS-Systeme, auf Kommunikationstechniken wie E-Mail, Webchat, SMS und Skype sowie auf soziale Netzwerke wie etwa Facebook, auf „dieses gigantische Gewimmel, das man die globalisierte Welt nennt“ (MLG 186) [„ce grand corps grouillant qu'est le monde globalisé“ (ADM 173)]. Symptomatisch dafür beklagt sich denn auch einer der Charaktere im Laufe des Romans, „[i]hm mache es, *ehrlich gesagt*, zu schaffen, gänzlich von der Welt abgeschnitten zu sein, kein Internet, kein Fernsehen, ja nicht einmal ein Radio zu haben, absolut nichts. Man spielt den Gedanken einer menschenleeren Erde durch, den Gedanken, allein übrig zu bleiben [...]“ (MLG 228, Hervorhebungen im Original) [„Il avoue qu'il souffre *vraiment* à l'idée d'être déconnecté du monde, de ne pas avoir Internet, la télévision, pas même une radio, rien. On évoque l'idée que la Terre se soit vidée des ses habitants, et l'idée de rester seuls [...]“ (ADM 210, Hervorhebungen im Original)].

Globalität als Weltschrumpfung

„The globe is on our computers“, schreibt Gayatri Spivak in ihrem einflussreichen Essay *Imperatives to Re-Imagine the Planet*:

Globalization is achieved by the imposition of the same system of exchange everywhere. It is not too fanciful to say that, in the gridwork of electronic capital, we achieve something that resembles that abstract ball covered in latitudes and longitudes, cut by virtual lines – once the equator and the tropics, now drawn increasingly by other requirements – of Geographical Information Systems. The globe is on our computers. No one lives there; and we think that we can aim to control globality.⁹

⁸ Vgl. hierzu zum Beispiel Rosa, Hartmut: *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*. Frankfurt a. M. 2005; Jameson, Fredric: *The End of Temporality*. In: *Critical Inquiry* 29 / No.4 (2003). S. 695–718; Gumbrecht, Hans Ulrich: *Unsere breite Gegenwart*. Berlin 2010; Virilio, Paul: *Polar Inertia*. London 2000 sowie Crary, Jonathan: *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep*. New York 2013.

⁹ Spivak, Gayatri Chakravorty: *Imperative zur Neuerfindung des Planeten / Imperatives to Re-Imagine the Planet*. Wien 1999. S. 44.

Was Spivak hier artikuliert ist die Vorstellung von Globalität als dem Resultat eines Prozesses radikaler systemischer Integration: ein Zusammen-wirken weltweiter Ströme und Bewegungen, in deren Zuge alles unter der vereinheitlichenden Logik des Globalen – des Globus als *Einen* – subsumiert wird.¹⁰ Der nominell expansive Prozess der Globalisierung manifestiert sich somit als paradoxes Zusammenschumpfen der Welt auf die homogenen Maße des Globalen.¹¹ Mauvignier selbst spricht bezeichnenderweise denn auch in einem Interview von „cet objet de plus en plus réduit qu’est le monde“¹², der Welt also als einem zusehends eingeengten, beschränkten Ort. Teil dessen ist – wie nicht zuletzt der ökonomistische Unterton von Mauvigniers Satz vom *objet réduit* suggeriert – ohne Zweifel auch die bereits erwähnte Zirkulation von Waren, auf die der Autor durch die ständige Nennung global operierender Unternehmen im Text anspielt: Samsung, Apple, Audi, McDonald’s, Nike und so weiter. So spricht der malaysische Ingenieur Syafiq in jener in Moskau spielenden Episode davon, dass er „ja immer überall ist, überall dort, wo die Welt einem Unternehmen gleicht [...] und, das versteht sich von selbst, auch Luxusartikel benötigt“ (MLG 157) [„puisque’il est toujours partout, là où le monde est une [...] entreprise qui a besoin [...], bien sûr, de luxe“ (ADM 146)]. Wichtiger noch ist aber eben jene Fantasie der lückenlosen Weltaneignung, der Drang – in Spivaks Worten – ‚to control globality‘. Und so heißt es weiter von Syafiq:

¹⁰ Vgl. hierzu auch meine Rezension des in Fußnote 2 erwähnten Sammelbandes *The Planetary Turn: Radisoglou, Alexis; Amy J. Elias and Christian Moraru, eds. The Planetary Turn: Relationality and Geoaesthetics in the Twenty-First Century. Evanston, IL 2015. 272 pp. In: The Germanic Review 92 /No. 1 (2017). S. 113–116.*

¹¹ Ähnlich argumentiert zum Beispiel auch Bertrand Westphal, der konstatiert, dass „[le] monde est longtemps resté un. Pour mieux dire, il s’est longtemps voulu un.“ Für Westphal handelt es sich bei dieser auf einer „projection idéale de l’Occident“ basierenden Konstitution der Welt als *einer* um „un travail d’harmonisation idéologique à portée planétaire“, „une homologation réductrice et violente“. (Westphal, Bertrand: *Le monde plausible. Espace, lieu, carte. Paris 2012. S. 9.*)

¹² Garcin, Jérôme: *Le séisme Mauvignier.* <http://bibliobs.nouvelobs.com/rentree-litteraire-2014/20140911.OBS8948/laurent-mauvignier-attour-du-monde.html>, aufgerufen am 29.05.2017.

Als Ingenieur ist er für eine Firma tätig, die weltweit Brücken und Autobahnen baut. [...] Er kennt alle Hotels in den wichtigen Hauptstädten, wo die Entscheidungsträger sich die Klinke in die Hand geben, verbunden durch ein Netzwerk unentwirrbarer Knoten, das er bereits im Entwurfsstadium gesehen und zu dessen Verwirklichung er vielleicht sogar einen entscheidenden Beitrag geleistet hat. Er sorgt dafür, dass die Netzwerke sich vernetzen, dass sie transparent sind, aufeinandertreffen zum schnellstmöglichen Austausch über Autobahnen und Brücken, die die Distanzen aufheben und verringern, bis bald kein Punkt mehr weiter als ein paar Kabellängen vom anderen entfernt ist – nicht einmal, und das ist ja sein Spezialgebiet, auf dem Landwege. Der ganze Planet ist sein Experimentierfeld, die ganze Welt möchte er in ein riesiges Leitsystem verwandeln. (MLG 157f.)

[Syafiq est ingénieur, il travaille pour un groupe mondial de construction de ponts et d'autoroutes. [...] Des grandes capitales, il connaît tous les hôtels où les décideurs se croisent, se lient via des réseaux faits de nœuds inextricables, mais dont lui a vu les plans et a, peut-être, travaillé modestement à l'élaboration. Il travaille à ce que les réseaux s'interconnectent, qu'ils se fluidifient, se rencontrent, échangent plus vite encore sur des autoroutes et des ponts qui abolissent les distances et les amoindrissent jusqu'à ce qu'il ne reste bientôt pas un point éloigné de l'autre de plus de quelques encablures, même sur voie terrestre – puisque c'est son domaine. Il a la planète comme terrain d'expérimentation et veut transformer le monde en un immense corps conducteur.] (ADM 145f.)

Autour du monde beschreibt jedoch nicht das Gelingen dieses Projekts, sondern ganz im Gegenteil das Scheitern einer solchen Vision auf der Ebene menschlicher Beziehungen.¹³ Die einzelnen Episoden des Romans handeln ausnahmslos von Gefühlen der Entfremdung, von Einsamkeit, gestörter Kommunikation, von Gewalt und menschlicher Entzweiung – einem Riss in der Welt. Und so endet das Buch denn auch mit einer Art Zusammenbruch des Gefüges, mit dem Bild eines Postboten in Paris, der

das Postamt in der Rue du Louvre [betritt] und [...] sich all die Briefe und Päckchen [vorstellt], die wie die Menschen zu Tausenden und zur gleichen Zeit überall in der Welt herumreisen. Er stellt sich die Berge von Postsäcken vor und denkt an all die Millionen Wörter, die geschrieben, gelesen, zerknüllt, vergessen, verdrängt

¹³ Es ließe sich hier auch fragen, in welchem Maße diese Vision einer globalen Räumlichkeit – und damit auch der Raum der Globalität als solcher – nicht vielmehr gleichsam aus einer Universalisierung von ‚Nicht-Orten‘ (Hotel, Autobahn, Einkaufszentrum und so weiter) im Sinne Marc Augés zu verstehen wäre. (Vgl. Augé, Marc: Nicht-Orte. 4. Aufl. München 2014.)

werden, wie auch all diese Menschen, die dicht aneinander vorbeilaufen und doch nie einander begegnen werden. (MLG 411)

[il entre dans le bureau de poste de la rue du Louvre, il imagine les lettres et les colis par milliers, les gens qui circulent au même moment partout dans le monde. Il imagine les montagnes de sacs postaux et il pense à tous ces mots, par millions, qui s'écrivent, se lisent, se froissent, s'oublie, s'ignorent, et à tous ces gens qui se frôlent et ne se rencontreront jamais.] (ADM 372)

Mauvigniers Roman bewegt sich somit zusehends fort von sozial-historischer und politischer Spezifität hin auf die Ebene einer *existenziellen* Problematik. Das zentrale Motiv des Erdbebens in Japan lässt sich auch lesen als eine weit tiefer als die neoliberale Globalität operierende Kraft, als das Emblem gleichsam einer sich ins Katastrophale entladenden menschlichen Erschütterung. Dass der Roman die Inkongruenz zwischen techno-ökonomischer Vernetztheit und menschlichem Zerwürfnis teils allzu plakativ gestaltet, dass er die auch politisch-historischen Implikationen einer solchen Problematik weitgehend ausspart und somit in letzter Analyse möglicherweise weniger avanciert ausfällt als das von seiner Grundprämisse und komplexen formalen Anlage her möglich gewesen wäre,¹⁴ lässt sich durchaus als vertane Chance begreifen. Dennoch artikuliert sich in *Autour du monde* ganz deutlich eben jenes Unbehagen am Globalen, von dem weiter oben bereits die Rede war. Worum es hier geht – und darin genau liegt auch der kritische Kern dieses Textes – ist das geradezu paradoxe Fehlen von Resonanzerfahrungen in einer Welt voller globaler Schwingungen.

Globale Entfremdung – planetarische Resonanz?

Der nicht unproblematische Begriff der Resonanz hat in jüngster Zeit eine bemerkenswerte Rehabilitierung in geistes- und sozialwissen-

¹⁴ Die kurzen Verweise etwa auf das Thema der Piratentätigkeit im Golf von Aden oder auf den israelisch-palästinensischen Konflikt im Nahen Osten bleiben weitgehend oberflächlich und liefern keine tiefgreifende Auseinandersetzung mit der Frage einer möglichen Verzahnung solch politisch-historischer Konfliktsituationen mit der Problematik der Globalität. Letztendlich, so würde ich argumentieren, präsentiert Mauvignier auch diese Probleme als Variante einer existenziell gefassten ‚Kommunikationsstörung‘.

schaftlichen Theorien erfahren, an prominentester Stelle vielleicht im Werk von Hartmut Rosa, der seine fast 800-seitige Studie *Resonanz* als eine ‚Soziologie der Weltbeziehung‘ untertitelt.¹⁵ Resonanz fungiert hier als expliziter Gegenbegriff zum Konzept der Entfremdung, einer Art „beziehungslosen Beziehung“¹⁶ zur Welt, um Rahel Jaeggis Formulierung zu benutzen. Rosa geht es beim Resonanzbegriff um „gelingende Weltbeziehungen“: „Meine These ist,“ so schreibt er, „dass es im Leben auf die Qualität der *Weltbeziehung* ankommt, das heißt auf die Art und Weise, in der wir als Subjekte Welt erfahren und in der wir zur Welt Stellung nehmen; auf die Qualität der Weltaneignung.“¹⁷

Während Mauvignier das Scheitern solch subjektiver Weltbeziehungen gerade im Angesicht einer bis aufs Letzte vernetzten Welt darstellt, versucht sich Ransmayrs Ich-Erzähler in seinem *Atlas*, so würde ich argumentieren, eben genau abseits beziehungsweise jenseits des Raumes der Globalität solche Resonanzerfahrungen zu erschreiben. Ransmayr scheint durch Titel und Gestaltung des Erzählfeldes zwar gleichsam ironisch den Reiz des Globalen zu evozieren, entzieht sich aber letztlich auf radikale Weise den erzählerischen Tropen und dem Diskurs der Globalität. Von Mauvigniers „gigantische[m] Gewimmel, das man die globalisierte Welt nennt“ (MLG 186), ist hier fast keine Spur mehr. Ransmayrs immer wieder aufs Neue durchgeführte Erzählbewegungen hin zu einem „Fernste[n] Land“ (AÄM 11) – so der programmatische Titel der ersten Erzählung – stehen denn auch nicht im Dienst einer räumlichen Vereinnahmung, der Hereinholung des Fernen ins Globale sozusagen, sondern verlaufen *expansiv* und zentrifugal, weg vom homogenen Raum des Globus, fort von ‚cet objet de plus en plus réduit qu’est le monde‘.¹⁸ Nicht zuletzt, so ließe sich argumentieren, unterminiert Ransmayr damit auch den historisch mit dem kartographischen Projekt eines Atlanten verzweigten kollektiven

¹⁵ Vgl. Rosa, Hartmut: *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*. 2. Aufl. Berlin 2016.

¹⁶ Zitiert in Rosa: *Resonanz*. S. 54.

¹⁷ Ebd. S. 19. Hervorhebung im Original.

¹⁸ Vgl. in diesem Zusammenhang auch andere Kapiteltitle, wie etwa „Sternenpflücker“, „Die Himmelsbrücke“, „Am Rand der Wildnis“, „Wilder Strand“, „Besuch aus großer Ferne“, „In der Tiefe“, „Die Königin der Wildnis“ und „Im Weltraum“.

wie politisch, ökonomisch und ideologisch motivierten Expansionsdrang einer ‚westeuropäischen Moderne‘, der seinerseits von konstitutiver Bedeutung für die Etablierung eines ‚kapitalistischen Weltsystems‘ ist.¹⁹

Über den Abend- und Nachthimmel dieser Märztage zog einer der strahlendsten Kometen der vergangenen tausend Jahre, ein Himmelskörper, der mit einem goldgelb leuchtenden Staubschweif und einem blauen Gasschweif eine fünfzig Kilometer lange Spur an den Nachthimmel schrieb. Der Besenstern hatte am Vorabend seinen erdnächsten Punkt in einer Entfernung von etwa zweihundert Millionen Kilometern passiert und raste nun wieder in jene Abgründe des Raumes zurück, aus denen er emporgestiegen war. Nach Monaten, in denen er neben dem großen Sirius als hellstes Licht am Nachthimmel erschienen war, würde er nun allmählich wieder kleiner und unscheinbarer werden, schließlich verschwinden und dann erst um das Jahr 4535 wiederkehren. (AÄM 37)

Der *Atlas eines ängstlichen Mannes* öffnet sich hier Zeiträumen, die die Chronotopen des Globalen bei weitem übersteigen. Bei dieser Neujustierung der Welt als Ort – im Sinne Jacques Rancières ließe es sich von einer ‚redistribution of the sensible‘ sprechen²⁰ – geht es dabei nicht nur um eine von Theoretikern des Planetarischen immer wieder postulierte „new form of relationality“²¹, die mit der Konfiguration der Welt als Globus ‚on our computers‘ bricht, sondern auch um die Heraufbeschwörung einer planetarischen Alterität, die den Erdball der vollständigen Kontrolle des Menschen entzieht. „The planet is in the species of alterity“, so Spivak in ihren Imperativen zur Neuerfindung des Planeten.²² In genau diesem Kontext steht auch die von Ransmayr immer wieder vollzogene Akzentverschiebung weg von einer der Logik des *Ökonomischen* folgenden Vereinnahmung des Globus hin zu einer

¹⁹ Vgl. Wallerstein, Immanuel: *The Modern World System, I. Capitalist Agriculture and the Origins of the European World-Economy in the Sixteenth Century*. Neuaufl. Berkeley 2011.

²⁰ Vgl. Rancière, Jacques: *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*. London 2004.

²¹ Elias / Moraru: *Planetarity*. S. vii.

²² Spivak: *Imperatives*. S. 44.

Betonung der *ökologischen* Vielfalt des Planeten.²³ Ransmayr selbst spricht in seinem Vorwort vom Wagnis einer „Nähe [zum] Fremden“ (AÄM 5). Dass der Autor dennoch an einer zentralen Ich-Perspektive festhält, signalisiert jedoch, so würde ich argumentieren, dass es hierbei weder um das Nicht-Menschliche an sich geht noch um ein sich dezidiert dem Posthumanistischen zuwendendes Erzählen. Vielmehr lässt sich der *Atlas eines ängstlichen Mannes* lesen als ein Versuch der *Neu-Kartographierung* des Mensch-Welt-Verhältnisses – Rosas ‚Weltbeziehung‘ – im Zeitalter der Globalität.

„I propose the planet to overwrite the globe“, so Spivak weiter.²⁴ Es ist ein solches Projekt des *Überschreibens* des Paradigmas des Globalen, das sich in Ransmayrs Erzählband manifestiert. Was hier geschieht ist eine performative Um-Schreibung des Raumes des Globalen, in deren Zuge der Planet als konzeptuelle Gegenfigur zum Globus hervortritt. Wie der Begriff des *overwriting* bereits impliziert, stehen Globus und Planet dabei aber keineswegs in einem binären Oppositionsverhältnis, sondern bleiben in einer ‚heterologischen‘²⁵ Konfiguration aneinander gekoppelt. Ein planetarisches Denken besteht somit nicht zuletzt auch aus einer Art epistemologischem Verfremdungseffekt, der uns anhält, die Welt als Ort neu zu denken.

Unabhängig davon, ob man diesen Anspruch an den Text stellt oder nicht, lässt sich im Gegensatz zu Spivak und anderen zeitgenössischen Denkern Ransmayrs Variante des Planetarischen jedoch schwerlich als dezidiert *politisches* Projekt begreifen, dem an einer expliziten Auseinandersetzung mit – geschweige denn einer aktiven Umgestaltung – einer aus den Rudern gelaufenen neoliberalen Globalisierung sowie deren Effekten gelegen wäre. Wie *Autour du monde*, so operiert auch Ransmayrs Text in einem weitaus existenzieller gefassten Rahmen. Bezeichnenderweise ist in beiden Texten die Problematik des Weltverhältnisses denn auch vorrangig an die

²³ Elias und Moraru definieren das Planetarische bezeichnenderweise als “a multicentric and pluralizing [...] structure of relatedness critically keyed to non-totalist, non-homogenizing, and anti-hegemonic operations typically and polemically subtended by an *eco-logic*”. (Elias / Moraru: Planetarity. S. xxiii. Hervorhebung durch den Verfasser.)

²⁴ Spivak: ebd.

²⁵ Vgl. Rancière: *Politics of Aesthetics*. S. 64.

Subjektposition weißer Männer gebunden. Trotz – manch einer würde vielleicht sagen: gerade auch wegen – ihres kosmopolitischen Grundgestus findet weder bei Ransmayr noch bei Mauvignier eine bewusste Auseinandersetzung mit differentiellen Geschichten – etwa aus postkolonialer oder Geschlechterperspektive – eben jener dominanten sozial-historischen Formation unserer Gegenwart statt, von der sich die durchaus als repräsentativ postulierten, mehrheitlich männlichen und fast durchgängig europäischen Subjekte entfremdet fühlen.²⁶

In der Tat ließe sich konstatieren, dass die zentrifugale Bewegung von Ransmayrs Text sich letztendlich auch auf einen Ausstieg richtet aus dem Tagesgeschehen, dem Politischen, dem Sozialen, ja der *Geschichtlichkeit* schlechthin. Nicht selten vollzieht sich im *Atlas eines ängstlichen Mannes* dabei eine Einschreibung menschlicher (Katastrophen-) Geschichte in den weit größeren – bisweilen geradezu als erhaben²⁷ dargestellten – Rahmen der Naturgeschichte. „Gab es denn einen hoffnungsvolleren, friedvolleren Ort für eine letzte Ruhestätte“, so der Erzähler an einer Stelle, „als das irdische Ende einer Brücke, die aus der leidvollen, ausgedörrten, von Sandstürmen und Kriegen zerrissenen Welt zu den Sternen führte?“ (AÄM 43.)

Solche Fluchtbewegungen durchsetzen den gesamten Text. In einer mit „Flugversuche“ (AÄM 67) betitelten Episode wird von einem Albatros berichtet:

In Christchurch hatte ein Junge mit dem Revolver seines Vaters einen Freund erschossen. [...] In Afghanistan war Krieg. In Südosteuropa war Krieg. In einer Kleinstadt des amerikanischen Mittelwestens war ein Schüler Amok gelaufen. [...] Und dann, als hätten ihn [den Albatros] die Radionachrichten *beflügelt* und nur darin bestärkt, daß man diese Erde, alles Festland, am besten tief unter sich zurückließ, erhob sich der junge Königsalbatros [...] wieder in die Luft [...] und ließ sich schließlich [...] mit einem langgezogenen Triumphschrei in eine vollendete

²⁶ In diesen Kontext gehört auch die vor allem bei Ransmayr oft zu beobachtende Einbeziehung traditioneller „Sehnsuchtsorte“ westlicher Reisender in die Erzählgeographie des Textes. Als Gegenargument wäre jedoch darauf hinzuweisen, dass Ransmayr in einigen Passagen explizit etwa auf die Differenz zwischen indigenen und kolonialen Namensgebungen eingeht.

²⁷ Die Wiederkehr einer Ästhetik des Erhabenen scheint mir ein interessanter und untersuchenswerter Nebeneffekt gewisser Spielformen planetarischen Diskurses.

Schleife fallen und segelte dann, ein riesiger, schwereloser Vogel im Sturm, ruhig über umbrandeten Klippen dahin. (AÄM 71, Hervorhebung im Original)

Auch dem Erzähler selbst bleiben derartige *flights from history* nicht verwehrt. In einer zur Zeit der bolivianischen Militärdiktatur angesiedelten Episode beobachtet er, von einer einen Stausee umgebenden Landschaft aus, ein Kampfflugzeug:

Ich spürte die Kälte des Bodens, den Druck kalter Steine an meiner Brust und sah den donnernden Schatten des Flugzeugs über den Abhang jagen und sah plötzlich, wie sich aus einem dünnen, fingerhohen Grasbüschel dicht vor meinen Augen ein Käfer hervorkämpfte. [...] Gleichgültig gegenüber allem, was in dieser von einem Jagdflugzeug und seinem rasenden Schatten beherrschten Welt geschah [...], schwirrte er auf und in einer Schleife so knapp an meinem Ohr vorüber, daß ich seinen kleinen Fluglärm selbst im Gebrüll des Jägers zu hören glaubte. [...] Als er dann schwirrend, schillernd im Sonnenlicht, aus meinem starren Blickfeld verschwand, erschien mir das dürre Büschel Gras vor mir plötzlich als Zuflucht, als rettendes Versteck, so wie in meiner Kindheit Gras- und Mooslandschaften, in die ich Spielfigürchen gestellt hatte, zu Urwäldern geworden waren, in die hinein man schrumpfen konnte und sich zwischen Schachtelhalmen, Hufattich und Löwenzahnbaumriesen verlieren.

Dieser Urwald war die Rettung! (AÄM 88)

Ransmayrs Text endet denn auch, in markantem Kontrast zu Mauvigniers Schlussbild, mit einem „Die Ankunft“ (AÄM 450) bezeichneten Kapitel, in dem sich der Erzähler in Gesellschaft dreier „flüsternde[r] Mönche in einer viertausend Meter über dem Meeresspiegel und hoch über dem verschneiten Ufer eines Bergsees gelegenen Höhle im westlichen Himalaya“ befindet (AÄM 450).

Das Feuer war niedergebrannt. Von den Mönchen waren nur noch Schatten zu sehen, von der Glut weiße Asche. Ich fühlte mich geborgen wie in jenen verlorenen Zeiten, in denen ich Abend für Abend zu Bett gebracht worden war und durch einen Türspalt, der wegen meiner Angst vor der Finsternis offenstand, einen Lichtstreifen sah und die Flüsterstimmen von Menschen hörte, die mich behüteten. Als aus der schneeweißen Asche ein Funke ins kalte Höhlendunkel sprang und im Flug erlosch, schlief ich ein. Nun war ich angekommen. (AÄM 456)

Planetarische Resonanz und wiedergefundene Zeit also als Antwort auf Entfremdung und Katastrophengeschichte. Auch Ransmayrs Text greift hier weit kürzer als es ihm seiner Anlage nach möglich wäre, wenn er

der Geschichte schlicht entsagt, wenn er die sozialen und politischen Fragen – auch die Umweltproblematik – einer globalisierten Gegenwart auflöst in einer Mischung aus anti-anthropozentrischer Selbstbescheidung und kosmologischem Apolitizismus. Die hohe Diktion von Ransmayrs Sprache verleiht dem Text zudem einen inkantatorischen Duktus, der sich bisweilen in seiner ästhetischen Wirkungsmacht zu ernst zu nehmen scheint. Und dennoch: Wie auch bei Mauvignier bleibt der kritische Nukleus des Textes von solchen Überlegungen meiner Meinung nach weitgehend unangetastet. Der eben auch durch und durch politische Imperativ, die Welt als Ort *anders* zu imaginieren, lässt sich noch in deren Schwächen und eigenen Aporien sowohl Mauvigniers Roman als auch Ransmayrs Erzählband entnehmen. In ihrer Auseinandersetzung mit kulturellen, ökonomischen, sozialen, politischen und historischen Festschreibungen von Raum als Ort – von *space* als *place*²⁸ – stellen beide Texte damit auch eine Herausforderung an die Raumtheorie dar: an eine Raumtheorie nämlich, die ihrerseits selbst in nicht geringem Maße sowohl Produkt als auch Katalysator eben jenes Großnarrativs der Globalisierung war, das sich seit dem späten 20. Jahrhundert – und damit nicht zufällig zeitgleich mit dem *spatial turn* – immer stärker ausgebreitet und jene Dominanz erlangt hat, die sich nun umkehrt in die Suche nach Alternativen.

²⁸ Vgl. Westphal, Bertrand: *Geocriticism. Real and Fictional Spaces*. New York 2011.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Mauvignier, Laurent: Autour du monde. Paris 2014.

Mauvignier, Laurent: Mit leichtem Gepäck. München 2016.

Ransmayr, Christoph: Atlas eines ängstlichen Mannes. Frankfurt a. M. 2012.

Sekundärliteratur

Augé, Marc: Nicht-Orte. 4. Aufl. München 2014.

Bergermann, Ulrike / Otto, Isabell / Schabacher, Gabriele (Hg.): Das Planetarische. Kultur – Technik – Medien im postglobalen Zeitalter. München 2010.

Crary, Jonathan: 24/7. Late Capitalism and the Ends of Sleep. New York 2013.

Elias, Amy J. / Moraru, Christian (Hg.): The Planetary Turn. Relationality and Geoaesthetics in the Twenty-First Century. Evanston 2015.

Friedman, Susan Stanford: Planetary Modernisms. Provocations on Modernity Across Time. New York 2015.

Garcin, Jérôme: Le séisme Mauvignier. <http://bibliobs.nouvelobs.com/rentree-litteraire-2014/20140911.OBS8948/laurent-mauvignier-autour-du-monde.html>, aufgerufen am 29.05.2017.

Gumbrecht, Hans Ulrich: Unsere breite Gegenwart. Berlin 2010.

Harvey, David: The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Social Change. Oxford 1990.

Jameson, Fredric: The End of Temporality. In: Critical Inquiry 29 / No. 4 (2003). S. 695–718.

Radisoglou, Alexis: Amy J. Elias and Christian Moraru, eds. *The Planetary Turn. Relationality and Geoaesthetics in the Twenty-First Century*. Evanston, IL 2015. 272 pp. In: *The Germanic Review* 92 / No. 1 (2017). S. 113–116.

Rancière, Jacques: *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*. London 2004.

Rosa, Hartmut: *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*. Frankfurt a. M. 2005.

Rosa, Hartmut: *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*. 2. Aufl. Berlin 2016.

Spivak, Gayatri Chakravorty: *Imperative zur Neuerfindung des Planeten / Imperatives to Re-Imagine the Planet*. Wien 1999.

Steger, Manfred: *Globalization. A Very Short Introduction*. Oxford 2003.

Virilio, Paul: *Polar Inertia*. London 2000.

Wallerstein, Immanuel: *The Modern World System, I. Capitalist Agriculture and the Origins of the European World-Economy in the Sixteenth Century*. 1. Aufl [Neuaufgabe]. Berkeley 2011.

Westphal, Bertrand: *Geocriticism. Real and Fictional Spaces*. New York 2011.

Westphal, Bertrand: *Le monde plausible. Espace, lieu, carte*. Paris 2012.

**MENSCHEN, TIERE UND (DIE BETRACHTUNG DER)
NATURPHÄNOMENE**

Simone Loleit: Schauplatz oder Mitspieler? Zum Fluss in der Fabelliteratur

In Fabeln kann der Fluss – wie andere belebte und unbelebte Dinge auch – zum Protagonisten werden, wie zum Beispiel in Burkard Waldis' *Fabel / Vom Brunnen / vnnd seinem außfluß*.¹ Diese Fabel erzählt, wie ein aus einer Quelle entspringender kleiner Wasserfluss zu einem großen Strom wird und sich aus Hochmut gegenüber der Quelle geringschätzig und undankbar äußert – woraufhin diese aus Ärger versiegt und damit auch den Fluss zum Verschwinden bringt. Unschwer kann auf die beiden Antagonisten dieser Fabel, den Fluss und die Quelle, der Terminus ‚Akteur‘ angewendet werden, denn beide Figuren handeln intentional, sie kommunizieren mittels Sprache (der Fluss sprechend, die Quelle zuhörend und verstehend) und ihre Handlungen und Reaktionen werden durch innere Haltungen und Empfindungen (Undankbarkeit, Hochmut, Ärger) motiviert.

In der überwiegenden Zahl von Fabeln, in denen ein Fluss vorkommt, handelt es sich um Tierfabeln, die an einem Fluss spielen; in diesen fungiert der Fluss als Schauplatz der Handlung und nicht im engeren Sinne als handelnde Figur. Gleichwohl scheint der Fluss auch in diesen Fabeln häufig so eng in die Interaktionen eingebunden, dass sich die Frage ergibt, ob der Fluss auch hier als Akteur oder Mitspieler bezeichnet werden könnte oder auf welche Weise sich seine Handlungsbeteiligung sonst angemessen beschreiben ließe. Dies soll im Folgenden, nach einigen methodischen Vorüberlegungen, am Beispiel der äsopischen Fabeln vom Wolf und dem Lamm (beziehungsweise Schaf), von Frosch, Maus und Weihe und von dem Drachen und dem Bauern erörtert werden.

¹ Waldis, Burkard: Die lxxxij. Fabel / Vom Brunnen/ vnnd seinem außfluß. In: Ders. *Esopus. 400 Fabeln und Erzählungen*. Nach der Erstausgabe von 1548. Teil 1: Text. Hg. v. Ludger Lieb / Jan Mohr / Herfried Vögel. Berlin, New York 2011 (= Frühe Neuzeit. Bd. 154). S. 226f., Nr. II, 83.

1. Methodische Vorüberlegungen

Mit Blick auf die lehrhafte Wirkungsabsicht der Fabel könnte man den gesamten ‚Raum‘ der *narratio* als ‚Demonstrationsraum‘² bezeichnen, in dem ein moralisch-lebenspraktischer Grundsatz wie auf einer Bühne veranschaulicht werden soll. Für die Einrichtung dieser ‚Bühne‘ ist die explizite oder implizite Aufteilung der Fabel in *narratio* und *moralisatio* als zwei qualitativ verschiedene textuelle Bereiche eine wesentliche Voraussetzung, weil hierdurch eine besondere Rezeptionsweise des Fabelgeschehens nahegelegt wird. Dieses Grundgerüst der Fabel ist nicht im eigentlichen Sinne räumlich, wozu auch passt, dass der Kernbereich beziehungsweise der zentrale Wahrnehmungsfokus des ‚Demonstrations-raumes‘ der Fabel unmittelbar an die handelnden (tierischen) Akteure und den zwischen diesen ausgetragenen Konflikt gebunden zu sein scheint. Wie die nicht wenigen Fabeln, die keine Auskunft über ihren Schauplatz geben, zeigen, kann die Fabel auch auf einer leeren Bühne spielen. Der ‚Raum‘ der Fabel ist, um es etwas zugespitzt zu formulieren, kein notwendig ‚räumlicher Raum‘; umso interessanter erscheint die Frage, welche Rolle konkreten Schauplätzen innerhalb der Fabeln zukommt.³ Im Folgenden soll dies exemplarisch am Beispiel des Schauplatzes Fluss untersucht werden.

Wie zu zeigen sein wird, ist der Fluss in den besprochenen Fabeln kein Landschaftselement, sondern funktional in Bezug auf die Handlung. Die gesamte Anlage des Raums ist auf die Handlung hin ausgerichtet, es handelt sich um einen eingerichteten, konstruierten Raum, der aufgrund seiner Gemachtheit mit einer Architektur vergleichbar ist. Laut Hausendorf und Kesselheim kann die „Architektur

² Ich verwende den Terminus ‚Demonstrationsraum‘ in Anlehnung an Putzier, die als zentralen Aspekt dessen doppelte räumliche Vorstrukturierung herausstellt, nämlich erstens die Wahrnehmungslenkung auf den Demonstrationsraum und zweitens die Festlegung eines Kernbereichs im Sinne eines zentralen Wahrnehmungsfokus. (Vgl. Putzier, Eva-Maria: Der ‚Demonstrationsraum‘ als Form der Wahrnehmungsstrukturierung. In: Hausendorf, Heiko / Mondada, Lorenza / Schmitt, Reinhold (Hg.): Raum als interaktive Ressource. Tübingen 2012 (= Studien zur deutschen Sprache. Bd. 62). S. 275–315, hier S. 277 sowie S. 292.)

³ Der vorliegende Beitrag ist Teil meines in Vorbereitung befindlichen Projektes zu dem Thema „Orte/Räume in Fabeln des Mittelalters und der Frühen Neuzeit“.

des gebauten Raumes [...] als direkte Antwort auf Probleme der Interaktion verstanden werden“⁴. Hausendorf und Schmitt benennen als „Fluchtpunkt der Interaktionsarchitekturanalyse [...], architektonische Erscheinungsformen möglichst als Lösungen für interaktive Probleme zu rekonstruieren“⁵. Die Anwendung dieses Ansatzes auf die räumliche Komposition der Fabeln und speziell den Fluss erscheint insofern vielversprechend, als die Beteiligung des Flusses an der Handlung hierdurch fundierter beschreibbar wird: Der Fluss bestimmt aufgrund seiner im Folgenden genauer herauszuarbeitenden Eigenschaften die sich an, in und auf ihm abspielenden Interaktionen wesentlich mit und prägt diese vor, wobei von handlungsentscheidender Bedeutung ist, dass die tierischen Akteure aufgrund ihrer Eigenschaften und Fähigkeiten den Fluss jeweils unterschiedlich nutzen können. Dementsprechend erscheint der Fluss auch nicht austauschbar, ohne dass dadurch weitere erhebliche Änderungen (zum Beispiel auf der Ebene der tierischen Akteure und der von diesen ausgeführten Handlungen) notwendig würden.

In diesem Zusammenhang relevant sind auch die im Kontext der Actor-Network-Theory angestellten Überlegungen zum Zusammenspiel von Mensch und physischer Welt und dem Phänomen heterogener Verbindungen, durch die die Ebenen des Sozialen und des Materiellen zusammengebracht werden:⁶ „Space is bound into networks and any assessment of spatial qualities is simultaneously an assessment of network relations. Actor-network theory insists therefore that spatial

⁴ Hausendorf, Heiko / Kesselheim, Wolfgang: Können Räume Texte sein? Linguistische Überlegungen zur Unterscheidung von Lesbarkeits- und Benutzbarkeitshinweisen. Zürich 2013 (Arbeitspapiere des UFSP Sprache und Raum, SpuR 02). S. 19. Online verfügbar unter: http://www.zora.uzh.ch/id/eprint/84555/1/SpuR_Arbeitspapiere_Nr02_Aug2013.pdf, aufgerufen am 25.08.2017.

⁵ Hausendorf, Heiko / Schmitt, Reinhold: Interaktionsarchitektur und Sozialtopografie. Umriss einer raumlinguistischen Programmatik. Zürich 2013 (Arbeitspapiere des UFSP Sprache und Raum, SpuR 01). S. 5. Online verfügbar unter: http://www.zora.uzh.ch/id/eprint/78153/1/SpuR_Arbeitspapiere_Nr01_Mai2013.pdf, aufgerufen am 25.08.2017.

⁶ Vgl. Murdoch, Jonathan: Towards a Geography of Heterogeneous Associations. In: *Progress in Human Geography* 21 / H. 3 (1997). S. 321–337, hier S. 324f.

analysis is also network analysis.“⁷ Entscheidend sei dabei die Vorstellung eines wechselseitigen Austausches zwischen der sozialen und der materiellen / räumlichen Sphäre.⁸

Wenn im Folgenden von Raum die Rede ist, so ist, wie schon angedeutet, zu unterscheiden zwischen einem wörtlichen und einem metaphorischen Raumbegriff. Lotman verwendet in seinen Ausführungen zur Semiosphäre beide Bedeutungen und akzentuiert dabei den Begriff der Grenze:

Am Beginn jeder Kultur steht die Einteilung der Welt in einen inneren (‘eigenen’) und einen äußeren Raum (den der ‚anderen‘). [...] Die Brennpunkte der semiotisierenden [...] Prozesse befinden sich aber an den Grenzen der Semiosphäre. Der Begriff der Grenze ist ambivalent: Einerseits trennt sie, andererseits verbindet sie. Eine Grenze grenzt immer an etwas und gehört folglich gleichzeitig zu beiden benachbarten Kulturen, zu beiden aneinandergrenzenden Semiosphären. [...] In Fällen, in denen die Semiosphäre auch real-territoriale Züge hat, bekommt die Grenze eine wörtlich zu verstehende räumliche Bedeutung.⁹

Ausgehend von Lotmans semiotischem Grenzbegriff wäre zu fragen, ob der Fluss innerhalb der behandelten Fabeln (auch) als räumlich-territoriale Grenze fungiert, inwiefern er selbst eine Semiosphäre bildet beziehungsweise wie er sich zu der / den Semiosphäre(n) der jeweiligen Fabel verhält. Diese Fragen werden in den Abschnitten II und III im Vordergrund stehen, Abschnitt IV widmet sich schwerpunktmäßig der Frage nach der Handlungsfähigkeit des Flusses in der Fabel.

⁷ Ebd. S. 332.

⁸ Vgl. ebd. S. 334.

⁹ Lotman, Jurij M.: Die Innenwelt des Denkens. Eine semiotische Theorie der Kultur. Aus dem Russ. v. Gabriele Leupold / Olga Radetzkaja. Hg. u. mit einem Nachwort vers. v. Susi K. Frank / Cornelia Ruhe / Alexander Schmitz. Frankfurt a. M. 2010. S. 174, 182 sowie 187. Obgleich Lotman an dieser Stelle explizit die im wörtlichen Sinne räumliche Bedeutung einbezieht, ist Ruhe zuzustimmen, dass die Semiosphäre als tatsächlicher Raum bei Lotman gewollt unscharf bleibe, vgl. Ruhe, Cornelia: Semiosphäre und Sujet. In: Dünne, Jörg / Mahler, Andreas (Hg.): Handbuch Literatur & Raum. Berlin, Boston 2015 (= Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie. Bd. 3). S. 170–177, hier S. 170.

2. Auftakt: Der Wolf, das Lamm und der Fluss

„Der Durst trieb ein Schaf an den Fluß; eine gleiche Ursache führte auf der anderen Seite einen Wolf herzu.“¹⁰ – Die Besonderheit dieses Anfangs von Lessings Fabel *Der Wolf und das Schaf*, einer Adaption der äsopischen Fabel vom Wolf und dem Lamm, erschließt sich am besten im Vergleich mit einer älteren Fassung dieser Fabel – exemplarisch soll die Fabel *Lupus et agnus* des antiken Dichters Phaedrus herangezogen werden. Diese beginnt mit den Versen: „Ad rivum eundem lupus et agnus venerant / Siti compulsi; superior stabat lupus / Longeque inferior agnus.“¹¹

Wolf und Lamm stehen bei Phaedrus (und generell in den traditionellen Fassungen dieser Fabel) also am selben Ufer, bei Lessing hingegen an unterschiedlichen Ufern des Flusses. Damit sind die Positionen der beiden Antagonisten gegenüber der traditionellen Fassung entscheidend verändert und zwar nicht nur im räumlichen Sinne. In der zitierten Phaedrus-Fassung treten die in die Raumstruktur eingeschriebenen Machtverhältnisse besonders deutlich hervor: Mit den Wörtern *superior* und *inferior* markiert Phaedrus eben nicht nur die

¹⁰ Lessing, Gotthold Ephraim: *Der Wolf und das Schaf*. In: Ders.: *Gedichte, Fabeln, Lustspiele*. Hg. v. Herbert G. Göpfert u. a. München 1970 (= *Werke*. Bd. 1). S. 276.

¹¹ Phaedrus: *Lupus et agnus*. In: Ders.: *Liber Fabularum*. Fabelbuch. Lat. / Dt. Hg. v. Otto Schönberger. Stuttgart 2012. S. 4, Nr. I,1, V. 1–3 (Übers.: Zu demselben Fluss waren Wolf und Lamm gekommen, von Durst getrieben; weiter oben stand der Wolf und viel weiter unten das Lamm; Übers. v. fremdsprachigen u. mhd. Quellentexten hier und im Folgenden von der Verfasserin).

räumliche Position (weiter oben, weiter unten)¹² der beiden Protagonisten, sondern auch das Machtverhältnis zwischen ihnen: Der Wolf ist *superior*, also *überlegen*, das Lamm *inferior*, also geringer. Die räumlichen Positionen antizipieren demnach bereits den Ausgang des Konflikts.

Die von Lessing vorgenommene Veränderung der räumlichen Positionierung verändert dieses Machtverhältnis, denn:

Durch die Drennung des Wassers gesichert und durch die Sicherheit höhnisch gemacht, rief das Schaf dem Räuber hinüber: „ich mach dir doch das Wasser nicht trübe, Herr Wolf? Sieh mich recht an; habe ich dir nicht etwa vor sechs Wochen nachgeschimpft? Wenigstens wird es mein Vater gewesen sein.“ Der Wolf verstand die Spöttei; er betrachtete die Breite des Flusses und knirschte mit den Zähnen. Es ist dein Glück, antwortete er, daß wir Wölfe gewohnt sind, mit Euch Schafen Geduld zu haben: und ging mit stolzen Schritten weiter.¹³

Das Wasser trennt bei Lessing Wolf und Schaf: Während es das Schaf sicher und dadurch kühn und höhnisch macht, lässt es den entmachteten Wolf vor der Breite des Flusses kapitulieren. Muss sich das Lamm in den traditionellen Fassungen stets (und am Ende vergeblich) gegen die Anwürfe des Wolfes verteidigen, so ist es hier in der komfortableren Position, den Wolf mit seinen alten Vorwürfen konfrontieren zu dürfen.

¹² Während antike und mittelalterliche Fassungen zumeist mit den Attributen ‚oben‘ und ‚unten‘ am Fluss oder Bach arbeiten, finden sich seit dem 16. Jahrhundert Konkretisierungen: Waldis lässt den Wolf „zu einem ku^elen Bronnen“ gelangen, von wo er „dort niden an dem Bach“ (Waldis, Burkard: Die ij. Fabel / Von dem Wolff vnd dem Lamb. In: Ders.: Esopus.. S. 16f., Nr. 1,2, hier S. 16, V. 2 sowie 4) das Lamm erblickt; La Fontaine legt die Positionen von Wolf und Lamm sogar noch genauer fest: „Sire, répond l'Agneau, que Votre Majesté / Ne se mette pas en colère; / Mais plutôt qu'elle considère / Que je me vas désaltérant / Dans le courant, / Plus de vingt pas au-dessous d'Elle; / Et que par conséquent, en aucune facon, / Je ne puis troubler sa boisson.“ (La Fontaine, Jean de: Fable X. Le loup et l'agneau. In: Ders.: Fables, contes et nouvelles. Hg. v. Jean-Pierre Collinet. Paris 1991 (= Œuvres complètes. Bd. 1). S. 44f., Nr. 1,X, hier S. 44, V. 10–17) (Übers.: ‚Eure Majestät‘, entgegnete das Lamm, ‚möge sich nicht so aufregen, sondern möge vielmehr bedenken, dass ich mich zum Trinken mehr als zwanzig Schritt stromabwärts von Euch begeben habe und dass ich infolge dessen auf keine Weise Euren Trank trüben kann.‘)

¹³ Lessing: Der Wolf und das Schaf. S. 276.

In Lessings Text bildet der Fluss eine im Raum sichtbare Grenze und zugleich ein für beide Protagonisten unüberwindbares Hindernis. In der Phaedrus-Fassung und generell im traditionellen Plot der Fabel ist es hingegen die (ungeschützte) räumliche Nähe zum Wolf, die zum Konflikt und dem für das Lamm fatalen Ausgang führt. Traditionell ist der Fluss in der Fabel von Wolf und Lamm nämlich kein räumliches Hindernis, sondern Gegenstand eines Rechtsstreits, welchen der Wolf vom Zaun bricht: Es stört ihn angeblich, dass ihm das gleichfalls am Fluss trinkende Lamm das Wasser trübe.¹⁴ Das Lamm hält dem als Argument zu seiner Verteidigung die Fließrichtung des Flusses entgegen: „Cur‘, inquit, ‚turbulentam fecisti mihi / Aquam bibenti?‘ Laniger contra timens: / ‚Qui possum, quaeso, facere, quod quereris, lupe? / A te decurrit ad meos haustus liquor.“¹⁵

An die räumliche Erstreckung des Flusses von der Quelle abwärts – oft wird der Wolf sogar als direkt an der Quelle trinkend dargestellt – knüpft sich zugleich eine zeitliche Abfolge. Mit seiner Anschuldigung setzt der Wolf in diesem vom Zaun gebrochenen Rechtsstreit die

¹⁴ In nahezu allen Fassungen eröffnet der Wolf mit dieser Anschuldigung den Streit. Eine Ausnahme bildet der Cartoon *The Wolf and the Lamb* von 1939, in dem diese Anschuldigung den Höhepunkt bildet und sowohl in der Formulierung der Klage wie auch der Verteidigung anders gewendet wird: „WOLF: You drink from my spring, then. LAMB: Indeed, sir, I have never yet drunk anything but my mother’s milk.“ (Dithmar, Reinhard: Die Fabel. Geschichte, Struktur, Didaktik. 7., völlig neu bearb. Aufl. Paderborn [u. a.] 1988. S. 135.) Die Kritik konzentriert sich hier darauf, dass das Lamm auch von derselben Quelle wie der Wolf trinke. Hiermit geht auch eine räumliche Reduktion einher – der Fluss verschwindet damit gleichsam aus der Fabel. Der Cartoon reduziert die Klage des Wolfes auf ihre Quintessenz und spart die in den älteren Fassungen präsente Vorstellung des Trübens, das heißt Aufwühlens und dadurch Unklar-Machens (vgl. DWB 22,1193) von Gewässern aus.

¹⁵ Phaedrus: *Lupus et agnus*, S. 4, V. 5–8. (Übers.: ‚Warum‘, sprach er, ‚hast Du mir das Trinkwasser trüb gemacht?‘ Das Lamm (das Wolltier) entgegnete furchtsam: ‚Wie kann ich, bitte sehr, das tun, worüber du dich beklagst? Von dir fließt das Wasser zu meinem Trunk herunter.‘)

zeitlich-räumliche Logik außer Kraft¹⁶ – und obwohl das Lamm ihm dies nachzuweisen versucht, beharrt der Wolf auf dem Recht des Stärkeren.

Die Fließrichtung des Flusses ist ein so bedeutsames Argument, weil die räumlichen Positionen am Fluss, korrelierend zur Wasserqualität, von unterschiedlicher Wertigkeit sind und der Raum durch den Fluss (als Funktionsraum) insofern hierarchisch vorstrukturiert ist: Obwohl der Wolf den quellnäheren und somit besseren Platz besetzt, beschuldigt er das schwächere Lamm, das sich in gefährliche Nähe zum Wolf begeben hat, gleichwohl, ihm das Wasser zu trüben. Räumliche Nähe zum Lamm bedeutet für den Wolf zu allererst die Gelegenheit, das Lamm zu fressen, also Macht und Verfügungsgewalt über das Lamm zu besitzen. Obgleich er das Lamm sofort fressen könnte, zögert er diesen Gewaltakt hinaus, indem er den Schein-Rechtsstreit anfängt.

Der Fluss ist innerhalb dieser Fabel einerseits Schauplatz, andererseits ein Gegenstand, über den zwischen Wolf und Lamm verhandelt und argumentiert wird. Der Fluss wird innerhalb der Fabel in den Figurenreden erzeugt; es gibt eine Wolf- und eine Lammperspektive auf den Fluss, welche mit unterschiedlichen Sprechmodi korrelieren: höflich, unterwürfig, defensiv, sachlich – das Lamm; arrogant, bedrohlich, angriffslustig, unsachlich – der Wolf. Das Lamm nimmt die Rede des Wolfes auf; sein Platz am Fluss entspricht also auch seinem Rang in der Redeordnung.

All dies ändert Lessing nun in seiner auf die klassische Fabelerzählung von Wolf und Lamm rekurrierenden ‚Metafabel‘: Das Lamm spricht zuerst, es greift den Wolf verbal an und macht sich über ihn lustig, weil es dies nun unter den neuen räumlichen Bedingungen tun kann (so wie der Wolf das Lamm in der traditionellen Fassung verbal angreifen, bedrohen und fressen kann – weil er es kann).

Der Fluss fließt nun zwischen den Protagonisten, und wo ehemals die Fließrichtung die zentrale Rolle spielte, so nun die

¹⁶ Besonders deutlich wird dies in der Fassung von Boner, in der das Lamm festhält, dass der Bach vom Wolf zu ihm herunter und nicht wieder zu diesem hinauf fließe: „daz der bach vliuzet har zuo mir / und vliuzt nicht wider uf zuo dir“ (Boner, Ulrich: Von einem wolfe und einem schäfe. Von unrechtem gewalte. In: Ders.: Der Edelstein. Eine mittelalterliche Fabelsammlung. Mhd. – Nhd. Hg. v. Manfred Stange. Ubstadt-Weiher [u. a.] 2016. S. 20–23, Nr. 5, hier S. 20, V. 13f.).

unüberwindliche Breite und Tiefe. Wolf und Lamm befinden sich, zeitlich gedacht, in einem nicht mehr hierarchisch vorgegliederten, sondern in einem paritätisch aufgeteilten Raum, in dem jedes Tier sein eigenes Raumsegment hat. Allein die ‚Vorgeschichte‘, also das Wissen über die Wolfsnatur generell und das noch speziellere Wissen über das Verhalten des Wolfes in der traditionellen Fassung der Fabel führt dazu, dass diese Hierarchien erinnert werden können.¹⁷

Der gegenüber den alten Verhältnissen räumlich neu geordnete Raum ist ein auch semantisch neu aufgeladener Raum. Zur Beschreibung der Veränderungen, die zwischen den traditionellen Fassungen und Lessings Adaption der Fabel stattgefunden haben, erscheinen Lotmans Überlegungen zur Semiosphäre hilfreich: Und zwar vollzieht Lessings Fabel die Ausdifferenzierung in zwei nun auch räumlich durch den ‚Grenzfluss‘ klar als solche markierte Semiosphären, welche in der Phaedrus-Fassung durch die unterschiedliche Sprechweise der Akteure im Prinzip schon angelegt ist. Dennoch deutet hier die Tatsache, dass Wolf und Lamm sich den Raum am Fluss teilen, darauf hin, dass es sich (noch) um eine gemeinsame Semiosphäre handelt, innerhalb derer Wolf und Lamm unterschiedliche semantische Felder besetzen: Der Wolf ist im Zentrum (Kern), das Lamm an der Peripherie angesiedelt.¹⁸ Das Lamm versucht in dem Rechtsstreit mit dem Wolf seinen, wenn auch randständigen und damit rangniedrigeren, Platz zu behaupten, scheitert aber, wie das Ende der Fabel mit der Auslöschung beziehungsweise Einverleibung des Lammes

¹⁷ Hierbei ist von Bedeutung, dass der Fluss Schauplatz einer früheren Begegnung war und somit einen gemeinsamen Gedächtnis- und Erinnerungsraum von Wolf und Schaf bildet. Dieser Gedächtnis- und Erinnerungsraum wird idealiter auch von den textexternen RezipientInnen geteilt, soweit diese die traditionelle Fassung der Fabel kennen. Die frühere Begegnung der beiden Protagonisten am Fluss wird nach Art einer Analepse in der Figurenrede aufgerufen. Der Fluss stellt in Lessings Fabeladaption also ebenfalls eine Form der zeit-räumlichen Verschmelzung, eines Chronotopos dar, wobei hier der Akzent aber auf der intertextuellen Vernetzung zum alten Plot der Fabel liegt.

¹⁸ „Die Einteilung in *Kern* und *Peripherie* ist ein Gesetz der inneren Organisation der Semiosphäre. Im Kern sind die dominierenden semiotischen Systeme angesiedelt.“ (Lotman, Jurij M.: Über die Semiosphäre. In: Zeitschrift für Semiotik 12 / H. 4 (1990). S. 287–305, hier S. 295; Hervorhebungen im Original.)

zeigt. Lessings Fassung schreibt dieses Ende durch die Neuaufteilung und dabei klare Abgrenzung der Areale durch den Fluss um.

Bezogen auf die Dialoge zwischen Wolf und Lamm beziehungsweise Schaf erscheint es von großer Bedeutung, in welcher Weise über den Fluss verhandelt wird: In der Phaedrus-Fassung wird über den Fluss als Gegenstand, das heißt über die Nutzungsrechte am Fluss verhandelt; in Lessings Fabel wird über den Fluss (als Raum, räumliche Grenze) hinweg verhandelt. Zwar bricht der Wolf das Gespräch durch sein stolzes Weggehen ab – und sichert sich hierdurch zugleich das letzte Wort, performiert also zumindest verbal das Recht des Stärkeren; gleichwohl ist der Dialog zwischen Wolf und Lamm potentiell zu einer anderen Zeit fortsetzbar. Diese neue Option spricht noch einmal dafür, die räumlichen Areale von Wolf und Schaf in Lessings Fabel als zwei Semiosphären zu beschreiben, denn laut Lotman ist der „äußerste Rand der Semiosphäre [...] ein Ort des permanenten Dialogs“¹⁹, da jede Semiosphäre wiederum an eine andere grenze.

Die Grenze ist ein zweisprachiger Mechanismus, der die äußeren Mitteilungen in die innere Sprache der Semiosphäre übersetzt und umgekehrt. Daher kann die Semiosphäre nur mit ihrer Hilfe Kontakte zum nichtsemiotischen und zum anderssemiotischen Raum herstellen. [...] In den Fällen, in denen ein Kulturraum territorialen Charakter besitzt, erhält die Grenze eine räumliche Funktion im elementaren Sinne. Sie behält freilich auch in diesem Falle die Funktion eines Puffermechanismus, der die Information umwandelt, einer eigenartigen Übersetzungsvorrichtung.²⁰

Die These, dass das Schaf nunmehr eine eigene Semiosphäre besitzt, stützt durchaus die literatursoziologische Deutung des Schafes als Vertreter des sich emanzipierenden Bürgertums. Leibfried etwa sieht in der neuen Kühnheit des Lamms das aufkommende „Selbstbewußtsein des aufgeklärten liberalen Bürgers [...]“. Die Befreiung ist jedoch noch nicht eigene Leistung, durch Konfliktstrategie bewältigt, sondern durch die Umstände bewirkt.“²¹ Diese Interpretation wäre sowohl aus Sicht der Actor-Network-Theory als auch unter Zugrundelegung von Lotmans

¹⁹ Lotman: Die Innenwelt des Denkens. S. 190.

²⁰ Lotman: Über die Semiosphäre. S. 291f.

²¹ Leibfried, Erwin: Fabel. Bamberg 1984 (= Themen, Texte, Interpretationen. Bd. 3). S. 79.

Semiosphärenmodell zu modifizieren: Zum einen ließe sich das Zusammenspiel von Schaf und Fluss gegen den Wolf als heterogene Verbindung des anthropomorphisierten Tieres (das in diesem Fall wie ein menschlicher Akteur behandelt werden kann) mit dem Raum beziehungsweise der physischen Welt beschreiben; die Unterscheidung zwischen eigener Leistung und äußeren Umständen wäre dann in dieser Form nicht mehr relevant.

Bezieht man Lotmans Idee der Grenze als Übersetzungsvorrichtung ein, so würde dies bedeuten, dass Wolf und Schaf erst durch den Fluss (als semiotische Grenze) im eigentlichen Sinne dialogfähig werden. Zum anderen ließe sich der Fluss, in Anknüpfung an Lotmans Modell, auch als räumliche Manifestation des erfolgreichen Ablösungs- und Emanzipationsprozesses des Schafes vom Wolf deuten, das damit nicht mehr in der Peripherie der ‚Wolfssphäre‘ angesiedelt ist, sondern eine eigene ‚Schafssphäre‘ ausgegründet hat.

3. *Haete der vrösch dâ nicht betrogen* – ein Lehrstück im Fluss

In der breit überlieferten Fabel von Frosch und Maus beziehungsweise von Frosch, Maus und Weihe,²² die im Folgenden am Beispiel der Fassung Ulrich Boners²³ analysiert wird, vertraut sich eine Maus für die Überquerung eines Flusses einem sie begleitenden Frosch an und lässt sich dafür sogar mit einer Schnur am Bein des Frosches befestigen. In der Mitte des Flusses angekommen, will der Frosch die Maus töten und zieht sie nach unten, wogegen diese sich durch eine Aufwärtsbewegung zur Wehr zu setzen sucht. In diesem Moment kommt eine Weihe ins Spiel, zieht die Maus und den an dieser befestigten Frosch aus dem Wasser, fliegt mit ihrer doppelten Beute an Land und verspeist dort beide.

Die Ausgangssituation – zwei Tiere auf derselben Seite eines Flusses – weist unter räumlichem Gesichtspunkt Ähnlichkeiten zu derjenigen in der Fabel vom Wolf und dem Lamm auf. Der Konflikt

²² Vgl. Dicke, Gerd / Grubmüller, Klaus: Die Fabeln des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Ein Katalog der deutschen Versionen und ihrer lateinischen Entsprechungen. München 1987 (= Münstersche Mittelalter-Schriften. Bd. 60). S. 185–191, Nr. 167.

²³ Boner, Ulrich: Von einem vrösch und einer miuse. Von untriuwe und von triegende. In: Boner: Der Edelstein. S. 22–25, Nr. 6.

betrifft jedoch zunächst nicht die beiden Tiere, sondern die Maus und den Fluss, denn dieser bedeutet für sie ein Hindernis, das sie überwinden möchte, aber nicht kann: „diu mûs den weg nicht mohte hân, / daz hâte ein vliezent bach getân.“²⁴ Das Hilfsangebot des Frosches signalisiert zunächst, dass es sich um eine Kooperation zwischen Maus und Frosch und somit eine gemeinsame Konfliktlösung handelt. Indem der Frosch seine besonderen Fähigkeiten als Wassertier zur Verfügung stellt, entsteht scheinbar ein heterogenes Figuren-Raum-Netzwerk, das aus den zwei tierischen Protagonisten und dem Fluss gebildet wird. Dieser Netzwerkcharakter wird durch die Schnur nicht nur verbildlicht, sondern das Netzwerk wird durch diese zu einer Figuren-Raum-Technik-Verbindung²⁵ erweitert. Mit dem Versuch, die Maus zu ertränken, unternimmt der Frosch zugleich den Versuch, den Fluss für seine Zwecke zu instrumentalisieren²⁶ und gegen die Maus einzusetzen: Fluss und Schnur wären somit aus Froschsicht gleichermaßen Werkzeuge beziehungsweise Waffen, mit denen er seinen böartigen Plan, die Maus

²⁴ Boner: Von einem vröschē und einer miuse. S. 22., V. 5f. (Übers.: Die Maus konnte den Weg nicht nehmen, dies hatte ein strömender Fluss bewirkt.)

²⁵ Zur Bedeutung des Raums für die Actor-Network-Theory hält Murdoch fest: „space is obviously a crucial element in the mobilization of both humans and nonhumans and must be central to any study of associations or networks. Space is bound into networks and any assessment of spatial qualities is simultaneously an assessment of network relations. Actor-network theory insists therefore that spatial analysis is also network analysis.“ (Murdoch: *Towards a Geography*. S. 332.)

²⁶ Der Frosch will von bestimmten Eigenschaften des Flusses (Breite und Tiefe, dadurch nicht ohne Hilfsmittel für nicht schwimmfähige Landtiere überquerbar; nicht umwanderbar wie ein See; für nicht schwimmfähige Landtiere tödlich) profitieren.

zu töten, in die Tat umsetzen will. Der Fluss wird in dieser Fabel – zumindest bis zum Eingreifen der Weihe – vom Frosch dominiert.²⁷ Während sich in Lessings Fabel vom Wolf und dem Schaf der Fluss, etwas salopp gesprochen, zwischen die beiden Akteure schiebt und dadurch fast wie ein dritter Akteur erscheint, erhält der Fluss in der Fabel von Frosch, Maus und Weihe im Handlungsverlauf durch die versuchte Instrumentalisierung eher einen Objektstatus.

Durch seine Verstrickung mit der Maus gerät der Frosch schließlich als eine Art Beifang in den Antagonismus von Maus und Weihe. Die mit der Maus – vermeintlich aus Hilfsbereitschaft und Freundschaft – eingegangene Verbindung, die er dann arglistig ausnutzen will, wird ihm so schließlich selbst zum Verhängnis. Boner formuliert diesen Zusammenhang sehr pointiert: „der vrösch vast an der snüere hieng, / da er sich hât verstricket in.“²⁸

Zwar nicht auf der ‚natürlichen‘, wohl aber auf der moralischen Ebene ist der Frosch jedoch tatsächlich der primäre Antagonist der Weihe, was am räumlichen Setting deutlich wird: Die Fabel spielt zu Land, zu Wasser und in der Luft, wobei jedes der Tiere einen dieser drei elementaren Räume als primären Lebensraum hat: Das Land ist die Maus-, das Wasser die Frosch- und die Luft die Weihendomäne. Die Kampfszene zwischen den drei Akteuren spielt sich in der Vertikalen ab: Der Fluss wird zur Hälfte durchschwommen (Horizontale), dann sucht der Frosch die Maus nach unten zu ziehen, wohingegen sie nach oben zur Wasseroberfläche strebt (Vertikale): „diu mûs strebt ûf, der vrösch

²⁷ Diese Dominanz betrifft auch die semantische Ebene, denn die Tiefe des Flusses kann als Sinnbild des undurchschaubaren Charakters des Frosches interpretiert werden. Dieser Konnex wird in Boners Fabelfassung sehr früh deutlich gemacht, wenn die Figurenrede des Frosches durch einen Erzählerkommentar unterbrochen wird: „ich wil dich lèren swimmen wol / (untruwen was sîn herze vol), / so macht wol komen in dîn hûs.“ (Boner: Von einem vrösch und einer miuse. S. 22, V. 13–15; Übers.: ‚Ich will dich wohl schwimmen lehren‘ – sein Herz war voller Treulosigkeit – ‚so kannst du gewiss in dein Haus gelangen‘.) In dieser doppelbödigen Rede des Flusses verbirgt sich im Ausdruck *hûs* vordergründig die Bedeutung ‚Wohnung‘ der Maus, eigentlich aber die konnotativ-metaphorische Bedeutung ‚Grab‘.

²⁸ Boner: Von einem vrösch und einer miuse. S. 24, V. 28f. (Übers.: Der Frosch hing fest an der Schnur, in die er sich verstrickt hatte.)

zôch nider“²⁹. Diesen Kampf beobachtet die Weihe aus der Luft, stößt *Deus ex machina*-mäßig herunter³⁰ und zieht Maus und Frosch aus dem Wasser (Vertikale). Damit bildet nicht das Ufer als Grenzzone zwischen Wasser und Land, sondern die Wasseroberfläche als Grenzzone zwischen Wasser und Luft die zentrale Konfliktzone. Obgleich die Maus auf dem Wasser auf längere Sicht ohnehin verloren wäre, leistet sie durch den Versuch, wieder emporzutauchen, einen entscheidenden Beitrag zur Handlung: Sie verhindert damit nämlich den Versuch des Frosches, von der Peripherie in das Zentrum seiner Domäne (Semiosphäre) zu gelangen, und ermöglicht so das Eingreifen der Weihe.

4. Führen und Folgen: Der Fluss und der Drache

An einem dritten Beispiel, nämlich Heinrich Steinhöwels Fabel von dem Drachen und dem Bauern,³¹ soll die Frage nach dem Fluss als Akteur dahingehend zugespitzt werden, ob beziehungsweise inwiefern der Fluss in der Fabel handeln kann. Der zugrundeliegende Plot ist in unterschiedlichen Versionen überliefert, die hinsichtlich des Personals und der Schauplätze voneinander abweichen. Dicke und Grubmüller skizzieren die Handlung unter Berücksichtigung verschiedener Varianten wie folgt: „Der Mann (Bauer/Kaiser) befreit die hilflose Schlange (den Drachen) aus einer Notlage; als ihm seine Hilfe jedoch mit Undank gelohnt wird, verfügt der als Schiedsrichter auftretende Fuchs (ein Weiser), die Schlange sei erneut in die frühere Notlage zu bringen [...]“³².

²⁹ Boner: Von einem vrösche und einer miuse. S. 24, V. 21. (Übers.: Die Maus strebte nach oben, der Frosch zog nach unten.)

³⁰ Als Greifvogel zwar nicht schwimmfähig, ist die Weihe jedoch in der Lage, auf die Wasseroberfläche herabzustoßen und mit der Beute direkt wieder hochzufiegen.

³¹ Steinhöwel, Heinrich: Die iv fabel von dem draken und dem puwr. In: Steinhöwels Äsop. Hg. v. Hermann Österley. Tübingen 1973 (= Bibliothek des Litterarischen Vereins. Bd. 117). S. 198f., Nr. 84 (= Extravaganten, Nr. 4).

³² Dicke / Grubmüller: Die Fabeln des Mittelalters, S. 594, Nr. 512: „Befreite Schlange, Mann und Fuchs (Gebundene Schlange / Drache, Bauer und Fuchs)“, siehe dort auch die Übersicht über die Überlieferung, vgl. ebd. S. 594–596.

In Steinhöwels Fassung lebt der Drache in einem größeren Fluss. Die Notlage besteht in dieser Fassung darin, dass er bei Hochwasser über die Ufergrenzen des Flusses hinausgelangt und nach dem Rückzug des Hochwassers hilflos auf dem trockenen Land liegen geblieben ist. Da es speziell um die Frage nach dem Fluss als Handlungsträger gehen soll, wird sich meine Analyse der Fabel im Wesentlichen auf diesen Teil der Handlung beschränken.

Die den Konflikt auslösende Vorgeschichte wird in zwei Varianten erzählt, zunächst vom Erzähler, daran anschließend noch einmal von dem Drachen, als dieser sich hilflos an den Bauern wendet:

Ain drak wonet in ainem großen fließenden waßer, und uff ain zyt, als das selb waßer über ser wuochs, füret es den draken mit im, so lang uncz das waßer ab ward niemen, und do es ser hett abgenomen und verlossen was, belib der drak ligend uff ainem truknen gries und und kund nit fürbas komen. Die wyl er aber also lag, da gieng ain pur vür in mit ainem esel und sprach zuo im: O drak, wie ligst du hie? Antwürt er: Das waßer ist gewachsen, so hab ich im nach gevolget, und da es verlossen ist, hat es mich uff der trükny gelaßen, daz ich nit mer in das waßer komen mage; wilt du mich aber binden und uff dynen esel legen und wyder in myn hus füren, so würdest du von mir gold, silber und alle guothait enpfahen.³³

Anders als die tierischen beziehungsweise menschlichen Akteure Drache, Bauer und Fuchs erhält der Fluss in dieser Fabel keine Redeanteile und sein Wachsen und Abnehmen wird, anders als die jeweils von Absichten gesteuerten Handlungen der genannten Akteure, nicht als intentional beschrieben. Gleichwohl wird der Vorgang des Hochwassers vom Erzähler an einer Stelle („füret es den draken mit

³³ Steinhöwel: Von dem draken und dem puwr. S. 198. (Übers.: Ein Drache wohnte in einem großen fließenden Gewässer und zu einer Zeit, als dieser Fluss stark anschwell (= Hochwasser führte), führte er den Drachen mit sich. (Dies geschah) so lange, bis das Hochwasser zurückging, und als es sehr weit zurückgegangen und abgeflossen war, blieb der Drache auf dem trockenen Ufersand liegen und konnte von dort nicht weg kommen. Während er dort lag, kam ein Bauer mit einem Esel vorbei und sagte zu ihm: ‚O Drache, warum liegst du hier?‘. Der Drache antwortete: ‚Der Fluss ist angeschwollen, da bin ich ihm nachgefolgt, und als das Wasser abgelaufen ist, hat es mich auf dem Trockenen zurückgelassen, so dass ich nicht mehr in den Fluss gelangen kann. Wenn Du mich aber zusammenschüttern, auf deinen Esel legen und in mein Haus transportieren würdest, erhieltest du von mir Gold, Silber und jede Gefälligkeit.‘)

im“)³⁴ so beschrieben, als würde es sich um ein aktives Handeln des Flusses handeln; auch die Herausstellung der Hilflosigkeit und Passivität des gestrandeten Drachens („belib der drak ligend uff ainem truknen gries und kund nit fürbas komen“) lässt den in Bewegung und Veränderung befindlichen Fluss als den aktiven Part erscheinen. Die Figurenrede des Drachens bestätigt diesen Eindruck noch einmal: Als er schildert, wie er in die Notsituation geraten ist, stellt er sich zwar als handelnd, aber eher im Sinne eines Mitakteurs dar („Das waßer ist gewachsen, so hab ich im nach gevolget“). Der Rückgang des Wassers macht den Drachen handlungsunfähig („daz ich nit mer in das waßer komen mage“), wobei er den Fluss wie eine handelnde Person beschreibt („hat es mich uff der trükny gelassen“). Der Drache ist an das Wasser als Element gebunden und verlässt daher das Flussbett mit dem über die Ufer tretenden Wasser; sein eigentlicher Wohnsitz („hûs“) liegt jedoch innerhalb der Ufergrenzen des Flusses.

Auf die Frage, inwiefern der Fluss handelt, wenn er über die Ufer tritt, den Drachen mit sich führt und ihn zurücklässt, lassen sich verschiedene Antworten finden.³⁵ Zu welcher Entscheidung man dabei gelangt, hängt im Wesentlichen davon ab, wie die Personifizierung des Flusses in der Fabel eingeschätzt wird: Ist die Formulierung „füret es den draken mit im“ ‚nur‘ als rhetorische Figur zu sehen, mit der die Hilflosigkeit des Drachens gegenüber dem natürlichen Phänomen des Hochwassers zum Ausdruck gebracht werden soll, oder ist die partielle Personalisierung des Flusses innerhalb der Fabelfiktion ernst zu nehmen?

Ohne dass damit die Gültigkeit der ersten Option infrage gestellt würde, lässt sich die zweite Option durch einen Blick auf die Figurenkonstellation untermauern: Vor dem Auftreten des Fuchses als Schiedsrichters stehen sich der Drache und der Bauer als Antagonisten

³⁴ Vgl. ähnlich die Personifizierung des Flusses in Boners Fabel vom Frosch und der Maus: „daz hâte ein vliezent bach getân“. (Boner: Von einem vrösche und einer miuse. S. 22, V. 6.)

³⁵ Das Mitgeführt-Werden des Drachens ist ein für die weitere Handlung zentrales Element, das insgesamt drei Mal auftritt (ein Mal durch den Fluss, zwei Mal durch den Esel) und dessen für den Drachen am Ende ungünstiger Ausgang bereits in der Hochwassersituation antizipiert wird.

gegenüber, wobei der Bauer von einem Esel begleitet wird. Dieser spricht nicht und hat, da ihn der Bauer als Lastenträger nutzt, die Funktion eines Hilfsmittels, auf das er angewiesen ist und welches von ihm gesteuert werden kann. Der Status des Esels in dieser Fabel kann somit zwischen nicht-anthropomorphisiertem Tier und Werkzeug eingestuft werden. Bauer und Esel bilden ein innerhalb der Fabelhandlung unauflösliches heterogenes Netzwerk. Dieses wird durch den späteren Drachentransport sogar noch erweitert zum Mensch-Fabelwesen-Tier / Werkzeug-Netzwerk, über das der Drache, dem es in seiner ausweglosen Situation gelingt, den Bauern und den Esel nach seinem Willen handeln zu lassen, zunächst die Kontrolle gewinnen kann.

Dem Bauern-Esel-Netzwerk steht, in einigen Punkten vergleichbar, das Netzwerk aus Drache und Fluss gegenüber: Analog zum Esel wird der Fluss ebenfalls nicht als sprachfähig dargestellt und erfüllt für den Drachen eine Funktion, nämlich die des ‚Hauses‘ beziehungsweise Lebensraumes. In der ungewollten Trennungssituation zeigt sich die vollständige Abhängigkeit des Drachens vom Fluss; erst mit der durch den Bauern und seinen Esel bewerkstelligten Rückkehr zum Fluss wähnt sich der Drache wieder im Besitz seiner alten Kräfte. Anders als der Esel und phasenweise auch der Bauer ist der Fluss nicht durch den Drachen steuerbar, sondern lenkt umgekehrt den Drachen: Dieses Kräfteverhältnis wird über die grammatischen Funktionen des Subjektes (Fluss) und des Objektes (Drache) im Satz „füret es den Drache mit im“ vermittelt, wodurch der Fluss sowohl im grammatischen als auch im rhetorischen Sinn und zudem durch das Stranden des Drachens als faktisches Resultat zum Handlungsträger wird.

Von typischen Fabelakteuren unterscheidet sich der Fluss darin, dass in seinem ‚Handeln‘ keine Intentionalität erkennbar ist. Dass der Fluss über die Ufer tritt, geschieht nicht zielgerichtet auf den Drachen hin, sondern es handelt sich vielmehr um einen Vorgang, in den dieser involviert wird und dem er sich nicht entziehen kann. Der hierdurch ins Werk gesetzte Standortwechsel ist aber eben der Auslöser des Konfliktes, sodass dem Fluss ein über die räumliche Funktion des Schauplatzes deutlich hinausgehender Anteil an der Fabelhandlung zugeschrieben werden kann.

5. Fazit

Abschließend möchte ich in etwas abstrakterer Weise vier charakteristische Merkmale des Flusses als Ort in Fabeln verdeutlichen:

1.) Unter anderem durch die Beweglichkeit und Gerichtetheit des fließenden Wassers tritt am Fluss in besonderer Weise die Verschmelzung von Raum und Zeit zutage.³⁶

2.) Der Fluss bildet selbst einen (semantisch aufgeladenen) Raum und unterteilt zudem seine Umgebung in mehrere Räume beziehungsweise Segmente. Einerseits verbindet er durch seine fließende Bewegung (weit) auseinanderliegende Räume, stellt aber andererseits ein räumliches Hindernis dar. In welcher Weise diese räumlichen Eigenschaften des Flusses genutzt werden können, hängt stark von den Eigenschaften, Fähigkeiten und Absichten des jeweiligen Akteurs und seiner elementaren Zuordnung zu Land, Wasser oder Luft ab.

3.) Der Fluss ist kein oder zumindest nicht primär Landschaftselement, sondern funktional in Hinsicht auf den Konflikt der Fabel.

4.) Der Fluss tritt in Interaktion mit den Akteuren der Fabeln, steht deren Interessen entgegen oder befördert sie und wird zum Mitwirkenden am Konflikt, dessen Schauplatz er bildet. Der Ausdruck ‚mitwirken‘ wird vielleicht am ehesten den nicht-intentionalen Formen der Handlungsbeteiligung, die dem Fluss in den besprochenen Fabeln zukommen, gerecht. Auf der Ebene der Figurenkonstellationen zeigt sich dies darin, dass der Fluss jeweils nicht zu den Antagonisten zählt, aber in den Antagonismus involviert ist beziehungsweise von einem oder beiden beteiligten Akteuren eingebunden wird.

³⁶ Die räumliche Ausdehnung des Flusses bei Hochwasser und das anschließende Zurückfließen kann als Variante gesehen werden, wobei dann zeitlich-räumlich das Modell der Zyklichkeit und nicht der Linearität zugrunde läge.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Boner, Ulrich: Von einem wolfe und einem schâfe. Von unrechtem gewalte. In: Ders.: Der Edelstein. Eine mittelalterliche Fabelsammlung. Mhd. – Nhd. Hg. v. Manfred Stange. Ubstadt-Weiher [u. a.] 2016.

La Fontaine, Jean de: Fable X. Le loup et l'agneau. In: Ders.: Fables, contes et nouvelles. Hg. Jean-Pierre Collinet. Paris 1991 (= Œuvres complètes. Bd. 1).

Lessing, Gotthold Ephraim: Gedichte, Fabeln, Lustspiele. Hg. v. Herbert G. Göpfert u. a. München 1970 (= Werke. Bd. 1).

Phaedrus: Liber Fabularum. Fabelbuch. Lat. / Dt. Hg. v. Otto Schönberger. Stuttgart 2012.

[Steinhöwel, Heinrich:] Steinhöwels Äsop. Hg. v. Hermann Österley. Tübingen 1973 (= Bibliothek des Litterarischen Vereins. Bd. 117).

Waldis, Burkard: Esopus. 400 Fabeln und Erzählungen. Nach der Erstausgabe von 1548. Teil 1: Text. Hg. v. Ludger Lieb / Jan Mohr / Herfried Vögel. Berlin, New York 2011 (= Frühe Neuzeit. Bd. 154).

Sekundärliteratur

Dicke, Gerd / Grubmüller, Klaus: Die Fabeln des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Ein Katalog der deutschen Versionen und ihrer lateinischen Entsprechungen. München 1987 (= Münstersche Mittelalter-Schriften. Bd. 60).

Dithmar, Reinhard: Die Fabel. Geschichte, Struktur, Didaktik. 7., völlig neu bearb. Aufl. Paderborn [u. a.] 1988.

DWB = Grimm, Wilhelm / Grimm, Jacob: Deutsches. 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854–1961. Quellenverzeichnis Leipzig 1971.

Hausendorf, Heiko / Kesselheim, Wolfgang: Können Räume Texte sein? Linguistische Überlegungen zur Unterscheidung von Lesbarkeits- und Benutzbarkeitshinweisen. Zürich 2013 (Arbeitspapiere des UFSP

Sprache und Raum, SpuR 02). Online verfügbar unter: http://www.zora.uzh.ch/id/eprint/84555/1/SpuR_Arbeitspapiere_Nr02_Aug2013.pdf, aufgerufen am 25.08.2017.

Hausendorf, Heiko / Schmitt, Reinhold: Interaktionsarchitektur und Sozialtopografie. Umriss einer raumlinguistischen Programmatik. Zürich 2013 (Arbeitspapiere des UFSP Sprache und Raum, SpuR 01). Online verfügbar unter: http://www.zora.uzh.ch/id/eprint/78153/1/SpuR_Arbeitspapiere_Nr01_Mai2013.pdf, aufgerufen am 25.08.2017.

Leibfried, Erwin: Fabel. Bamberg 1984 (= Themen, Texte, Interpretationen. Bd. 3).

Lotman, Jurij M.: Die Innenwelt des Denkens. Eine semiotische Theorie der Kultur. Aus dem Russ. v. Gabriele Leupold u. Olga Radetzkaja. Hg. u. mit einem Nachwort vers. v. Susi K. Frank / Cornelia Ruhe / Alexander Schmitz. Frankfurt a. M. 2010.

Lotmann, Jurij M.: Über die Semiosphäre. In: Zeitschrift für Semiotik 12 / H. 4 (1990). S. 287–305.

Murdoch, Jonathan: Towards a Geography of Heterogeneous Associations. In: Progress in Human Geography 21 / H. 3. (1997). S. 321–337.

Putzier, Eva-Maria: Der ‚Demonstrationsraum‘ als Form der Wahrnehmungsstrukturierung. In: Hausendorf, Heiko / Mondada, Lorenza / Schmitt, Reinhold (Hg.): Raum als interaktive Ressource. Tübingen 2012 (= Studien zur deutschen Sprache. Bd. 62). S. 275–315.

Ruhe, Cornelia: Semiosphäre und Sujet. In: Dünne, Jörg / Mahler, Andreas (Hgg.): Handbuch Literatur & Raum. Berlin, Boston 2015 (= Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie. Bd. 3). S. 170–177.

Joris Löschburg: Vom Reisen über das Meer. Ozeanische Topographien und transgressive Selbsterfahrung in Literatur und Ästhetik

I love to sail forbidden seas!¹

Einführung: Ein Gesicht im Sand

Wenn GeisteswissenschaftlerInnen das Bedürfnis überkommt, sich in poetischer Form über die Zukunft des Menschen zu äußern, dann zitieren sie gerne das Ende aus *Die Ordnung der Dinge*. Dort wettet Foucault, dass „der Mensch verschwindet wie am Meeresufer ein Gesicht im Sand.“² Apokalyptische Prophezeiungen vom Tod des Subjekts, vom Ende des Menschen oder der Menschheit gehören ebenso zur philosophischen Postmoderne wie die Verunsicherung über die genauen Gründe dieser Verlustgeschichte. Foucault überträgt die Diagnose des sukzessiven Verlusts der „fundamentalen Dispositionen“³, mit denen der Mensch sich selbst begründet hatte, in ein erschütterndes Bild: Der Mensch, eine vom Wellenspiel der Geschichte ausgelöschte Selbstgeburt. Man möchte zu Hilfe eilen, das destruktive Spiel der Wellen stoppen, sich dem Faustischen Projekt eines gewaltigen Dammbaus anschließen, Schaden begrenzen. Der Strand wird zum Schauplatz einer tragischen Hybridisierung, denn das Verschwinden des Menschen ist gleichsam seiner eigenen Auflösung als der vermeintlich sicheren, ja wonnevollen Zuschauerposition zwischen Land und Meer geschuldet, als die sie Lukrez in *De rerum natura* imaginiert und die Hans Blumenberg zum Ausgangspunkt seiner Metapherngeschichte

¹ Melville, Hermann: *Moby Dick*. Berlin 2002 [zuerst: 1851]. S. 22.

² „Der Mensch ist eine Erfindung, deren junges Datum die Archäologie unseres Denkens ganz offen zeigt. Vielleicht auch das baldige Ende. Wenn diese Dispositionen verschwänden, so wie sie erschienen sind, wenn durch irgendein Ereignis, dessen Möglichkeit wir höchstens vorausahnen können, aber dessen Form oder Verheißung wir im Augenblick nicht kennen, diese Dispositionen ins Wanken gerieten, wie an der Grenze des achzehnten Jahrhunderts die Grundlage des klassischen Denkens es tat, dann kann man sehr wohl wetten, daß der Mensch verschwindet wie am Meeresufer ein Gesicht im Sand [...].“ (Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt a. M. 1974 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft. Bd. 96). S. 462.)

³ Ebd. S. 462.

Schiffbruch mit Zuschauer wählt.⁴ So, wie sich nach dem Schiffbruch für die Wissenschaft auf offener See die Frage stellt, aus welchem Material diese ein neues Schiff konstruieren solle, gerade so verweist die Position des Menschen als eines plötzlich selbst schiffbrüchig gewordenen Zuschauers auf dessen hochgradig prekäre Existenz. Dabei scheint das Arsenal der Fragen noch lange nicht ausgeschöpft, das mit der metaphorischen Konstellation des Schiffbruches eröffnet wird: Blumenberg fragt am Ende von *Schiffbruch mit Zuschauer*, ob ein neues Schiff aus dem Treibholz anderer schiffbrüchiger Schiffe gebaut werden könne, um so den erlittenen Schiffbruch zu überstehen.⁵ Muss aber das Meer befahren werden? Müssen die Philosophen auf die Schiffe steigen und werden sie dort allesamt zu Seefahrern? Was ist mit der Möglichkeit, allein, an eine Planke geklammert, völlig unbekannte Inseln zu entdecken? Was, wenn sich unter der Wasseroberfläche ein ganz anderer Reichtum erstreckt, mit anderen Baustoffen, anderen Problemen, die ihrerseits einen radikal anderen Blick verlangen würden?

Die folgenden Ausführungen schlagen weder Antworten auf derartige Fragenkomplexe vor, noch suchen sie die maritime Metapherologie fortzuschreiben. Vielmehr geben sie einen literaturgeschichtlichen Überblick über den Ort des katastrophischen Geschehens: Das Meer konstituiert einen natürlichen Denk- und Imaginationsraum, der mit existentiellen wie epistemologischen Transgressionsphantasien geradezu selbstverständlich zu korrespondieren scheint. Als Kulturen trennendes oder in Seeschlachten konfrontierendes, als versunkene Städte und die Grenzen der *orbis terrarum* beherbergendes Medium stellt es zweifelsohne einen der abenteuerlichsten Naturräume der Kultur- und Literaturgeschichte dar. Bereits in der *Odysee* wird das Reisen über das Meer als schwerwiegende Herausforderung individueller Charaktereigenschaften und menschlicher Kulturtechniken zugleich geschildert. Und schon bei Homer wird deutlich, dass dieses Reisen weitaus mehr impliziert, als die abenteuerliche Querung menschenfeindlicher Gewässer. Als potentiell

⁴ Vgl. Blumenberg, Hans: *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher.* Frankfurt a. M. 1979.

⁵ Vgl. ebd. S. 78f.

zerstörerische Gewalt markiert das Meer eine natürliche Grenze des kulturellen Territoriums, deren Überschreitung neben imperialen Begehren und exotischen Phantasien zugleich mit existentiellen Ängsten und Sanktionen besetzt ist. Das Meer ist nicht nur ein kultureller Schauplatz der expansiven Fortschrittsgeschichte des Menschen, sondern auch ein hochgradig bedrohlicher Naturraum, in dem das Chaos kontingenter Naturgewalten herrscht. Umso eindrücklicher erscheint der menschliche Drang, diesen abgründigen Raum zu befahren und zu bezwingen, zu erkunden und zu erobern und so die vermeintlichen Grenzen der kulturellen Lebenswelt zu überschreiten. Hegel zufolge vermittele das Meer „die Vorstellung des Unbestimmten, Unbeschränkten und Unendlichen, und indem der Mensch sich in diesem Unendlichen fühlt, so ermutigt ihn dies zum Hinaus über das Beschränkte.“⁶

Die Bedeutung des Meeres als transgressiver Imaginationsraum hat sich insbesondere in den Künsten und der Literatur in mannigfachen phantastischen Stoffen manifestiert. Geschichten vom Meer sind immer auch Geschichten, in denen transgressive Sehnsüchte des Menschen verhandelt werden. Indem die Literatur von diesen Phantasien des „Hinaus über das Beschränkte“⁷ kündigt, kommt ihr die Bedeutung eines anderen, eines poetischen Wissens über den Menschen zu. Dabei fungiert das Meer nicht als abstrakter Topos, sondern als ein aufgrund seiner eigenen Dynamik sinnlich erfahrbarer Übergangsraum. Die folgenden Ausführungen versuchen diesen transgressiven Charakter ozeanischer Topographien anhand von drei Perspektiven zu systematisieren: Das Meer als Ort transgressiver Sehnsüchte, als bedrohlicher Naturraum, den es zu überwinden gilt, und als Topographie ozeanischer Entgrenzungsvorstellungen. Zunächst erscheint es sinnvoll, einige Überlegungen bezüglich der Verknüpfung von theoretischer und natürlicher Transgressivität des Meeres voranzustellen, welche die besondere Stellung des literarisierten Meeres verdeutlichen.

⁶ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 12. Hg. v. Eva Moldenhauer / Klaus Markus Michel. Frankfurt a. M. 1970 [zuerst: 1837]. S. 118.

⁷ Ebd. S. 118.

Theoretischer Horizont: Topographie und Transgression

Die kulturstiftende Bedeutung des Raumes ist – dies gerät unter der enormen philosophischen sowie alltäglichen Vormachtstellung der Zeit beziehungsweise der Geschichte immer wieder in Vergessenheit – nicht hoch genug einzuschätzen. Hartmut Böhme bezeichnet Kulturen als „Raumgemeinschaften“.⁸ Sinnhaft strukturierte Raumordnungen fungieren als systematische Darstellungen kultureller Codes und sind somit die Resultate zentraler Kulturtechniken: „Topographien sind kulturell orientierter Raum. Der Gegensatz dazu ist Anomie, gelegentlich wird auch Atopie oder glatter Raum gesagt.“⁹ Topographien sind ‚verräumlichte‘ Kultur. Sie sind historisch changierende, medial vermittelte, sinnstiftende *Narrative*, die Integration und Kontinuität, aber auch Widersprüchlichkeit und Kontingenz implizieren. Als solche müssen sie in ihrer technischen (Re-)Produktion beziehungsweise in ihrem *performativen Vollzug* reflektiert werden. Indem topographische Vorzeichnungen immer auch bestimmte „Verortungen und Bahnungen, die Richtungen codieren“¹⁰, implizieren, öffnet sich das Topographiekonzept der dynamischen Dimension von Bewegung beziehungsweise von subjektiver Erfahrung. Topographien sind spezifische *Aktionsräume* spezifischer Subjekte. Diese müssen über eine spezifische *Lese-Kompetenz* verfügen, *Orientierungswissen*, das sich aus semiotischen, ästhetischen sowie kinetischen Erfahrungen konstituiert.¹¹ Böhme betont dabei insbesondere die kinästhetischen Qualitäten des Raumes: „Raum ist das, was sich als Widerstand zeigt.“¹² Insofern die topographische Aneignung des Raumes maßgeblich in einer sich bis zur Vernichtung steigenden Überwindung der natürlichen Wider-

⁸ Böhme, Hartmut: Raum – Bewegung – Grenzzustände der Sinne. In: Lechtermann, Christina u. a. (Hg.): Möglichkeitsräume. Zur Performativität sensorischer Wahrnehmung. Berlin 2007. S. 53–72.

⁹ Ebd. S. 63.

¹⁰ Ebd. S. 62.

¹¹ Vgl. ebd. S. 63.

¹² „Die Bewegungen, die wir *mit* unserem Körper und *als* Körper im Raum vollziehen – auch die technisch ermöglichten – erschließen erst das, was wir historisch, kulturell, individuell als Raum verstehen [...].“ (Ebd. S. 58, Hervorhebungen im Original.)

ständigkeit des Raumes niederschlägt, lässt sich ein wesentlicher Unterschied zwischen Naturräumen und kulturellen Topographien bezüglich ihrer subjektiven Erfahrbarkeit definieren: Je mehr sich ein natürlicher Raum seiner symbolischen Aneignung als kultureller Topographie entzieht, desto mehr beruht die Bewegung in diesem Raum auf subjektiven Vermögen im Sinne eines impliziten Wissens, welches nicht im Raum vorgezeichnet ist und sich an natürlichen Indexen anstatt an kulturellen Symbolen orientiert. Auch wenn diese prinzipiell erlernbar sind, entziehen sie sich zumeist einer eindeutig prognostizierbaren Regel beziehungsweise Gesetzmäßigkeit. Man könnte von einem Mangel an symbolischen Qualitäten und somit vom Meer als einem unterdeterminierten Handlungsraum sprechen. Was sich der symbolischen Aneignung entzieht, wird grundsätzlich mit Chaos, Wildheit und Anarchie assoziiert. Dementsprechend kann auch der Übergang in jene anderen Räume der Natur als eine Grenzüberschreitung verstanden werden, die sich durch einen Entzug kultureller Bedeutungskonventionen konstituiert. Die Transgressivität des Meeres hängt eng damit zusammen, dass es sich einer Integration in den symbolisch orientierten Raum der kulturellen Lebenswelt dauerhaft entzieht. Die Besonderheit der ozeanischen Topographie beruht auf einem Mangel.

Im Modell der *Semiosphäre* des Kultursemiotikers Jurij M. Lotman repräsentiert das Meer eine gefährlich chaotische *Antiwelt*: „Wenn die innere Welt den Kosmos reproduziert, dann liegt jenseits ihrer Grenze das Chaos, die Antiwelt, ein von Ungeheuern, infernalischen Kräften und mit ihnen verbündeten Menschen bevölkerter, infernalischer Raum.“¹³ Auch wenn sich die Bedeutung des Meeres als absolute Grenze sukzessive in einen geostrategisch zu überwindenden Zwischenraum verwandelt hat, so repräsentiert das Meer noch in der Moderne einen Raum der potentiell entfesselten Naturgewalten. Zwar lässt es sich auf der Grundlage nautischer Kenntnisse überqueren, kartographisch codieren und exzessiv befischen, es entzieht sich allerdings einer dauerhaften topographischen Aneig-

¹³ Lotman, Jurij M.: Die Innenwelt des Denkens. Eine semiotische Theorie der Kultur. Aus dem Russ. v. Gabriele Leupold u. Olga Radetzkaja. Hg. u. mit einem Nachwort vers. v. Susi K. Frank / Cornelia Ruhe / Alexander Schmitz. Frankfurt a. M. 2010. S. 188.

nung und verbleibt damit als „glatter Raum“¹⁴. Dieser Sonderstatus verschärft sich noch durch die Unmöglichkeit, das Meer ohne kulturelle Hilfsmittel zu überqueren. Im Bestreben, die Naturgewalten zu nutzen und über die Grenzen der natürlichen Lebenswelt hinauszufahren, symbolisiert das Segelschiff den menschlichen Entdeckergeist wie kein zweites kulturelles Artefakt. Der eingangs erwähnte Verlust des Schiffes versetzt unmittelbar in die Gefahr des Todes, als sehr begrenzter Lebensraum in lebensfeindlicher Umgebung repräsentiert es die „Heterotopie schlechthin“¹⁵. Als solches weist es poetische Potentiale auf, denen eine ganze „Flotte nautischer Metaphern“¹⁶ entspricht (etwa als Lebens-, Toten-, Geister-, Narren- oder Staatsschiff). Als „ein Ort ohne Ort, der aus sich selber lebt, der in sich geschlossen ist und gleichzeitig dem Unendlichen des Meeres ausgeliefert ist“, stellt das Schiff das „größte Imaginationsarsenal“¹⁷ des Menschen dar. Die Konstellation des Meeres als gefährlichen Antiraum und des Schiffes als fragilen Gefährts qualifizieren Seereisen zu einer der historisch dauerhaftesten und poetologisch reichhaltigsten Allegorien des menschlichen Daseins. Während mit dem Schiff ein Symbol für den menschlichen Leib und dessen Ringen mit der Natur getroffen ist, versinnbildlicht das Meer die Abgründigkeit der Welt und die tiefgründige Rätselhaftigkeit des Daseins. Die Liminalität des Meeres begründet einen natürlichen Reflexionsraum der Stellung des Menschen auf der Welt. Lotman beschreibt derartige Grenzbereiche als die eigentlich bedeutsamen

¹⁴ Deleuze, Gilles / Guattari, Felix: Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie. Berlin 1992. S. 657f.

¹⁵ Foucault, Michel: Andere Räume. In: Barck, Karlheinz (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Leipzig 1993. S. 46.

¹⁶ Hönig, Christoph: Die Lebensfahrt auf dem Meer der Welt. Der Topos. Würzburg 2000. S. 20.

¹⁷ Foucault: Andere Räume. S. 46.

Zonen semiotischer Systeme.¹⁸ In literarischen Texten artikuliere sich jener Widerstand, der den Raum erst in seiner Räumlichkeit erfahrbar macht, als eine Grenze, die es vom ‚Handlungsträger‘ zu überwinden gelte: „Im Verhältnis zur Grenze des (semantischen) Sujetfeldes tritt der Handlungsträger als ihr Überwinder auf, und die Grenze im Verhältnis zu ihm als Hindernis. Deshalb sind alle Arten von Hindernissen im Text in der Regel im Bereich der Grenze konzentriert und stellen strukturell immer einen Teil von ihr dar.“¹⁹

Lotman denkt dabei die zwei Seiten einer Grenze in einer antinomischen Relation: „Hat er die Grenze überwunden, so tritt der Handlungsträger in das im Verhältnis zum Ausgangsfeld semantische ‚Antifeld‘.“²⁰ Hinsichtlich der ‚anderen Seite‘ der Grenze betont Lotman die Notwendigkeit, mit dem Antifeld zu „verschmelzen“: „Um nun die Bewegung zum Stillstand kommen zu lassen, muß er mit dem Antifeld verschmelzen, muß sich aus einer beweglichen Figur in eine unbewegliche verwandeln.“²¹ Geschehe dies nicht, sei das Sujet nicht abgeschlossen und die Bewegung setzte sich fort. Hier zeigt sich, welche bedeutende Rolle Lotman der Grenzüberschreitung in Bezug auf den für seine Erzähltheorie fundamentalen Begriff des *Ereignisses* legt. Die subjektive Dimension der Überschreitung beschreibt Bernhard Waldenfels durch eine komplexe Paradoxie von Abgrenzung und Öffnung, in der die Erfahrung des „Fremden“ zentral ist:

Überschritten werden die Grenzen in eben jener Erfahrung, die wir Fremderfahrung nennen. Diese kann sich in einem unbestimmten Gefühl der Unheimlichkeit, des Schreckens oder Erstaunens äußern oder sich in Worten und Taten manifestieren als neugierige oder vorsichtige Abwehr. Die Grenzen werden überschritten, sofern jemand in der Art und Weise, wie er sich verhält, *sich nach*

¹⁸ Die Grenze sei „ein äußerst wichtiger funktionaler und struktureller Ort, der das Wesen der Semiosphäre bestimmt. Die Grenze ist ein zweisprachiger Mechanismus, der die äußeren Mitteilungen in die innere Sprache der Semiosphäre übersetzt und umgekehrt. Daher kann die Semiosphäre nur mit ihrer Hilfe Kontakte zum nichtsemiotischen und zum anderssemiotischen Raum herstellen.“ (Lotman, Jurij M.: Über die Semiosphäre. In: Zeitschrift für Semiotik 12 / H. 4 (1990). S. 287–300, hier S. 288.)

¹⁹ Lotman, Jurij M.: Die Struktur des künstlerischen Textes. Frankfurt a. M. 1973. S. 361.

²⁰ Ebd.

²¹ Ebd.

außen abgrenzt, sich also nicht nur zu dem verhält, was ihm innerhalb seiner Ordnung entgeht.²²

Die Überschreitung könne sich grundsätzlich auf die Grenzen des „*Tunkönnen, Tundürfens, Habens, Selbstseins, des Mitseins*, schließlich Grenzen des *Übersichhinausseins* (Trennung von profan-immanenter und sakral-transzendenter Sphäre)“²³ richten. Dieser phänomenologische Zugriff ist für den vorliegenden Zusammenhang insofern bedeutend, weil er die Wechselwirkung zwischen Überschreitung, Ort / Raum und subjektiver Erfahrung reflektiert: „Wer eine Schwelle überschreitet gelangt nicht nur anderswohin, sondern wird ein anderer.“²⁴ Im Folgenden wird nun anhand der angesprochenen Dimensionen gefragt, in welcher Form die Überschreitung am beziehungsweise auf dem Meer literarisiert wird beziehungsweise welche Figurationen das Verhältnis zwischen ozeanischer Topographie und transgressiver Selbsterfahrung bestimmen.²⁵

Am Ufer: Das Meer als Ort transgressiver Sehnsucht

Die Rede von Grenzüberschreitungen provoziert Fragen darüber, was und wohin eigentlich überschritten werden soll: Was liegt hinter der Grenze? Was definiert diese Grenze? Wie werden Überschreitungen konkret vollzogen beziehungsweise vorgestellt? Wie werden sie

²² Waldenfels, Bernhard: *Bruchlinien der Erfahrung*. Frankfurt a. M. 2002. S. 241–242. Hervorhebungen im Original.

²³ Ders.: *Schwellerfahrung und Grenzziehung*. In: Fludernik, Monika / Gehrke, Hans-Joachim (Hg.): *Grenzgänger zwischen Kulturen*. Würzburg 1999. S. 137–157, hier S. 141. Hervorhebungen im Original.

²⁴ Ebd. S. 152.

²⁵ Rüdiger Görner untersucht in seiner kurzen Studie zur *Poetik des Übergangs* das Verhältnis von Grenzerfahrung und Sprache. In Anlehnung an Rüdiger Görner kann man von der poetologischen Dimension literarischer Transgression sprechen, einer Poetik der Selbstüberschreitung: „Poetologische Versuche geben demnach Auskunft darüber, wie wir es *machen*, daß unser Ich seine Selbsterkenntnis *und* Imagination, seine Analysen – einschließlich der Einsicht in seine ‚Dissoziation‘ – und Projektionen sprachlich zu fixieren versteht. Poetologie ist stets auch ‚Logomorphie‘, Sprachgestaltlehre, *und* psychologische Ästhetik [...]“ (Görner, Rüdiger: *Grenzen, Schwellen, Übergänge*. Zur Poetik des Transitorischen. Göttingen 2001. S. 41. Hervorhebung im Original.)

dargestellt? Ein erster Zugriff soll hier durch den Blick auf das Meer als Ort des *Erhabenen* erfolgen, der die Imagologie des Meeres maßgeblich geprägt hat. Die ästhetische Erfahrung des Erhabenen definiert Immanuel Kant durch den Modus negativer Darstellung. Dementsprechend seien Wüsten und tosende Fluten privilegierte Landschaften des Erhabenen. Sie vermitteln den Eindruck einer bedrohlichen Überwältigung durch den Entzug menschlicher Bezüge. Im Gegensatz zum mathematisch Erhabenen entstehe die negative Lust des dynamisch Erhabenen nicht durch die Überschreitung des rational Vorstellbaren, sondern durch eine ästhetische Erfahrung der Macht der Naturgewalten:

Kühne überhangende gleichsam drohende Felsen, am Himmel sich auftürmende Donnerwolken, mit Blitzen und Krachen einherziehend, Vulkane in ihrer ganzen zerstörenden Gewalt, Orkane mit ihrer zurückgelassenen Verwüstung, der grenzenlose Ozean, in Empörung gesetzt, ein hoher Wasserfall eines mächtigen Flusses und dergleichen machen unser Vermögen zu widerstehen, in Vergleichung mit ihrer Macht, zur unbedeutenden Kleinigkeit.²⁶

Die ästhetische Wirkung dieser Naturgewalten resultiere aus einer Anregung der geistigen Kräfte des Menschen im Angesicht einer ihn überragenden Natur. Die damit einhergehende potentielle Bedrohung müsse allerdings ästhetisch sublimiert werden, um die Erfahrung des Erhabenen zu ermöglichen. Schiller überträgt die Bedeutung dieser Distanzierung direkt auf die Betrachtung des erhabenen Meeres: „So erhaben ein Meeressturm, vom Ufer aus betrachtet sein mag, so wenig mögen die, welche sich auf dem Schiff befinden, das von demselben zertrümmert wird, aufgelegt sein, dieses ästhetische Urteil darüber zu fällen.“²⁷ Damit ist exakt jene Position beschrieben, die im Zentrum der metaphorischen Konstellation *Schiffbruch mit Zuschauer* steht und die eingangs auf die philosophische Erkenntnis-fähigkeit bezogen wurde. In Lukrez *De animia naturae* heißt es:

Wonnevoll ist's, bei wogender See, wenn der Sturm die Gewässer
Aufwühlt, ruhig vom Lande zu sehn, wie ein andrer sich abmüht;

²⁶ Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft [1790]. In: Ders.: Werkausgabe, Bd. 10. Hg. v. Wilhelm Weischedel. Frankfurt a. M. 1995. S. 185.

²⁷ Schiller, Friedrich: Das Erhabene [1801]. In: Ders.: Sämtliche Werke. Hg. v. Gerhart Fricke. München 1962. S. 792–808, hier S. 798

Nicht als ob es uns freute, wenn jemand Leiden erduldet,
Sondern aus Wonnegefühl, daß man selber von Leiden befreit ist.²⁸

Im Zuge der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verstärkt einsetzenden Rezeption des Erhabenen findet sich die Reflexion über die Zuschauerposition vermehrt als ästhetisches Motiv wieder. Caspar David Friedrichs *Der Mönch am Meer* (1808–1810) stellt das vielleicht berühmteste Beispiel dieser Ästhetisierung des Subjekts angesichts entfesselter Naturgewalten dar. Clemens Brentano beschreibt das Bild als intensives Entgrenzungserlebnis zwischen Mensch und Natur, als die Erfahrung einer transzendentalen Sehnsucht und „herrliche“ Empfindung zugleich:

Es ist herrlich in unendlicher Einsamkeit am Meeresufer unter trübem Himmel auf eine unbegrenzte Wasserwüste hinauszuschauen, und dazu gehört, daß man hinüber möchte und nicht kann, daß man alles zum Leben vermißt, und seine Stimme dort im Rauschen der Flut, im Wehen der Luft, im Ziehen der Wolken, in dem einsamen Geschrei der Vögel vernimmt; dazu gehört ein Anspruch, den das Herz macht, und ein Abbruch, den einem die Natur tut.²⁹

Es ist der Eindruck des Unbegrenzten und Elementaren, der das geschilderte Naturerlebnis zu einer intensiven Selbsterfahrung werden lässt. Die Formulierung der „unbegrenzte[n] Wasserwüste“ entspricht der alttestamentarischen Bedeutung des Meeres und verweist wie der Mönch auf eine religiöse Dimension innerhalb der dargestellten Natur. Die Erfahrung des Unbegrenzten manifestiert sich als sukzessiv einsetzende Entgrenzung. Das eigene Selbst wird als Stimme vernommen, die mit dem maritimen Szenario verschmilzt (im „Rauschen der Flut, im Wehen der Luft, im Ziehen der Wolken, in dem einsamen Geschrei der Vögel“). Dem Wunsch, „hinüber“ zu wollen, tue diese Natur dennoch einen „Abbruch“: Das Meer entzieht sich einer direkten Offenbarung des Göttlichen. Im Gegensatz zu anderen Werken von Caspar David Friedrich bietet *Der Mönch am Meer* keinerlei

²⁸ Lukrez: De rerum natura. Von der Natur der Dinge. 2. Buch, Vers 1–4. Übers. von H. Diels. Zit. nach: Hönig: Die Lebensfahrt, S. 27.

²⁹ Brentano, Clemens / Arnim, Achim von: Verschiedene Empfindungen vor einer Seelandschaft von Friedrich, worauf ein Kapuziner. In: *Iris*. Unterhaltungsblatt für Freunde des Schönen und Nützlichen, Nr. 20 (1810), S. 77–78.

Orientierungslinien an, die das Seherlebnis organisieren und potentielle Bedeutungsdimensionen differenzieren könnten. Die Möglichkeit einer göttlichen Instanz wird weder durch Licht noch durch horizontale Bildbereiche angedeutet, wie das etwa in der *Abtei im Eichwald* (1809/10) der Fall ist. Ganz im Sinne der Ästhetik des Erhabenen verbleibt die transzendente Dimension des Bildes im Modus negativer Darstellung. Michael Huppertz interpretiert diesen Sachverhalt als Ausdruck der Hoffnungslosigkeit der menschlichen Konfrontation mit dem Unendlichen: „Im ‚Mönch am Meer‘ finden sich die Konfrontation mit dem Unendlichen und ein einzelner, ‚extrem verkleinerte(r)‘ nachdenklich wirkender Mann. Das ist alles. Das Bild schenkt keine Hoffnung.“³⁰ Die eigentümlich verdichtete Leere des Meeres artikuliert sich als unerfülltes Bedürfnis, hinüber zu treten, Teil der unbegrenzten Wasserwüste zu werden. Der leere, aufgewühlte Raum, der in einem unscharfen Horizont mit dem Himmel verschmilzt, wird zum Schauplatz der Erfahrung existentieller Geworfenheit. Diesem Eindruck entsprechend ist auch die von Brentano geschilderte Szene durch unscharfe Grenzen zwischen Mensch und Natur geprägt. In der bekannteren Beschreibung des Gemäldes von Heinrich von Kleist, der Brentanos Beschreibung verändert und 1810 in den von ihm herausgegebenen *Berliner Abendblättern* veröffentlicht, lautet die Formulierung der unterbrochenen Überschreitung, „daß man dahin gegangen sei, daß man zurück muß, daß man hinüber möchte, daß man es nicht kann.“³¹ Die Erfahrung des ‚Abbruchs‘ schildert Kleist noch drastischer:

³⁰ Huppertz, Michael: Der Himmel wartet nicht. Kleists Verwirrung vor einer Seelandschaft von Friedrich, worauf ein Kapuziner. In: Amthor, Wiebke / Hille, Almuth / Scharnowski, Susanne (Hg.): *Wilde Lektüre. Literatur und Leidenschaft*. Bielefeld 2012. S. 329–347, hier S. 331. Damit steht das Bild allerdings in Friedrichs Werk nicht allein. Eine ähnliche, eher politisch motivierte Hoffnungslosigkeit sieht Hans Richard Brittnacher in dem Gemälde *Das Eismeer*. (Vgl. Brittnacher, Hans Richard: Höllengelächter im ewigen Eis. Oder: warum es den Engländer gruselt, wenn es Deutsche fröstelt. In: Ders. / Koebner, Thomas (Hg.): *Vom Erhabenen und vom Komischen. Über eine prekäre Konstellation*. Für Rolf-Peter Janz. Würzburg 2010. S. 129–141.)

³¹ Kleist, Heinrich von: *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft*. In: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 2. Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften. Hg. v. Roland Reuß und Peter Staengle. München 2010. S. 362–363, hier S. 362.

Nichts kann trauriger und unbehaglicher sein, als diese Stellung in der Welt: der einzige Lebensfunke im weiten Reiche des Todes, der einsame Mittelpunkt im einsamen Kreis. Das Bild liegt, mit seinen zwei oder drei geheimnisvollen Gegenständen, wie die Apokalypse da, [...] und da es, in seiner Einförmigkeit und Uferlosigkeit, nichts, als den Rahmen, zum Vordergrund hat, so ist es, wenn man es betrachtet, als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären...³²

Die ästhetische Figuration des Meeresrauschens mit Zuschauer wird als Allegorie der existentiellen „Stellung in der Welt“ ausgelegt: „Der Zuschauer übersteigt sich in der Reflexion zum transzendentalen Zuschauer.“³³ Während Brentano die Position des Mönches ästhetisch sublimiert und so den Eindruck eines „herrlichen Gefühls“ gewinnt, interpretiert Kleist die Konfrontation mit dem trüben, aufgewühlten Meer als zutiefst hoffnungslose Allegorie der Einsamkeit. „Angesichts des Bildes kommt es bei Kleist auch nicht zu einer Erfahrung des ‚Erhabenen‘. Er erlebt keine Erhebung zu eigener vernünftiger, moralischer, ästhetisch-gestaltender oder kontemplativer Grösse angesichts des Übermächtigen.“³⁴ Die „Uferlosigkeit“, inmitten derer man sich wie ein „einsame[r] Mittelpunkt im einsamen Kreis“ befindet, wird zu einem Sinnbild der Hoffnungslosigkeit der menschlichen Reflexion über sich. Caspar David Friedrich selbst formuliert diese Hoffnungslosigkeit über die religiöse Opposition von Diesseits und Jenseits und spricht zu dem von ihm gemalten Mönch: „Und sännest Du auch von Morgen bis zum Abend, bis zur sinkenden Mitternacht; dennoch würdest du nicht ersinnen, nicht ergründen, das unerforschliche Jenseits!“³⁵ Was die herrliche Empfindung und die existentielle Abgründigkeit verbindet, ist also der Verweis auf ein Jenseits, von dem die menschliche Stellung auf der Welt unterschieden wird. Hartmut Böhme hingegen erklärt die erhabene Aura des Meeres aus der Beschaffenheit des Wassers als eines Elements der toten Natur.

³² Ebd.

³³ Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer. S. 59.

³⁴ Huppertz: Der Himmel wartet nicht. S. 335.

³⁵ Zimmermann, Jörg: Caspar David Friedrichs „Mönch am Meer“ und die romantische Kunstreligion. In: Europa-Chor-Akademie (Hg.): Ludwig van Beethoven: Missa solennis. Mainz 2005. S. 133–149, hier S. 138.

Angesichts ihrer Bedeutungslosigkeit erscheine das ganze Leben als ein Grenzphänomen:

Überall dort, wo das Steinerne und das Wasser in seinen mortifizierenden Bedeutungen ins Bild tritt, als rohe Felsformation, als Wüste, als fürchterliche ‚Meeresstille‘, von der Goethe dichtet, als Eismeer, als erhabene Unwirtlichkeit des Hochgebirges, als sinnloses Spiel von Ebbe und Flut (das Faust so empört); und überall, wo die Wolken nicht mehr Form des glücklichen Augenblicks sind, sondern zu Zeichen sinnloser Zufälligkeit und drohender Gewalt, zur amorphen Decke des Unheils, zum Nebel einer universalen Depression werden –: da wird die Landschaft zum Reflexionsmedium in welchem das Tödliche und das Entropische, das Urgeschichtliche und das Postapokalyptische bedacht wird.³⁶

Nicht das göttliche Jenseits, sondern jenes des Todes zu bedenken, führt das Denken in den Schiffbruch. Während Böhme die „mortifizierende Bedeutung“ einer als chaotisch und bedrohlich wahrgenommenen Natur betont, verkündet das Meer in Jules Michelets naturgeschichtlichen Abhandlung *La Mer* (Das Meer, 1861) dem Menschen selbst sein „großes, gleichmäßiges Leben“.³⁷ Die erhabene Gewalt richtet sich auf den Unterschied zwischen der unendlichen Lebendigkeit natürlicher Vollzüge und die Vergänglichkeit der menschlichen Existenz: „Morgen vergehst Du, doch ich vergehe nie. Deine Gebeine werden in der Erde ruhen, ja schon nach wenigen Jahrhunderten zu Staub zerfallen sein, doch ich werde majestätisch und unberührt mein großes, gleichmäßiges Leben weiterführen, das mich Stunde für Stunde im harmonischen Einklang mit den fernen Welten hält.“³⁸ Die metaphysische Dimension der Naturgeschichte stellt einen zentralen Fluchtpunkt fiktionaler wie theoretischer Literarisierungen des Meeres dar: Insbesondere seine überwältigende Größe und die Ferne, auf die diese verweist, sowie die gleichmäßigen Zyklen der Gezeiten und der unaufhörliche Lauf der Wellen gegen die Küste provozieren derartige Analogieschlüsse.

Dass die menschliche Kontemplation der eigenen Existenz am Meer eine natürliche Disposition besitzt, in die Wogen des Gefühls

³⁶ Böhme, Hartmut: Wasser – Wolken – Steine. Zur Ästhetik der Landschaft. In: *semina rerum*. Zürich 1999, S. 15–25, hier S. 21.

³⁷ Michelet, Jules: *Das Meer*. Frankfurt a. M., New York 2006 [zuerst: 1861]. S. 22.

³⁸ Ebd. S. 22.

umzuschlagen, soll hier mit einem Zitat des Grafen Guibert verdeutlicht werden. Über seinen Besuch der See bei Brest im Jahre 1778 schreibt er: „Der Anblick des Meeres hat auf mich eine unvermeidliche Wirkung: Er erweitert mein Denken, stimmt es traurig und erfüllt es schließlich, jedoch nie mit süßem Gefühl. Am Ende stürze ich immer ins Ungewisse, ins Dunkle, ins Unendliche. Es ist wie der Anblick des Himmels und der Gedanke an die Ewigkeit.“³⁹ Der „Sturz“ ins Dunkle formuliert erneut einen „Abbruch“ subjektiver Vermögen. Von einem Reflexionsmedium verwandelt sich das Meer in einen grenzenlosen Strudel der Gedanken. Hier handelt es sich nicht um den Abbruch einer ersehnten Entgrenzung, sondern um einen Abbruch des Denkens selbst. Beschreibt Guibert zunächst eine Erweiterung desselben, so „stürzt“ es schließlich in die undenkbaren Abgründe des Ungewissen, Dunklen und Unendlichen. *Der Mönch am Meer* verdeutlicht diese Spannung allzu deutlich. Brentano und Kleist adaptieren das Motiv der existentiellen Reflexion: Die literarische Perspektive, aus welcher der herrliche Eindruck wie eine selbstgemachte Erfahrung geschildert wird, erkennt die mediale Funktion und schreibt die im Bild dargestellte Auseinandersetzung fort. Dem dargestellten Meer wird damit der Status des wirklichen Meeres und auch dem Bild insofern die gleiche transgressive Wirkung zugeschrieben. Die dabei zentrale anthropomorphe Poetik manifestiert sich besonders deutlich als lyrischer Topos. Charles Baudelaire bezeichnet das Meer als „Spiegel“ des Menschen:

Freier mensch! das meer ist dir teuer allzeit ·
Es ist dein spiegel · das meer · du kannst dich beschauen
In seiner wellen unendlichem rollendem grauen ·
In deinem geist ist ein abgrund nicht minder weit.⁴⁰

Auffällig ist die Ambivalenz zwischen Freiheit („freier Mensch“) und existentieller Bodenlosigkeit („Abgrund“), die auch in den Kommentaren zum *Mönch am Meer* deutlich wurde. Wiederum führt die Fähigkeit, sich selbst im Meer zu erkennen, zu einer bitteren Einsicht in die

³⁹ Corbin, Alain: Meereslust. Das Abendland und die Entdeckung der Küste. Frankfurt a. M. 1994. S. 179.

⁴⁰ Baudelaire, Charles: Der Mensch und das Meer. In: Die Blumen des Bösen [1857–1866]. Übers. v. Stefan George. Berlin 1901 [zuerst: 1857]. S. 30.

Strukturgleichheit zwischen der Endlosigkeit des Wellenspiels und den Denkbewegungen des eigenen Geistes. Eine positivere Deutung dieser Strukturgleichheit bezieht sich auf die Unbegrenztheit der poetisch-schöpferischen Tätigkeit des Menschen. Im Gedicht *Meeresstille* (1837) von Joseph von Eichendorff schaut das lyrische Ich „von des Schiffes Rande / Tief in die Fluten hinein“ und entdeckt dort „Gebirge und grüne Lande / Und Trümmer im falben Schein / Und zackige Türme im Grunde, / Wie ich's oft im Traum mir gedacht“⁴¹. Das lyrische Ich fürchtet dabei weder den Abgrund, noch zeigt es sich vom Anblick der fremdartigen Unterwasserlandschaft überrascht. Die Analogie zwischen den surrealistischen Erscheinungen der grünen Tiefe und der Phantasietätigkeit des Traumes porträtiert das Meer als märchenhaften Erfahrungsraum jener Bereiche des Menschen, die sich einer rationalen Durchschaubarkeit entziehen. Das Meer wird zum Abgrund des verborgenen Wunderbaren, der Mensch, der es bereist, zu einem Abenteurer und Entdecker.

In den Fluten: Das Meer als Raum einer transgressiven Selbsterfahrung

In seiner Studie über die *Meereslust* zeigt Alain Corbin, wie sich das Meer ab Mitte des 18. Jahrhunderts auf der Grundlage seiner Zuschreibungen als wild und gefährlich zu einem herausragenden Ort der therapeutischen Selbstfindung entwickelt: „Das Meer wird eine Zuflucht, es gibt Hoffnung, weil es Angst einflößt. Es eben deshalb zu genießen, dem Schrecken unter Abwendung jeder realen Gefahr zu empfinden, ist die neue Strategie des Kuraufenthaltes an der Küste.“⁴² Vergleichbar der fundamentalen Bedeutung der Zuschauerposition für die ästhetische Erfahrung des Erhabenen, ist auch die transgressive Selbsterfahrung an der Küste durch ein ganzes Regime von Sicherheitsmaßnahmen abgesichert:

Von der Geschlechtertrennung über die Einführung von Badebereichen, von Badefahrzeugen bis zur Überwachung durch Bademeister: Die rauschhafte Selbsterfahrung an der Meeresküste ist vor

⁴¹ Eichendorff, Joseph von: *Meeresstille*. In: Ders.: *Werke.*, Bd. 1. Hg. v. Hartwig Schultz, W. München 1970 [zuerst: 1835/36]. S. 296.

⁴² Corbin: *Meereslust*. S. 106.

allem die Simulation einer Gefährdung. Am offenen Meer „kann das moderne Subjekt sich selbst entdecken, seine eigenen Grenzen erfahren. Hier, in dieser erhabenen Umgebung, erzittert das Ich, den Wellen und dem salzigen Meereswind ausgesetzt, bei der Betrachtung des ungeselligen Schauspiels eines entfesselten Sturms.“⁴³

Das Meer beschränkt sich demnach nicht auf die Bedeutung eines Reflexionsraums der Selbsterkenntnis, sondern entwickelt sich auch immer mehr zu einem kulturellen Vergnügungsort körperlicher Grenzerfahrungen. Zudem liegt dem im 18. Jahrhundert aufkommenden Interesse am Meer nicht nur die Literarisierung als mythische Naturgewalt, sondern auch als lebendiges Archiv der Naturgeschichte zugrunde. Die sich herausbildenden kulturellen Praktiken vermischen sich mit diesen Zuschreibungen zur Erwartung jener außergewöhnlichen Selbsterfahrungen, die man sich vom Meer verspricht:

Hier kann der Erwachsene, der gern durch das Wattenmeer reitet, auch die Regression genießen. Er überrascht sich selbst bei ungewohnten Tätigkeiten, wenn er im Sand nach Muscheln sucht, sich in Höhlen verkriecht oder die Umrisse seines Inselterritoriums erkundet. Unter dem Eindruck der gemischten Gefühle der Lust und des schmerzlichen Erstickens in die Flut entsteht am Meeresufer, gedeckt durch das therapeutische Alibi, eine neue Ökonomie der Empfindungen.⁴⁴

Der modernen Konstruktion des Meerraums zu einer Erfahrungslandschaft, in der sich das Selbst auf ungewohnte Weise erfahren kann, entspricht die literarische Bedeutung des Meeres als eines Raumes, aus dessen Fluten man als ein anderer wiederkehrt als zuvor. Während die regressive Sehnsucht nach der Verschmelzung mit dem All-Einen insbesondere in der Literatur um 1900 topisch wird,⁴⁵ findet sich das Motiv heroisch-männlicher Selbstbehauptung bereits in dem durch die *Odyssee* begründeten Schema der Reise. Odysseus, der Prototyp der maritimen Irrfahrer, muss sich gegen Skylla und Charybdis und die von Neptun entfesselten Fluten zur Wehr setzen. Während die Kontem-

⁴³ Ebd. S. 130.

⁴⁴ Ebd. S. 130.

⁴⁵ Vgl. Riedel, Wolfgang: *Homo Natura. Literarische Anthropologie um 1900*. Berlin, New York 1996.

plation aus der Zuschauerperspektive auf die Abgründigkeit der eigenen Innerlichkeit verweist, erlebt der vom Schiffbruch bedrohte Meerreisende das Wasser als seine Existenz gefährdende Naturgewalt. Dabei wird der homerische Topos der gefährlichen Überfahrt in unterschiedlichsten Variationen durchgespielt: Von Seeschlangen, Riesenkriaken und weißen Walen sind die Tiefen des Meeres bevölkert – phantastische Kreaturen, die allein durch ihre gigantischen Ausmaße in krassem Gegensatz zur kulturellen Lebenswelt stehen.

Die Dimension der Tiefe, in der sich neben diesen furchteinflößenden Monstren auch das sagenumwobene *Atlantis* und allerlei anderes Rätselhafte verbergen soll, konstituiert einen ebenso undurchdringlichen Widerstand wie die Weite der Meere, die circa siebzig Prozent der Erdoberfläche bedecken.

Jener von Neugier und der Aussicht auf heroische Selbstbehauptung besessene Mensch aber, der sich nicht mit Geschichten von der Fremde an den Küsten zufriedengibt, sondern sich auf das offene Meer wagt, verlässt mit seinem Lebensraum auch jegliche Institutionen der Selbstversicherung und begibt sich in potentiell menschenfeindliche Gewässer. Literarische Seereisen thematisieren dieses Wagnis: Ob aus persönlicher Rache, wie sie Kapitän Ahab in *Moby Dick* (1851) antreibt, oder in der Hoffnung auf oder unter dem Meer ein neues Leben zu beginnen, wie es sich der Kapitän der Nautilus, der geniale Ingenieur und selbsternannte Kapitän Nemo in Jules Vernes *Vingt milles lieues sous la mer* (1869/70) erhofft⁴⁶ – zumeist geht es um mehr, als ferne Länder zu entdecken oder wertvolle Schätze zu erobern, wie das in der Trivial- und Abenteuerliteratur der Fall ist. Die Überfahrten werden vielmehr zu individuellen Bewährungsproben. Darauf verweist schon der alttestamentarische Jona, der sich angesichts der durch seinen Ungehorsam gegenüber Gott verschuldeten Seenot ins Meer werfen lässt, wo ihn der Zorn Gottes sogleich in Form eines großen Fisches verschlingt, der ihn allerdings nach drei Tagen und Nächten des

⁴⁶ Vgl. die deutsche Erstausgabe: Vernes, Jules: Zwanzigtausend Meilen unter dem Meer. Leipzig, Wien 1874.

reuevollen Gebets wieder ausspuckt – an Land.⁴⁷ In der *Odyssee* lässt sich Odysseus bekanntlich an den Mast seines Schiffes fesseln, um nicht dem betörenden Gesang der Sirenen zu erliegen – eine affekt-ökonomische Strategie der Selbstbeherrschung *par excellence*, die es Odysseus erlaubte, die prophetischen Gesänge zu hören, ohne ihrem verlockenden Reiz zu erliegen und Hals über Kopf in die Fluten zu stürzen, so wie es etwa Butes auf der Reise der Argonauten erging.

In der Moderne wird das Befahren der Meere zu einer exzessiv variierten Allegorie solch verbotener Grenzüberschreitungen. Insbesondere junge, männliche Helden zieht das Meer geradezu magisch an. Über den jungen Ismael, den Erzähler aus *Moby Dick*, bemerkt Wolfgang Struck: „Ausdrücklich zielt der aus ‚Neugier‘ geborene Impuls, der ihn an Bord der Pequod bringt, auf eine an den Imperativ moderner Wissenschaft gemahnende Übertretung: ‚I love to sail forbidden seas‘⁴⁸. Was für ein Verbot hier übertreten werden soll, ist allerdings keineswegs klar.“⁴⁹ Klar scheint allerdings, dass es sich bei „Ismaels ozeanische[r] Reverie“⁵⁰ um eine Vermengung des Wunsches nach Selbstbehauptung und der Lust, das Unbekannte zu erforschen, handelt. Bereits bei Francis Bacon wird das Meer zum symbolischen Ort eines neuen, undogmatischen und experimentellen Wissensanspruches: Das Frontispiz des *Novum Organum* (1620) zeigt Schiffe, die zwischen den *Säulen des Herakles* auf eine bewegte See hinausfahren. „Multi pertransibunt et augebitur scientia“ steht darunter, „viele werden hier hindurchfahren, und das wissenschaftliche Wissen wird anwachsen“⁵¹. Und noch Nietzsche inszeniert das Meer als Raum eines über die

⁴⁷ Vgl. Gerhards, Meik: Zum motivgeschichtlichen Hintergrund der Verschlingung des Jona. In: Theologische Zeitschrift (Basel). H. 59 (2003). S. 222–247.

⁴⁸ Melville: *Moby Dick*. S. 22.

⁴⁹ Struck, Wolfgang: Meer / Luft / Wüste: Eroberung des Naturraums. In: Dünne, Jörg / Mahler, Andreas (Hg.): *Handbuch Literatur & Raum*. Berlin 2015. S. 442–450, hier S. 443.

⁵⁰ Ebd. S. 443.

⁵¹ Mieth, Corinna: Multi pertransibunt et augebitur scientia: Die Inszenierung der Grenzüberschreitung als Begründung der Fortschrittsgeschichte in Francis Bacons *Instauratio Magna*. In: Högrefe, Wolfgang (Hg.): *Grenzen und Grenzüberschreitungen*, XIX. Deutscher Kongress für Philosophie (23.–27. September 2002). Berlin 2002. S. 647–657.

Grenzen drängenden Wissens: Der Aufruf „Auf die Schiffe, ihr Philosophen!“⁵² wählt das Meer als Medium eines unkonventionellen, mutigen und abenteuerlichen Wissens. Die existentielle Abgründigkeit, die von diesem ausgeht, wird besonders eindrücklich in Edgar Allan Poes *A Descent into the Maelström* (1841) ausgearbeitet:⁵³ Drei Brüder geraten mit ihrem kleinen Fischerboot in einen riesigen Strudel, aus dem nur derjenige der drei sich retten kann, der die kontraintuitive Entscheidung trifft, das Boot zu verlassen und sich, festgebunden an ein Holzfass, in die Fluten zu begeben. Hartmut Böhme betont die „methodisch distanzierte Beobachtung“ des Überlebenden, die dieser Entscheidung vorausgehe und die als ein „Rettungsanker des Egos“⁵⁴ im kinästhetischen Strudel fungiere. Im Gegensatz zum Bruder, der sich an das Boot klammert, beobachtet der Überlebende die Gesetzmäßigkeit des Strudels, springt in die Fluten und überlebt. Auch bei Poe wird insofern die Bedeutung empirischer Beobachtung als wichtiger Voraussetzung der erfolgreichen Selbstbehauptung hervorgehoben und bewusst gegen die Selbstüberschreitung durch den Strudel der hemmungslosen Affekte ausgespielt, die sich in der Angst des mit dem Boot untergehenden Bruders äußert. Das Motiv des zum chaotischen Abgrund des Maelströms aufgewühlten Meeres verdeutlicht, dass das transgressive Spiel mit den Naturgewalten nicht allein mit der Möglichkeit heroischer Selbstüberwindung, sondern auch mit der Gefahr eines abgrundtiefen Selbstverlusts einhergeht.

Ozeanische Gefühle: Auflösung als Erlösung

Dass mit der transgressiven Abgründigkeit des Meeres auch eine „herrlich[e]“⁵⁵ Empfindung assoziiert werden kann, das wurde bereits anhand der romantischen Verschmelzungsphantasien am Meeresufer

⁵² Nietzsche, Friedrich: Die Fröhliche Wissenschaft. In: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Bd. 3. Hg. v. Giorgio Colli / Mazzino Montinari. München 2007 [zuerst: 1882]. S. 530.

⁵³ Vgl. Poe, Edgar Allan: *A Descent into the Maelstrom* [1841]. In: Ders.: *The Complete Works of Edgar Allan Poe*. Hg. v. James A. Harrison. New York 1934.

⁵⁴ Böhme: *Raum – Bewegung – Grenzzustände der Sinne*. S. 67.

⁵⁵ Brentano / Arnim: *Verschiedene Empfindungen*. S. 77f.

gezeigt. Die Auflösung der Grenzen des Subjekts wurde dabei als sukzessive Verschmelzung mit dem Raum des Meeres angedeutet, die aber durch das permanente Bewusstsein über den ästhetischen Charakter dieser Empfindung relativiert wird und sich schließlich in einem „Abbruch“⁵⁶ verläuft. Demgegenüber soll hier mit der transgressiven Selbsterfahrung einer Auflösung innerhalb der ozeanischen Topographie geendet werden, in der die Überschreitung weder nur im Rahmen eines Modells ästhetischer Subjektivität ersehnt, noch im Sinne einer anhand des Raumes demonstrierten Überwindung der Naturgewalten konzipiert wird, die ihren Wert aus der heroischen Selbstbehauptung des Subjekts bezieht. Der bekannteste Ausdruck einer solch „emphatischen Überschreitung“⁵⁷ ist der von Romain Rolland geprägte Begriff des „ozeanischen Gefühls“, den Freud am Anfang von *Das Unbehagen in der Kultur* (1930) kommentiert.⁵⁸ Die psychischen Restschichten des Säuglingsalters, in denen die als ozeanisch titulierte Erfahrung der Grenzenlosigkeit vorherrsche, versetzt Freud in Opposition zu der von der Grundstruktur der Differenzierung zwischen Selbst und Außenwelt geprägten alltäglichen Ich-Erfahrung. Einerseits

⁵⁶ Ebd. S. 77f.

⁵⁷ Der Begriff der „emphatischen Überschreitung“ stammt von Sven Rucker und unterscheidet die Überschreitung zwischen zwei definierten Räumen von der Überschreitung in einen immanenten Raum, der selbst grenzenlos ist: „In einem emphatischen Sinne ist die Überschreitung also eine Entgrenzung: nicht nur die Überschreitung einer Grenze, sondern die Überschreitung des Begrenzten in ein Grenzenloses. Die Grenze, die überschritten wird, trennt die Begrenztheit selbst von der Unbegrenztheit, die Bestimmtheit vom Unbestimmten, statt ein Bestimmtes von einem anderen Bestimmten [...]“ (Rucker, Sven: *Das Gesetz der Überschreitung. Eine philosophische Geschichte der Grenzen*. München 2013. S. 25.)

⁵⁸ Romain Rolland hatte es in einem Brief als Antwort auf Freuds *Die Zukunft einer Illusion* (1927) als „Quelle der religiösen Energie“ bezeichnet, als ein jedem Menschen vertrautes Gefühl, weshalb jeder Mensch „sich religiös heißen“ dürfe, „auch wenn man jeden Glauben und jede Illusion ablehne“. (Freud, Sigmund: *Das Unbehagen in der Kultur* [zuerst: 1930]. In: Ders.: *Studienausgabe*, Bd. IX, *Fragen der Gesellschaft, Ursprünge der Religion*. Hg. v. Alexander Mitscherlich u. a. Frankfurt a. M. 1997. S. 191–270, hier S. 197.) Ein solches Gefühl, das sich als Empfindung „wie von etwas Unbegrenztem, Schrankenlosem, gleichsam ‚Ozeanischem‘“ (ebd.) niederschlage, gesteht Freud hingegen, nicht in sich entdecken zu können. Vielmehr kann er in derlei Empfindungen nur Überreste der regressiven Erfahrungsstruktur des Säuglingsalters erkennen.

distanziert er sich dabei von der Gleichsetzung des „ozeanischen Gefühls“ als „Quelle der religiösen Energie“, wie es Rolland vermutet, andererseits aber räumt er die Existenz von Zuständen ein, in denen „die Grenze zwischen Ich und Objekt zu verschwimmen“⁵⁹ drohe. Die Möglichkeit dieses „Verschwimmens“ wurde bereits im Zusammenhang mit der *Ästhetik des Erhabenen* angedeutet. Allerdings verschärft sich die Dynamik der Entgrenzung wesentlich, wenn die sichere Beobachterposition verlassen und die transgressive Selbstgeburt in das Schema der Reise übertragen wird.

In seinem Roman *Der Tod des Vergil* (1945) beschreibt Hermann Broch den finalen Selbstverlust des Dichters Vergil im Augenblick seines Todes. Das Buch, das nach Elementen unterteilt ist, setzt ein mit dem Element Wasser beziehungsweise einer Schiffsreise des sterbenskranken Dichters Vergil von Athen in den Hafen von Brundisium. Auf der Überfahrt verspürt Vergil „eine flutende, beruhigt beruhigende Müdigkeit“⁶⁰, deren Beschreibung sich immer wieder mit jener der ebenfalls ruhigen Brandung vermischt. Wie selbstverständlich wird die Bewegung des Wassers zur Allegorie des Gedankenstroms des bereits auf der Schwelle zum Totenreich dämmernden Dichters. Claudia Benthien zufolge sei Wasser das privilegierte Element des „*stream of consciousness*-Romans“⁶¹, da es sich grundsätzlich durch eine dem Denken strukturgleiche „proteische Wandlungsfähigkeit und Formlosigkeit, ebenso wie konstante, gleichmäßige Bewegung auszeichne.“⁶² Broch lässt Vergil auf der Überfahrt über die „Sehnsucht desjenigen, der immer nur Gast ist, immer nur Gast sein darf“⁶³, nachsinnen. Die Reise über das Meer wird als eine gleitende, sich verströmende Annäherung an das „flutende Licht des Alls“ vernommen, im Zuge derer sich Vergil

⁵⁹ Ebd. S. 199.

⁶⁰ Broch, Hermann: *Der Tod des Vergil*. Frankfurt a. M. 1995 [zuerst: 1945]. S. 12.

⁶¹ Benthin, Claudia: Poetik der Auflösung. Ozeanische Entgrenzung und regressive Kosmogonie in Hermann Brochs *Der Tod des Vergil*. In: Dies. / Krüger-Fürhoff, Irmela M.: *Über Grenzen. Limitation und Transgression in Literatur und Ästhetik*. Stuttgart 1999. S. 135–159, hier S. 135. Hervorhebungen im Original.

⁶² Ebd. S. 135.

⁶³ Broch: *Der Tod des Vergil*. S. 19.

dem „unerreichbare[n] Wissen um das All“⁶⁴ unmittelbar nahe wähnt. Das Meer fungiert als irdische Topologie kosmischer Unendlichkeit. Sich selbst vernimmt Vergil

so gleitend wie das Flutende, in das die Kiele tauchten, flüssiges Bad des Innen und Außen, flüssiges Bad der Seele, das Atembare fließen aus dem Diesseitigen ins Jenseitige, aus dem Jenseitigen ins Diesseitige, enthüllte Pforte des Wissens, nimmermehr dieses selber, dennoch schon Wissensahnung, Ahnung um den Eingang, Ahnung um den Weg, dämmernde Ahnung dämmerhafter Fahrt.⁶⁵

Nicht in dionysischer Erregung oder ekstatischem Außer-sich-Sein nähert sich der Dichter der mystischen Erfahrung des absoluten „Wissen[s] um das All“, sondern friedlich erfüllt von dem die Entgrenzung affirmierenden Wunsch, dass „Auflösung zu Erlösung“⁶⁶ werde. Das Element des Wassers wird dabei zum poetischen Reflexionsmedium des sukzessiven Selbstverlusts: „Es wird ein Zustand von Subjektivität dargestellt, in dem die Elementarsubstanz des Wassers kein abgrenzbares ‚Äußerliches‘ ist, sondern untrennbar mit dem Selbst verwoben.“⁶⁷ Der Verzicht auf das Prinzip der Selbsterhaltung zugunsten einer radikalen Selbstpreisgabe geht mit einer gesteigerten Sensibilität für die ästhetischen Qualitäten natürlicher Topographien einher, mit denen das Subjekt dieser Erfahrung auf eine nicht-semiotische, intuitive Art verbunden ist. So wird das Sterben selbst „von Vergil als ozeanischer Entgrenzungs- und Verschmelzungsvorgang erlebt, als mystische Einswerdung mit der Natur und schließlich als rückläufige Schöpfung und umgekehrte Kosmogonie.“⁶⁸ Als Raum der Überfahrt vom Leben in den Tod wird das Meer dabei einmal mehr durch die Überschreitung der Grenze zwischen Diesseits und Jenseits charakterisiert. In der Möglichkeit, diese Überschreitung als ozeanische Verschmelzung zu erleben, erscheint das Meer nicht nur als gefahrenvoller Abgrund, den es zu überwinden gilt, sondern als

⁶⁴ Ebd. S. 19.

⁶⁵ Ebd. S. 19.

⁶⁶ Ebd. S. 37.

⁶⁷ Benthien: Poetik der Auflösung. S. 143.

⁶⁸ Ebd. S. 139.

transzendental besetzter Naturraum eines fluidalen Übergangs. Auf dem Grund jener ästhetischen Erfahrung universeller Verwobenheit zeigt sich das Meer nicht mehr als unzugänglicher Naturraum des Erhabenen, nicht als chaotische Atopie und reißender Strudel, sondern als ozeanische Topographie einer transgressiven Selbsterfahrung.

Schlussbemerkung

Mit dem *Tod des Vergil* ist das Spektrum der Transgressionsbewegungen, die sich im Kontext ozeanischer Topographien vollziehen, durch die Imagologie einer absoluten Entgrenzung ergänzt. Dabei kann eine deutliche Differenzierung zwischen den Dimensionen des Meeres als eines Ortes [*lieu*], in dessen Anblick sich die transgressiven Energien eines ästhetischen Subjektmodells entladen, und der konkreten Räumlichkeit des Meeres [*espace*] gezogen werden, in welcher die Infragestellung subjektiver Grenzen am Beispiel einer realen Bedrohung durch das Meer literarisiert wird. Die paradoxe Spannung, die zwischen der ersehnten Grenz-überschreitung am Meeresstrand und der tatsächlichen Grenzerfahrung im Auge des Maelströms deutlich wurde, beschreibt zugleich die der Transgression wesentliche Ambivalenz von Anziehung und Abgründigkeit. Insbesondere in literarischen Zugriffen auf das Meer, die diese Ambivalenz der menschlichen Sehnsucht nach dem Anderen thematisieren, wird das Meer nicht nur als „Sphäre der Unberechenbarkeit, Gesetzlosigkeit, Orientierungswidrigkeit“⁶⁹, sondern auch als ein herausragender Imaginationsraum im Sinne von Gaston Bachelards *Poetik des Raumes* deutlich, dessen Literarisierung zutiefst mit der menschlichen Innerlichkeit verwoben ist.⁷⁰ Damit wird nicht nur das Meer selbst, sondern auch die Bedeutung des Naturraumes als einer Projektionsfläche existentieller Befindlichkeit affirmiert. Im Rahmen des hier abgesteckten Spektrums zeigte sich das Meer als ein ebenso reichhaltiger wie tiefgründiger Spiegel des Menschen. Auch das Verschwinden des Menschen „wie ein Gesicht am Strand“⁷¹ spiegelt sich darin nicht nur als erschreckender Verlust,

⁶⁹ Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer. S. 10.

⁷⁰ Vgl. Bachelard, Gaston: Die Poetik des Raumes. Frankfurt a. M. 2007.

⁷¹ Foucault: Die Ordnung der Dinge. S. 462.

sondern als ein zutiefst mit der menschlichen Grunddisposition zur Überschreitung verbundenes Spiel, das sich aus einer kontinuierlichen Wellenbewegung ergibt.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Baudelaire, Charles: Der Mensch und das Meer. In: Ders.: Die Blumen des Bösen [1857–1866]. Übers. v. George, Stefan. Berlin 1901 [zuerst: 1857].

Brentano, Clemens / Arnim, Achim von: Verschiedene Empfindungen vor einer Seelandschaft von Friedrich, worauf ein Kapuziner. In: Iris. Unterhaltungsblatt für Freunde des Schönen und Nützlichen. Nr. 20 (1810).

Broch, Hermann: Der Tod des Vergil. Frankfurt a. M. 1995 [zuerst: 1945].

Eichendorff, Joseph von: Meeresstille. In: Ders.: Werke. Bd. 1. Hg. v. Hartwig Schultz. München 1970 [zuerst: 1835/36].

Freud, Sigmund: Das Unbehagen in der Kultur. In: Ders.: Studienausgabe. Bd. IX. Fragen der Gesellschaft, Ursprünge der Religion. Hg. v. Alexander Mitscherlich u. a. Frankfurt a. M. 1997 [zuerst: 1930]. S. 191–270.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 12. Hg. v. Eva Moldenhauer / Klaus Markus Michel. Frankfurt a. M. 1970 [zuerst: 1837].

Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft. In: Ders.: Werkausgabe, Bd. 10. Hg. v. Wilhelm Weischedel. Frankfurt a. M. 1995 [zuerst: 1790].

Kleist, Heinrich von: Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 2. Hg. v. Wilhelm Herzog. München 1965.

Melville, Hermann: Moby Dick. Berlin 2002 [zuerst: 1851].

Michelet, Jules: Das Meer. Frankfurt a. M., New York 2006 [zuerst: 1861].

Nietzsche, Friedrich: Die Fröhliche Wissenschaft. In: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Bd. 3. Hg. v. Giorgio Colli / Mazzino Montinari. München 2007 [zuerst: 1882].

Poe, Edgar Allan: A Descent into the Maelstroem. In: Ders.: The Complete Works of Edgar Allan Poe. Hg. v. James A. Harrison. New York 1934 [zuerst: 1841].

Schiller, Friedrich: Das Erhabene. In: Ders.: Sämtliche Werke. Hg. v. Gerhart Fricke u. a. München 1962 [zuerst: 1801].

Vernes, Jules: Zwanzigtausend Meilen unter dem Meer. Leipzig, Wien 1874.

Sekundärliteratur

Bachelard, Gaston: Die Poetik des Raumes. Frankfurt a. M. 2007.

Benthien, Claudia: Poetik der Auflösung. Ozeanische Entgrenzung und regressive Kosmogonie in Hermann Brochs *Der Tod des Vergil*. In: Dies. / Krüger-Fürhoff, Irmela M.: Über Grenzen. Limitation und Transgression in Literatur und Ästhetik. Stuttgart 1999.

Blumenberg, Hans: Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher. Frankfurt a. M. 1979.

Böhme, Hartmut: Wasser – Wolken – Steine. Zur Ästhetik der Landschaft. In: *semina rerum*. Zürich 1999. S. 15–25.

Ders.: Raum – Bewegung – Grenzzustände der Sinne. In: Lechtermann, Christina u. a. (Hg.): Möglichkeitsräume. Zur Performativität sensorischer Wahrnehmung. Berlin 2007. S. 53–72.

Brittnacher, Hans Richard: Höllengelächter im ewigen Eis. Oder: warum es den Engländer gruselt, wenn es Deutsche fröstelt. In: Ders. / Koebner, Thomas (Hg.): Vom Erhabenen und vom Komischen. Über eine prekäre Konstellation. Für Rolf-Peter Janz. Würzburg 2010. S. 129–141.

Corbin, Alain: Meereslust. Das Abendland und die Entdeckung der Küste. Frankfurt a. M. 1994.

De Certeau, Michel: Kunst des Handelns. Berlin 1988.

Deleuze, Gilles / Guattari, Felix: Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie. Berlin 1992.

Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Frankfurt a. M. 1974.

Ders.: Andere Räume. In: Barck, Karlheinz (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Leipzig 1993.

Gerhards, Meik: Zum motivgeschichtlichen Hintergrund der Verschlingung des Jona. In: Theologische Zeitschrift (Basel). H. 59. (2003). S. 222–247.

Hönig, Christoph: Die Lebensfahrt auf dem Meer der Welt. Der Topos. Würzburg 2000.

Huppertz, Michael: Der Himmel wartet nicht. Kleists Verwirrung vor einer Seelandschaft von Friedrich, worauf ein Kapuziner. In: Amthor, Wiebke / Hille, Almuth / Scharnowski, Susanne (Hg.): Wilde Lektüre. Literatur und Leidenschaft. Bielefeld 2012. S. 329–347.

Görner, Rüdiger: Grenzen, Schwellen, Übergänge. Zur Poetik des Transitorischen. Göttingen 2001.

Mieth, Corinna: Multi pertransibunt et augebitur scientia: Die Inszenierung der Grenzüberschreitung als Begründung der Fortschrittsgeschichte in Francis Bacons Instauratio Magna. In: Hogrebe, Wolfgang (Hg.): Grenzen und Grenzüberschreitungen. XIX. Deutscher Kongress für Philosophie (23. –27. September 2002). Berlin 2002.

Lotman, Jurij M.: Die Struktur des künstlerischen Textes. Frankfurt a. M. 1973.

Ders.: Über die Semiosphäre. In: Zeitschrift für Semiotik. Bd. 12 / H. 4. (1990). S. 287–300.

Ders.: Die Innenwelt des Denkens. Eine semiotische Theorie der Kultur. Frankfurt a. M. 2010.

Riedel, Wolfgang: Homo Natura. Literarische Anthropologie um 1900. Berlin, New York 1996.

Rücker, Sven: Das Gesetz der Überschreitung. Eine philosophische Geschichte der Grenzen. München 2013.

Struck, Wolfgang: Meer / Luft / Wüste: Eroberung des Naturraums. In: Dünne, Jörg / Mahler, Andreas (Hg.): Handbuch Literatur & Raum. Berlin 2015. S. 442–450.

Waldenfels, Bernhard: Schwellenerfahrung und Grenzziehung. In: Fludernik, Monika / Gehrke, Hans-Joachim (Hg.): Grenzgänger zwischen Kulturen. Würzburg 1999.

Ders.: Bruchlinien der Erfahrung. Frankfurt a. M. 2002.

Zimmermann, Jörg: Caspar David Friedrichs „Mönch am Meer“ und die romantische Kunstreligion. In: Europa-Chor-Akademie (Hg.): Ludwig van Beethoven: Missa solemnis. Mainz 2005.

Dominik Pensel: „...tiefer in den Wald hinein“. Zum Raum des Unbewussten in der Literatur des 19. Jahrhunderts

Furchtbare Waldschlucht, mit Schwarzholz bewachsen, von hohen Gebirgen umringt. Stille. Ganz leise, tremolierende Streicher. In düstersten Tiefen. Finsterstes Fis-Moll. Der dunkle Klang der Klarinetten, der klagende der Fagotte. In Halbtonschritten steigen die Bässe langsam herab, bis zum Grund, bis es nicht mehr tiefer geht. Dumpf, unwirklich erklingt ein unsichtbarer Geisterchor – der plötzlich in schneidendem *ff* und einem doppelten Tritonus-Klang dämonisch aus der abgründigen Tiefe des Waldes aufheult. Jenes Waldes in Carl Maria von Webers ‚romantischer Oper‘ *Der Freischütz* (1821), den zuvor noch fröhlich-kecke Jägerchöre und Hörnerklänge durchschallt hatten. Jenes deutschen Waldes, der als idyllischer Inbegriff der Heimat nicht nur als Raum der personalen, sondern gar der nationalen Identität galt. Doch dieser Ort des Heimlichen ist an gleicher Stelle zutiefst *unheimlich*. Mehr und mehr drängt – in Webers eigenen Worten – „das Walten dämonischer Mächte“¹ in „Bilder[n] des Unheimlichen“² aus dem Inneren des Waldes hervor und greift durch spezifisch semantisierte Klangfarben und musikalische Motive tief hinein in die biedermeierlich anmutende Lebenswelt eines jungen Försterehepaars. So verkehrt sich der *Freischütz*-Wald und mit ihm die *Freischütz*-Welt ins Gegenteil – und der heimlich-unheimliche Wald wird zum Resonanzraum des Unbewussten.

Darum, um den Wald als literarischen Topos und Resonanzraum der Erfahrung des Unbewussten, wird es im Folgenden gehen. Wer aber dem – sei es wissenschaftlich oder künstlerisch – nachgehen will, sieht sich sogleich mit einem erkenntnistheoretischen Problem, dem ‚aporetischen Dilemma‘ eines Wissens vom *Unbewussten*, konfrontiert und ist gezwungen, alternative Zugangs- beziehungsweise Darstellungsweisen zu finden – und zwar nicht zuletzt metaphorische beziehungs-

¹ Vgl. Lobe, Johann Christian: Gespräche mit Carl Maria von Weber. In: Csampai, Attila / Holland, Dietmar (Hg.): *Der Freischütz*. Texte, Materialien, Kommentare, Opernbücher. Hamburg 1981. S. 149–162, hier S. 153.

² Ebd. S. 154.

weise topographische.³ Daher soll in diesem Beitrag – besonders unter xenologischer Perspektive – ein bestimmter literarischer Raum, der Wald als Erfahrungsraum des Unbewussten, in verschiedenen (literatur-)historischen Konstellationen vergleichend analysiert werden. Gewiss muss ein solches notwendigerweise reduktives und simplifizierendes Verfahren der komparatistisch-diachronen (Re-)Konstruktion eines Entwicklungsmodells – etwa in Bezug auf die Auswahl der Räume und Texte sowie auf Semantisierungen oder epochale Zu- und Ausschnitte – bisweilen holzschnittartig bleiben. Was dieser Beitrag daher leisten kann und will, ist eine – wichtige – Entwicklungslinie des Unbewussten zu illustrieren. Dabei geht es um Folgendes: Die literarische Auseinandersetzung mit dem Unbewussten lässt sich im 19. Jahrhundert zwischen Romantik und Realismus als Internalisierung und Individualisierung des Unbewussten lesen.⁴ Dies erweist sich besonders an (literarischen) Räumen des Unbewussten, die als ‚Verräumlichungen‘ seit der Aufklärung mit dem Mechanismus der ‚Exterritorialisierung‘ einhergehen und dabei nicht nur wesentlichen Anteil am Konstruktionsprozess des Unbewussten haben, sondern dessen ureigenste Struktur als Anderes oder Fremdes maßgeblich prägen.⁵ In exemplarischer Weise zeigt sich dies seit der Romantik in den spezifisch funktionalisierten und semantisierten literarischen

³ Zu diesem epistemologischen „Dilemma“, vgl. u. a. Lütkehaus, Ludger: Einleitung. In: Ders. (Hg.): „Dieses wahre innere Afrika“. Texte zur Entdeckung des Unbewußten von Freud. Frankfurt a. M. 1989. S. 2–45, hier S. 13f.

⁴ Sollen in dem Begriff der ‚Internalisierung‘ zwar durchaus psychoanalytische Anklänge mitsamt Verbindungen zu ‚Introjektion‘ sowie zu Freuds topischem Modell der Psyche mitschwingen, so wird es hier aber – aufgrund der hinlänglich bekannten Probleme – nicht um eine psychoanalytische Herangehensweise gehen. Meine These berührt sich dabei mit: Lukas, Wolfgang: ‚Figurenwissen‘ vs. ‚Textwissen‘. Zur literarischen Archäologie des psychischen ‚Unterbewussten‘ in der Erzählliteratur der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: Jappe, Lilith / Krämer, Olav / Lampart, Fabian (Hg.): Figurenwissen. Funktionen von Wissen bei der narrativen Figurendarstellung. Berlin 2012. S. 170–200. Vgl. allgemein: Sziede, Maren / Zander, Helmut (Hg.): Von der Dämonologie zum Unbewussten. Die Transformation der Anthropologie um 1800. Oldenburg 2014.

⁵ Eine Überlegung, die nicht zuletzt auf Freud zurückgeht: Ders.: Das Unbewußte. In: Ders.: Gesammelte Werke. Hg. v. Anna Freud. London 1946 (= Werke aus den Jahren 1913–1917. Bd. 10). S. 263–303.

Raumdarstellungen des Waldes als wildem Raum der inneren wie äußeren Natur und liminalem Zugangs-Raum zu der Erfahrung des Unbewussten.

Entsprechend betritt dieser Beitrag durchaus auch theoretische Pfade und stellt erstens einige Überlegungen zum Verhältnis von Raum, Raumordnungen und der diskursiven Produktion des Unbewussten voran. Darauf aufbauend kann zweitens der Wald-Raum in der Romantik auf einer breiteren Basis von Texten (vor allem Ludwig Tiecks) als ‚außer-ordentlicher‘ Innen-Außen-Raum der Erfahrung des Unbewussten bestimmt werden. Drittens soll schließlich, davon abgrenzend, realismustheoretisch sowie insbesondere anhand Theodor Storms Novelle *Schweigen* exemplarisch der Prozess der Internalisierung, der Wald(raum) sowie die Konzeption eines individuellen Unbewussten im Realismus demonstriert werden.

Das Unbewusste, der Raum und die Romantik

Seit Ricarda Huchs Romantikschrift (1899/1902) wird das Unbewusste bis heute immer wieder als „die wohl spektakulärste und zugleich verstörendste Entdeckung der Romantik“⁶ bezeichnet. Gewiss ‚entdeckt‘ die Romantik das Unbewusste nicht einfach, sondern partizipiert – wohl aber erstmals emphatisch-affirmativ, systematisch und bewusst – an einem diskursiven *Konstruktionsprozess* des Unbewussten. Dieser wiederum hat seine modernen Wurzeln spätestens in der philosophischen Tradition seit René Descartes, der bekanntlich die *res cogitans* mit Bewusstsein gleichsetzt (*anima semper cogitans*) und dabei – bedenkt man den Grundgedanken des *cogito ergo sum* – das Sein ausschließlich mit dem bewussten Denken identifiziert: denn unterließen wir dieses (bewusste) Denken, so „könnte es auch geschehen, daß ich [...] sogleich völlig aufhörte zu sein.“⁷ Erst in Abgrenzung davon beginnt insbesondere in Erkenntniskritik, Anthropologie, Pädagogik und Kunst eine Auseinandersetzung mit dem

⁶ Schmitz-Emans, Monika: Seetiefen und Seelentiefen. Literarische Spiegelungen innerer und äußerer Fremde. Würzburg 2003, S. 212 sowie Huch, Ricarda: Die Romantik. Blütezeit. Ausbreitung und Verfall. Reinbeck b. Hamburg 1985. S. 81.

⁷ Descartes, René: Meditationen. Übers. u. hg. v. Christian Wohlers. Hamburg 2009. S. 30.

Unbewussten im engeren Sinne. So entsteht zum einen mit Alexander Gottlieb Baumgartens *Aesthetica* nicht nur eine Theorie der ‚verworrenen Erkenntnis‘, sondern im genieästhetischen Diskurs provoziert die Frage nach dem Ursprung des ‚Original-Werks‘⁸ explizit die Annahme eines – früh mit ‚Lebenskraft‘ und ‚Sublimierung‘ assoziierten – unbewussten schöpferischen Grundes.⁹ Zum anderen postuliert Gottfried Wilhelm Leibniz mit den ‚petites perceptions‘ ‚unmerkliche Vorstellungen‘, deren man sich nicht bewusst wird, weil „sie entweder zu schwach oder zu zahlreich oder zu gleichförmig“ seien, die uns aber in ihrer Gesamtheit, „ohne daß man daran denkt, bestimmen“¹⁰. Von hier aus – das sei unter Verweis auf die zahlreichen Überblicksstudien hier nur genannt¹¹ – werden die ‚petites perceptions‘ über Wolff¹² und Platner (auf den vor allem der Begriff des „Unbe-

⁸ Young, Edward: *Conjectures on Original Composition in a Letter to the Author of Sir Charles Grandison*. London 1759.

⁹ Vgl. Pensel, Dominik: Zwischen Eros und Ars. Zum Ursprung der Kunst in Musik und Literatur des 19. Jahrhunderts. In: Wegner, Sascha (Hg.): *Über den Ursprung der Musik. Mythen – Legenden – Geschichtsschreibungen*. Bern 2017. S. 155–190.

¹⁰ Leibniz, Gottfried Wilhelm: *Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand*. Hg. u. übers. v. Wolf von Engelhardt u. Hans H. Holz. Hamburg 1985. S. 10f. sowie 12f.

¹¹ Vgl. dazu u. a.: Ellenberger, Henry Frédéric: *Die Entdeckung des Unbewußten*. Zürich 1985; Lütkehaus, Ludger (Hg.): *„Dieses wahre innere Afrika“*. Texte zur Entdeckung des Unbewußten vor Freud. Frankfurt a. M. 1989; Kaiser-El-Safti, Margret: *Art. Unbewußtes/das Unbewußte*. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hg. v. Joachim Ritter / Karlfried Gründer / Gottfried Gabriel. Darmstadt 2001 (= Bd. 11). Sp. 124–133 sowie Wegener, Mai: *Art. Unbewußt/das Unbewußte*. In: *Ästhetische Grundbegriffe*. Hg. v. Karlheinz Brack / Martin Fontius / Dieter Schlenstedt. Stuttgart, Weimar 2005 (= *Tanz-Zeitalter/Epoche*. Bd. 6). S. 202–240.

¹² Zur Wolffschen Popularisierung der ‚dunklen Vorstellungen‘, vgl. u. a. Wolff, Christian: *Vernünfftige Gedancken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen, auch allen Dingen überhaupt*. In: *Ders.: Gesammelte Werke*. Hg. v. Charles Corr. Hildesheim 1983 (= *Deutsche Schriften*. Abt. I. *Vernünfftige Gedanken*. *Deutsche Metaphysik*. Bd. 3). S. 496 (§ 805), 499 (§ 797) u. ö.

wußtseyns“ zurückgeht¹³) bis zu Sulzer¹⁴ und Kant¹⁵ zu nicht-rationalen ‚dunklen Vorstellungen‘. Als solche werden sie durch „dunkle Urtheile, die wir fällen, ohne uns dessen bewußt zu seyn, dunkle Empfindungen, ein dunkles Verlangen und einen dunkeln Abscheu“¹⁶ ergänzt und mit frühkindlicher (nicht-bewusster) Prägung beziehungsweise Gewissen, sexuellen Energien und Begehungen, Leiblichkeit oder ‚Geschlechtsliebe‘ verknüpft. Damit fungieren diese nicht-bewussten „unbekannten“, „dunklen Kräfte“¹⁷ bereits als Teil des Wissenskanons der Spätaufklärung, die durchaus registriert, dass diese „zuweilen“ der „Herrschaft des Willens“ und der „Vernunft“ – bis zur „Sklaverey“ – überlegen sind.¹⁸ Die Aufklärung selbst dringt also im Zuge der Selbstreflexion ihrer Grenzen in die „dunklen Gegenden der Seele“¹⁹ vor und fördert dabei das Unbewusste zutage.

Für das aufgeklärte ratiozentrische Vernunftsubjekt, das sich gerade unter Ausschluss allen Nicht-Vernünftigen konstituiert, bedeutet dies keine geringe Bedrohung. Immanuel Kants Vermessung der „großen Karte unseres Gemüths“, auf der „nur wenig Stellen illuminirt“ und „dem Bewußtsein offen“²⁰ zugänglich sind, ist daher bereits Teil einer aufklärerischen Abwehrstrategie. Die dunklen Abgründe der inneren Natur werden ‚vermessen‘ und ‚durchforstet‘, katalogisiert, systematisiert und durch Erkenntnis aufgeklärt, sodass durch die ‚moralische Polizei‘ – durch diätetische und biopolitische Programme –

¹³ Vgl. Platner, Ernst: Philosophische Aphorismen nebst einigen Anleitungen zur philosophischen Geschichte. Leipzig 1776. S. 9 (§ 25).

¹⁴ Vgl. u. a. Sulzer, Johann Gottfried: Erklärung eines psychologisch paradoxen Satzes. In: Ders.: Vermischte philosophische Schriften. 2. Aufl. Leipzig 1782. S. 101–123.

¹⁵ Vgl. u. a. Kant, Immanuel: Anthropologie in pragmatischer Hinsicht. In: Ders.: Werke in zehn Bänden. Hg. v. Wilhelm Weischedel. Darmstadt 1975 (= Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik. Bd. 10).

¹⁶ Sulzer: Erklärung. S. 110.

¹⁷ Ebd. S. 104 beziehungsweise 112.

¹⁸ Ebd. S. 103f.

¹⁹ Ebd. S. 119. Vgl. auch: Begemann, Christian: Erkundungen im ‚inneren Afrika‘. Adalbert Stifter und das Unbewusste. In: JASILO 18 (2011). S. 11–29.

²⁰ Kant: Anthropologie. S. 418f. Hervorhebung im Original.

ordentliche Gesetzmäßigkeiten hergestellt werden. Die Aufklärung zieht (ihre) Grenzen durch „rigide Abwehrsysteme und Strategien der Ausgrenzung von irrationalen Sperrbezirken“²¹, und jene ‚große Karte des Gemüts‘ wird so zur Karte des vernunftmäßig Exterritorialisierten, zu einem „totalen allumfassenden Denkraum“²² – also zur großen Karte der Herrschafts-„Ordnung der Vernunft“.²³ Was nicht eingegrenzt wird, was nicht Teil dieser „Subjektconstitution“, der „Produktion des autonomen, selbstbewußten, moralischen und kognitiv entwickelten Menschen“²⁴ ist, wird somit zum Ausgegrenzten, zum ‚Anderen der Vernunft‘. Dadurch – das heben Hartmut und Gernot Böhme, denen hier vor allem gefolgt wird, zurecht hervor – wird das zum ‚wahren inneren Afrika“²⁵ (Jean Paul) Exterritorialisierte aber überhaupt erst „zur Wildnis, zum bösen Tier im Menschen, das als Anderes der Vernunft deren Herrschaft herausfordert.“²⁶

Damit sind wir längst mitten in topologischem Territorium. Das Verhältnis von Vernunft und ihrem Anderen, Bewusstem und Unbewusstem ist also an bestimmte ratiozentrische (Raum-)Ordnungsprozesse gebunden: „An den Grenzen einer jeden Ordnung taucht Fremdes auf in Gestalt eines Außerordentlichen, das in der jeweiligen Ordnung keinen Platz findet, das aber als Ausgeschlossenes nicht nichts

²¹ Böhme, Hartmut: Romantische Adoleszenzkrisen. Zur Psychodynamik der Venuskult-Novellen von Tieck, Eichendorff und E. T. A. Hoffmann. In: Bohnen, Klaus / Jørgensen, Sven-Aage / Schmöe, Friedrich (Hg.): Literatur und Psychoanalyse. Kopenhagen, München 1981. S. 133–176, hier S. 134.

²² Waldenfels, Bernhard: Der Stachel des Fremden. Frankfurt a. M. 1990. S. 61. Hervorhebungen im Original.

²³ Vgl. Böhme, Hartmut / Böhme, Gernot: Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants. Frankfurt a. M. 1983. S. 362–369 u. ö.

²⁴ Böhme: Adoleszenzkrisen. S. 136.

²⁵ Jean Paul: Werke in zwölf Bänden. Hg. v. Norbert Miller. München, Wien 1975 (= Vorschule der Ästhetik / Levana (I). Bd. 9). S. 60 (§ 13).

²⁶ Böhme / Böhme: Andere der Vernunft. S. 366.

ist.“²⁷ Aus topologischer wie xenologischer Perspektive ist damit die Frage nach dem Unbewussten nicht zu trennen von der Frage nach Räumen des Unbewussten. Denn „als ein Anderswo und als ein Außerordentliches“ ist das Fremde – und also auch das Unbewusste „als eine bestimmte Form“ des ‚Fremden in uns‘²⁸ – „primär von Orten des Fremden her zu denken“²⁹: „Kein Fremdes ohne Orte der Fremde“³⁰ – und also kein Unbewusstes ohne Räume des Unbewussten.

Gerade an dieser signifikanten Stelle, derjenigen des Unbewussten, zeigt sich also, dass und wie Aufklärung und Romantik in einem Kontinuitätsverhältnis stehen. Indem sie es zu bezwingen versucht, produziert die aufklärerische Vernunft erst ihr Anderes – und dieses Andere als Produkt der Aufklärung ‚ent-deckt‘ die Romantik, indem sie sich gezielt in ebendiese Räume begibt und sie in ihre (textuellen) Ordnungen integriert.

Das ließe sich an einer Vielzahl romantischer Texte und ihren topographischen Strukturen zeigen.³¹ Beispielsweise könnte man an Ludwig Tiecks *Der getreue Eckart und der Tannenhäuser* oder *Der*

²⁷ Waldenfels, Bernhard: Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden. Frankfurt a. M. 2006. S. 9. Hier noch nicht scharf getrennt, so wird im Folgenden das ‚Andere‘ und das ‚Fremde‘ voneinander unterschieden. Haben beide zwar als Phänomene der Alterität vielfache Überschneidungen, so lässt sich das ‚Fremde‘ allerdings nicht mehr durch eine bloße Abgrenzung vom ‚Selbst‘ innerhalb eines „dialektisch zu vermittelnden Ganzen“, der kosmischen „Sphäre eines Alls oder im Medium eines Allgemeinen“ unterscheiden (ebd. 20f.).

²⁸ Ders.: Das Fremde und das Unbewusste. Phänomenologie und Psychoanalyse im Austausch. In: Zeitschrift für psychoanalytische Theorie und Praxis 28 (2013). S. 310–324, hier S. 312.

²⁹ Ders.: Topographie des Fremden. Frankfurt a. M. 1997. S. 25f.

³⁰ Ders.: Grundmotive. S. 15.

³¹ Vgl. dazu auch: Böhme: Adoleszenzkrisen. Sowie Begemann, Christian: Eros und Gewissen. Literarische Psychologie in Ludwig Tiecks Erzählung *Der getreue Eckart und der Tannenhäuser*. http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/tieck/eckart_begemann.pdf, aufgerufen am 19.05.2017.

Runenberg denken,³² worin einerseits eine kulturalisierte, naturausbeutende, bürgerlich-zivilisatorische, christlich-dörfliche „Ebene“ (R 188) mit vernünftig geordneten Blumenbeeten und der Kirche als zentralem Ort andererseits einer archaisch-heidnisch geprägten Gebirgslandschaft mit dem durch Sinnlichkeit, Erotik, Leiblichkeit und Sexualität gekennzeichneten *Runenberg* und der Ur-Natur-Mutter „Frau Venus“ (ET 156) sowie dionysisch-bacchantischen Figuren opponiert wird. Eine jener Mittler-Figuren zwischen diesen beiden Sphären, ein fremder Alter macht dies gegenüber Eckart explizit: „Alles Unheil macht sich von den alten Ketten los“, weil die bezwingende „Furcht Gottes versiegt und verrinnt“ (ET 155f.). Dieser Untergang einer triebkontrollierenden Instanz habe aber zur Folge, dass die – ursprünglich „von der Gewalt des Allmächtigen“ in den Venusberg „gebannt[en]“ und „dort in ihrer Heimlichkeit [wirkenden]“ (ET 180) – „unterdrückte[n]“ „höllischen Heerscharen der weltlichen Lüste und verbotenen Wünsche“ wieder „von unten hervorkommen“ (ET 155f.). Prägnanter lässt sich der Zusammenhang von wunsch- und triebdisziplinierender, exterritorialisierender Ausgrenzung einer christlich-moralischen Vernunft und gleichzeitiger Produktion der unbewussten „bösen Kräfte“ (ET 156) im Sinne eines ‚Anderen der Vernunft‘ kaum beschreiben. Wer die „Rüstung“ (ET 160), den „Panzer“ des (Vernunft-)Ich ablegt, wer die Eckartsche ‚Treue‘ – verstanden als „strategische Triebabwehr“ und zivilisatorisches „Prinzip von Ich-Identität“³³ – aufgibt, der verliert seinen *locus standi*, „verliert“ und „verirrt“ sich in „wüsten Waldungen“ und wird selbst zum „wilde[n] Thier“ (ET 160f.).

Der Wald, in dessen „Tiefe“ die Protagonisten „tief in sich selbst versunken“ sind (R 192), fungiert – das zeigt sich bereits hier – innerhalb dieser Raumstrukturen als liminaler Schwellenraum zwischen gesellschaftlich-normativ von außen bestimmter Vernunft-Ordnung der Ebene und der außer-ordentlichen, inneren Gebirgslandschaft des

³² Ludwig Tiecks Werke werden zitiert nach: Ders.: Schriften in zwölf Bänden. Hg. v. Manfred Frank. Frankfurt a. M. 1985 (= Phantasia. Bd. 6). Die aus dieser Ausgabe zitierten Erzählungen Tiecks werden im Folgenden mit den Siglen BE (*Blonder Eckbert*), ET (*Getreuer Eckart*), R (*Runenberg*) sowie E (*Elfen*) im Fließtext nachgewiesen.

³³ Begemann: *Eros und Gewissen*. S. 7–10 sowie Böhme: *Adoleszenzkrisen*. S. 141.

‚Anderen‘.³⁴ So kann der Gang ins zerrüttete Gebirge auch das „Gemüth zerrüt[n]“ (R 202) und so „rufen“ und „locken die Wälder“ mit „[g]ar heimlichen Stimmen“, welche – ähnlich der eingangs beschriebenen *Freischütz*-Musik – mit den „wunderbarliche[n] Töne[n]“ (ET 173) der inneren Stimme beziehungsweise dem ‚inneren Sinn‘ kongruieren.³⁵ Wie Eckart, so gelangt auch Bertha im *Blonden Eckbert* ihrer „kaum noch bewusst“ in die Imaginationswälder des Raumzustands der „Waldeinsamkeit“ (BE 130) und Tannenhäusers „Verwilderung“ „treibt“ ihn in die wäldliche „Wildnis“, die dieser Verwilderung ebenso entspricht wie die brausenden „Waldströme“ seinen inneren Wallungen (ET 176). Damit bildet der „rauschen[de]“ und „tosen[de]“, ungezähmt-wilde Wald aus der ideologisch aufgeladenen Perspektive der Romantik den diametralen Gegensatz zu jenen geordneten Blumenbeeten sowie zum disziplinierten und geometrisierten Barockgarten, der mit zu „Fontänen“ beherrschten „Quellen“ und „abgezirkelt[en]“ und „[g]eschoren[en]“ „Bäumen“ etwa bei Joseph von Eichendorff zum Musterfall des vermessen-aufklärerischen, exterritorialiserten Natur-Raums wird.³⁶ Konnte man in Bezug auf Kant sagen, dass „[n]icht die Phänomene sprechen, sondern Vernunft als Katalogisierungsmaschine“³⁷, so beginnen in der Romantik diese wilden Phänomene im Wald für den, dessen „Herz recht innerlich hingezogen wird“ (R 190), buchstäblich zu sprechen. Die Blumen, Blätter und Bäume „flüstern“ (BE 132) und sagen „tausend Dinge“, Gewässer „murmeln“ (R 184) und Vögel singen verständliche Lieder (BE 132, 139, 145)

³⁴ Vgl. in diesem Zusammenhang Sonja Klimeks Bestimmung des Waldes als „transitorischer Ort“: Dies.: Waldeinsamkeit – Literarische Landschaft als transitorischer Ort bei Tieck, Stifter, Storm und Raabe. In: Raabe-Jahrbuch (2012). S. 99–126.

³⁵ Zum ‚inneren Sinn‘ und seinem Verhältnis zum Unbewussten in der Romantik vgl. Béguin, Albert: Traumwelten und Romantik. Bern, München 1972. S. 98–100.

³⁶ Vgl. Eichendorff, Joseph von: Der Adel u. die Revolution. In: Ders.: Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe. Hg. v. Hermann Kunisch / Helmut Koopmann. Tübingen 1998 (= Autobiographische Fragmente. Bd. V/4.3). S. 110–138, hier S. 137. Das romantische ‚Waldesrauschen‘ ließe sich übrigens durchaus in Analogie zum ‚Meeresrauschen‘ mit Leibniz’ *petites perceptions* verbinden und damit direkt in die Traditionslinie des Unbewussten integrieren.

³⁷ Böhme / Böhme: Andere der Vernunft. S. 366.

– die (Wald-)Natur wird „objektiv und subjektiv in einem“, „das Zugleich von Innen und Außen“.³⁸ Wie die aufklärerische Vernunft innere und äußere Natur diszipliniert hatte, so wird der subjektivierter Wald zum Innen-Außen-Raum der wildwuchernden, triebhaft-treibenden unbeherrschten Entfaltung der äußeren *und* inneren Natur, deren Grenze verfließt.

Dies hat seinen Ursprung nicht zuletzt in der (Neu-)Bestimmung des Raums in der Kantischen ‚Transzendentalen Ästhetik‘ der *Kritik der reinen Vernunft*, worin der Raum bekanntlich von der Erfahrung abgekoppelt beziehungsweise als Erfahrung erst konstituierende ‚Form der Anschauung‘ *a priori* bestimmt und in seiner Starrheit gegenüber der dynamischen Zeit wesentlich abgewertet wird.³⁹ Damit bildet die Zeiterfahrung fortan „das eigentliche Moment von [vernunftmäßig bestimmter] Subjektivität“, wohingegen dem Raum nur noch „ein Platz außerhalb von Vernunft zugewiesen“⁴⁰ wird. Begibt sich aber die Romantik gezielt auf diese außer-ordentlichen Wald- und Gebirgsplätze, dann wird – wie Inka Mülder-Bach und Gerhard Neumann gezeigt haben – dieser starre Raum in der transzendentalen Sehweise „mit imaginativen Qualitäten aufgeladen und in einem Mechanismus der Projektion umgedeutet“⁴¹. Die „Taxusbäume“ im Barockgarten, die eigentlich „nicht vom Wald mehr träumen“ sollten, „recken“ nun „[s]ehrend sich aus Reih und Glied“, denn „in den Bäumen, wie in Träumen, / Gehen Frühlingsstimmen um“⁴². Derart subjektivierter und dynamisiert muss sich die Grenze zwischen Innen und Außen aber zunehmend auflösen und der Raum stellt in der Romantik mithin einen subjektiv-imaginativ aufgeladenen Möglichkeitsraum außerhalb jener (aufklärerischen) ‚Ordnung der Vernunft‘ dar. In Bezug auf den Wald als

³⁸ Böhme: Adoleszenzkrisen. S. 149, 158.

³⁹ Vgl. Kant, Immanuel: Kritik der reinen Vernunft I. In: Ders.: Werke in zehn Bänden. Hg. v. Wilhelm Weischedel. Darmstadt 1975 (= Kritik der reinen Vernunft I. Bd. 3). S. 69–96, vor allem S. 71–78.

⁴⁰ Vgl. dazu insgesamt: Günzel, Stephan: Raumkehren. Kopernikanische Wende. In: Ders.: Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart 2010. S. 77–89, hier S. 79.

⁴¹ Neumann, Gerhard / Mülder-Bach, Inka: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Räume der Romantik. Würzburg 2007. S. 7–11, hier S. 8.

⁴² Eichendorff: Adel u. Revolution. S. 137f.

Naturraum wird dies angesichts einer ästhetisierend irrationalisierten und emotionalisierten Naturauffassung seit dem 18. Jahrhundert noch potenziert: An der Grenze zwischen kulturell-disziplinierender Lichtungs-Arbeit seit der Aufklärung und wildwachsender Natur wird der Wald zum entgrenzten und entgrenzenden liminalen Innen-Außen-Raum, der so die andersartige Erfahrung des Unbewussten denk- und literarisierbar machen kann.

Ganz in diesem Sinne geht Christian im *Runenberg* „sehnsuchtsvoll nach dem benachbarten Walde und vertiefte sich in seine dichtesten Schatten“ (R 203), wobei der Bezug des Possessivpronomens gezielt verwischt und doppeldeutig ist: Der Gang in die tiefen Schatten des Waldes wird zum Gang in die schattigen Tiefen des Ich. Im Wald begegnet das Ich sich selbst, dem „Abgrund“ im eigenen „Innern“: „ein Abgrund von Gestalten und Wohllaut, von Sehnsucht und Wollust“ (R 192). Als fremde Doppelgänger oder Waldweiber (R 204), Geister (ET 180) oder Elfen sowie als beseelte, sprechende Natur erscheinen aus dem „tiefsten Herzen“ im Wald „seltsame Vorstellungen“ (R 187) und „wilde Wünsche“ (ET 173) – jene „verbotenen Wünsche“, die in die Untiefen des Venusbergs „verbannt“ wurden. Damit wird der liminale Innen-Außen-Raum des Waldes zwischen Ebene und Gebirge zum Begegnungsort mit einem individuellen Unbewussten, das aus dem inneren Abgrund in einer unheimlichen – und daher potenziell als bedrohlich empfundenen – Erfahrung eines ‚Anderen in uns‘ hinaufdringt.⁴³ Der romantische Text integriert dies „in einem [...] rein symbolischen Modus“⁴⁴, indem äußere wie innere Natur sich überlagern und „Extra- und Intrapyschisches in (harmonischer) Korrespondenz miteinander verbunden“ sind⁴⁵: Was den Protagonisten in der narrativen Welt im Wald begegnet, ist also tatsächlich ihr

⁴³ Vgl. auch Freuds Ausführungen zum ‚Unheimlichen‘, der dessen individuelle Implikationen ebenso in Verbindung mit „seelischen Urzeiten“ und dem „Animismus“ bringt. (Vgl. Ders.: Das Unheimliche. In: Ders.: Gesammelte Werke. Hg. v. Anna Freud. London 1946 (= Werke aus den Jahren 1917–1920. Bd. 12). S. 227–268.)

⁴⁴ Lukas: ‚Figurenwissen‘. S. 174.

⁴⁵ Ebd. S. 177. Eine Verbindung mit Michel Foucaults Theorien zur ‚Ähnlichkeit‘, ‚Repräsentation‘ und zur ‚Interpretation‘ im 19. Jahrhundert etwa in *Die Ordnung der Dinge* (1966) wäre naheliegend, kann aber in diesem Rahmen nicht geleistet werden.

Unbewusstes. Dessen symbolische Repräsentation beinhaltet – mit Roland Barthes – eine „innere Beziehung zwischen seinem Bedeutenden und seinem Bedeuteten“ und damit eine „Tiefendimension“, die eine tiefer-deutende Verbindung schafft.⁴⁶ Auch semiotisch verweist dies demnach darauf, dass jene Ängste, Wünsche und Sehnsüchte des Waldes beziehungsweise im Wald stets mehr sind als symbolische Repräsentationen individuell-unbewusster Phänomene und so immer auch eine tiefere kollektive Dimension haben. Wenn beispielsweise Tannenhäuser mitten im Wald von einem „unnennbaren Sehnen zu den Rosen ergriff[en]“ wird (ET 175), welches sich als sexuelle Vereinigungsphantasie mit seiner Geliebten erweist, so liegt dem – in einer bis zu Platons *Symposion* reichenden Tradition – die „tiefe[re] Sehnsucht“ (ET 173) zugrunde, sich „in Gras und Büschen allseitig zu regen“ (ET 174) und in totaler Liebe mit „der ganzen vollen Natur“ (ET 176) zu vereinigen. Dies ist im weiteren Horizont des für die Romantik zentralen geschichtsphilosophischen triadischen Modells zu verstehen: Danach hat der Mensch einen ursprünglichen Einheitszustand, „Eins mit der Natur“⁴⁷, verloren, „versteht die Natur nicht mehr“⁴⁸ und lebt nun wie jene taxierten Taxusbäume von der unverständlichen – inneren wie äußeren – Natur entfremdet, sodass sich alles romantische Streben und „Sehnen nach etwas Höherem“, nach dem *telos* der wiedererlangten Ur-Einheit, ausrichtet.⁴⁹ Dieses *telos* liegt in der textuellen Topographie der Romantik im Venusberg (vgl. u. a. ET 180f.), in dem „keine Unterschiede“ herrschen, also keine Kausalität und Vernunft-Logik, aber auch „keine Zeit“, sodass man dort wie in einem Reservoir universaler, archaischer Erinnerungen „noch manch Wunder aus der alten Zeit“ und

⁴⁶ Ist es Zufall, dass Barthes diese räumlichen „Tiefenbeziehungen“ des ‚Symbols‘, „die nur [...] durch ihre Wurzeln miteinander in Verbindung stehen“, mit der „Form des ‚Waldes‘“ verbindet? Vgl. Barthes, Roland: Die Imagination des Zeichens. In: Ders.: Am Nullpunkt der Literatur. Literatur oder Geschichte. Kritik und Wahrheit. Frankfurt a. M. 2006. S. 94–100, hier S. 95f.

⁴⁷ Schubert, Gotthilf Heinrich: Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft. Dresden 1808. S. 7.

⁴⁸ Ebd. S. 9.

⁴⁹ Vgl. ebd. S. 10. Besonders (selbst-)reflexiv erzählt E. T. A. Hoffmann diesen Prozess in *Klein Zaches, genannt Zinnober* (1819).

„uralte Freunde“ finden könne (R 190). Wo keine Unterschiede bestehen, gibt es keine Grenzen und also keine Trennungen. Der Venusberg wird so zum entgrenzten Ort der Gleichzeitigkeit von Begehren und Begehrtem und damit zum Ort der ersehnten Ur-Einheit mit der Natur und der „ganze[n] Sinnenwelt“ (ET 181). Dies aber, das machen sämtliche Venusbergnovellen deutlich, bedeutet einerseits die Aufhebung des *principii individuationis* und damit die „Vernichtung“ des Ich (ET 178). Andererseits aber stellt der Venusberg immer zugleich unverkennbar den Ort des Ursprungs dar, dem alles Leben und somit die alle Wesen gleichermaßen unbewusst beseelende und verbindende Lebenskraft entspringt.⁵⁰

Wenn dieses *telos* der romantischen Sehnsucht, der Venusberg, aber als Gegen-Ort zur bewussten ‚Ebene‘ Topos des romantischen Unbewussten ist, so lässt sich dieses damit genauer fassen: als ein *individuell-kollektives* Unbewusstes, als ursprünglich-archaische Tiefenschicht der individuellen Psyche, die *alle* Wesen und damit eben auch äußere und innere Natur miteinander verbindet und von der eine unbewusste „vitale, gestaltend-plastische, schöpferische, göttliche Kraft“⁵¹ ausgeht. Wer von dieser angetrieben wird und seiner inneren Stimme folgt, vermag die „geheimnisvolle[n] Zeichen“ der Runenbeziehungsweise Hieroglyphenschrift zu entziffern (R 201) und so mit der Natur als mit ihr verbunden zu kommunizieren. Er hört die „unterirdisch [...] klagende“ „Alrunenwurzel“ (R 186), „ahndet“ das ‚Höhere‘ (vgl. u. a. ET 173f. u. R 196f., 203f.) und „sehnt“ sich wie die Bäume aus dem Barockgarten in den wilden Wald, der im „tiefsten Herzen“ archaische „Erinnerungen“ weckt (ET 173f.). Insofern ist der Innen-Außen-Raum des Waldes nicht nur ein literarischer Kunstgriff, der die nicht-darstellbare unbewusste innere Natur in der äußeren

⁵⁰ Vgl. dazu Béguin: Traumwelten und Romantik. S. 98–112.

⁵¹ Wegener: Art. Unbewußt / das Unbewußte. S. 210. Auch die Romantik ergänzt diese Konzeption bereits durch ein unbewusstes, verinnerlichtes Gewissen im Sinne eines Über-Ich, dessen Genese beispielsweise anhand der Geschichte Eckarts genau nachvollzogen werden kann (vgl. Begemann: Eros und Gewissen). Auch dies folgt aber einer individuell-kollektiven Struktur.

symbolisch abbildet, sondern der unbewusste ‚Trieb‘ des Menschen korrespondiert tatsächlich mit den Trieben der Natur.⁵²

Dies ist der tiefere Grund, warum es in der Romantik keine (klare) Grenze zwischen Innen und Außen gibt. Der unbewusste „Fond aus der Urzeit“⁵³ hebt diese Grenze auf: Das individuell-kollektive romantische Unbewusste betrifft immer innere und äußere Natur zugleich. In den hier beachteten romantischen Erzählungen kann es mithin keinen autonomen, individualpsychischen *Innenraum* geben, sondern nur unterpsychologisierte Figuren in „semantisch überdeterminierte[n]“⁵⁴ Räumen. Wenn diese aber noch den aufklärerisch-vernünftigen Ordnungsstrukturen entstammen, so zeigt sich die Romantik selbst „zutiefst von jenen Entwicklungen und Strukturen geprägt“⁵⁵. In ihren Topographien übernimmt sie also durchaus die ausgegrenzten, exterritorialiserten Räume des ‚Anderen‘ und eignet sie sich ebenfalls als Teil der romantischen totalen Wirklichkeitsbeziehungswiese Welt-Gesamtordnung an. Dies allerdings nur, um sich ihnen dezidiert zuzuwenden, sie umzuwerten und ihnen innerhalb ihres Systems einen diskursiven Ort in Literatur und Philosophie zu verleihen. An der Schwelle, als zentraler Raum der *Erfahrung* des Unbewussten, liegt dabei der Wald. Betritt die Romantik diesen, so setzt sie gemäß der inneren Logik des individuell-kollektiven Unbewussten in einem symbolischen Modus das exterritoralisierte Äußere mit dem Inneren in ästhetisch-harmonische ‚Korrespondenz‘ – und entfaltet so mit dem emphatischen Gestus einer „Divinisierung des Anderen“⁵⁶ in ihrer narrativen Welt einen Raum des Unbewussten.

⁵² Zum bildhaften Unbewussten der Romantik, vgl. Assmann, Aleida: Fond aus der Urzeit. Bilder als Speicher des Unbewussten in Diskursen der Romantik. In: Oesterle, Günter (Hg.): *Erinnern und Vergessen in der europäischen Romantik*. Würzburg 2001. S. 145–158, hier S. 146f., 158 u. passim.

⁵³ So lautet Assmanns treffende, auf Fritz Saxl zurückgehende Bezeichnung. (Vgl. ebd. S. 150f.)

⁵⁴ Zumbusch, Cornelia: Raum der Seele. Topographien des Unbewußten in Joseph von Eichendorffs *Eine Meerfahrt*. In: Neumann, Gerhard / Müller-Bach, Inka (Hg.): *Räume der Romantik*. Würzburg 2007. S. 197–216, hier S. 198.

⁵⁵ Begemann: *Eros und Gewissen*. S. 1.

⁵⁶ Waldenfels: *Grundmotive*. S. 10.

Das Unbewusste, der Raum und der Realismus

Dies wird sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts radikal ändern: Indem neue ‚Grenzsteine‘ zwischen Innen und Außen gesetzt werden und das Unbewusste seinen Ort in der narrativen Welt wieder verliert, aber dennoch nicht verschwindet, muss jene Exterritorialisierung durch eine Internalisierung ersetzt werden. Damit wird der Raum des romantischen Unbewussten aus xenologischer Perspektive zu einem „zugleich vorgestellten und unvorstellbaren Raum“⁵⁷ eines ‚Fremden in uns‘, eines nicht mehr kollektiven, nunmehr individuellen Unbewussten.

Das deutet sich bereits an, wirft man einen Blick auf zeitgenössische Theorien der Landschaftsmalerei, welche den Diskurs über Naturräume zu Beginn des 19. Jahrhunderts bestimmten. Weil „das innere psychische Leben aller dieser Dinge“ den „menschlichen Zuständen entspricht“⁵⁸, entstand bei Caspar David Friedrich und seinem Schüler, dem Vordenker des ‚Unbewusstseins‘ Carl Gustav Carus das „Poetische“ der gemalten Landschaft noch, indem der Maler die äußere Natur innerlich-unbewusst wahrnahm⁵⁹ und so „eine gewisse Stimmung des Gemüthslebens“ durch eine „entsprechende Stimmung des Naturlebens“ darstellte.⁶⁰ Auch als sich der Hegelianer und Theoretiker des Nachmärz Friedrich Theodor Vischer um die Jahrhundertmitte zum „Zustand der jetzigen Malerei“ äußert, scheint er zunächst unmittelbar dort anzuknüpfen, wenn er die ‚sprechende‘ und ‚tönende‘ Landschaft, in der man „den Hammerschlag der Berggeister in der Tiefe zu vernehmen“ glaubt, „als verhallendes Echo unserer

⁵⁷ Vgl. ders.: *Topographie des Fremden*. S. 185.

⁵⁸ Carus, Carl Gustav: *Neun Briefe über Landschaftsmalerei*. Geschrieben in den Jahren 1815–1824. Leipzig 1831. S. 152.

⁵⁹ Vgl. ebd.

⁶⁰ Ebd. S. 41.

Seele“ bezeichnet.⁶¹ Tatsächlich geht es ihm aber darum, aus einer post-romantischen Perspektive eine bloße Rhetorik der „Uebertragung“⁶² zu entlarven. Wenn so das ‚verhallende Echo unserer Seele‘ zum verhallenden Echo der Romantik wird, dann partizipiert Vischer zunächst einmal an einer Tendenz vieler Texte vor und um die Jahrhundertmitte, die den romantischen Topos des Waldes zum selbstreflexiven Topos der Romantik werden lassen. Hatte Tieck im *Blonden Eckbert* nicht nur Wort und Konzept der ‚Waldeinsamkeit‘, sondern gewissermaßen den ganzen romantischen Wald erfunden, so wird seine späte Erzählung *Waldeinsamkeit* (1841) – der Titel deutet es bereits an – zum Re-enactment und zur Dekonstruktion ebendieser Ursprungsszene. Ausgehend von einer Zeitungsannonce, in der eine Immobilie mit „sehr vortreffliche[r] Waldeinsamkeit“ „hinter dem Gemüsegarten“ beworben wird, erinnern sich die Protagonisten daran, wie „unser Freund“ „jenes jugendliche Märchen [...] ‚Der blonde Eckbert‘“ vorgelesen und damit das „jetzt“ zwar „ganz gewöhnliche[, alltägliche][“], „vor Jahren“ aber „kühne Wort, diese gewagte Zusammensetzung“ der ‚Waldeinsamkeit‘ mitsamt aller Konnotationen erfunden habe.⁶³ Die einst ‚kühne‘ ‚Waldeinsamkeit‘ wird – wie es im *Deutschen Wörterbuch* heißt – zum werbewirksamen „schlagwort der romantik“⁶⁴. Zu denken wäre hier ferner auch an Heinrich Heines *élégie romantique Waldeinsamkeit* (1851) oder Otto Ludwigs *Der Erbförster* (1853), worin romantische Topoi forstwirtschaftlich umgedeutet werden, an Büchners *Lenz* (1839) oder an Stifters Entromantisierungen von der

⁶¹ Vischer, Friedrich Theodor: Die Aquarell-Copien von Ramboux in der Galerie zu Düsseldorf. In: *Deutsche Jahrbücher für Wissenschaft und Kunst* 139 (1842). S. 555. Später von Robert Vischer mit dem Titel *Betrachtungen über den Zustand der Malerei* herausgegeben in: Ders.: *Kritische Gänge*. Hg. v. Robert Vischer. 2. Aufl. München 1922 (= Bd. 5). S. 35–55. Auf den komplexen Symbol- sowie den „Echo“-Begriff Vischers, der wiederum mit ‚Leih-Akt‘ und ‚Einfühlung‘ zusammenhängt, kann hier nicht näher eingegangen werden.

⁶² Vischer: *Aquarell-Copien*. S. 555.

⁶³ Vgl. Tieck, Ludwig: *Waldeinsamkeit*. In: Ders.: *Schriften in zwölf Bänden*. Hg. v. Uwe Schweikert. Frankfurt a. M. 1986 (= *Schriften 1836–1852*). S. 857–935, hier S. 858.

⁶⁴ Grimm, Jacob / Grimm, Wilhelm: *Deutsches Wörterbuch*. Bearb. v. Karl von Bahder unter Mitw. v. Hermann Sichel. Leipzig 1922 (= *w-wegzwitchern*. Bd. 13). S. 1107.

Espen-Erzählung im *Hochwald* (1841/1844) über *Waldsteig* (1844/1850) oder *Granit* (1848/1852) bis zum „Triumph der Kulturpflanze über die Urnatur des Waldes“⁶⁵ im *Späten Pfennig* (1843).

Diese literarische Entromantisierung gründet sich auf ein komplexes Feld verschiedener Entwicklungen, aus dem hier nur zwei hervorgehoben werden sollen: Begleitet von Säkularisierung und dem ‚Ende‘ von Metaphysik und Naturphilosophie ist zum einen vor allem der Positivismus zu nennen. Dieser „besiegt“ als „später Sproß der Aufklärungsphilosophie“⁶⁶ die Romantik sowie ihre Natur(raum)-Vorstellungen und begründet eine Wissenschafts- und Wirklichkeitskonzeption, für die das Mess- beziehungsweise Beweisbare bestimmend wird und deren szientistische „Tendenz [...] so weit [geht], die Existenz alles dessen zu leugnen, was wissenschaftlichen Methoden nicht zugänglich“⁶⁷ ist. Fragen nach dem Absoluten, Untergründigen oder Unwissbaren beziehungsweise naturphilosophische Spekulationen gelten somit weitestgehend als irrelevant und nutzlos, wovon Konzeptionen eines romantischen Unbewussten besonders betroffen sind. Beispielsweise richtet sich nun seit Johann Friedrich Herbart die „Psychologie als Wissenschaft“⁶⁸ zunehmend empirisch aus und die neue, materialistisch-naturwissenschaftliche Physiologie erklärt etwa jene beseelende Lebenskraft aus dem Unbewussten – insbesondere seit Helmholtz‘ Krafterhaltungsgesetz – für obsolet, schlicht weil „keine

⁶⁵ Kersten, Johannes: Stifter und Eichendorff. Vom offenen zum geschlossenen Raum. Paderborn [u. a.] 1996. S. 103. Eine Vertiefung in die Stifter’schen Wälder wäre angebracht, muss aber bei einem Verweis auf die Forschungsliteratur bleiben. Vgl. dazu u. a. Begemann, Christian: Die Welt der Zeichen. Stifter-Lektüren. Stuttgart, Weimar 1995. S. 164–209.

⁶⁶ Ellenberger: Entdeckung des Unbewußten I. S. 349.

⁶⁷ Ebd. S. 321f.

⁶⁸ Herbart, Johann Friedrich: Psychologie als Wissenschaft, neu gegründet auf Erfahrung, Metaphysik und Mathematik. 2 Bde. Königsberg 1824/1825.

Kräfte, welche den Namen Lebenskraft verdienen⁶⁹, existierten. Damit und zugleich erfolgt – mit Schopenhauer und Ludwig Büchner – eine „Entromantisierung“ und „Wachablösung der Romantiknatur“⁷⁰, indem der romantisch-ästhetisierende Blick auf die (menschliche) Natur durch einen pessimistischen ersetzt wird. Eine optimistisch-harmonische, divinatorisch überhöhte Koexistenz von Unbewusstem und Bewusstem wird so unmöglich und jener unbewusst-„ahnende“ Seelenzustand gilt fortan nur noch als tierisch, niedrig und pathologisch. Folgt man hier Odo Marquard, dann mutiert die subjektivierte, dynamisierte und irrationalisierte „Romantiknatur“ zur destruktiven, kulturfeindlichen „Triebnatur“ und das wollüstig-triebhaft Unbewusste bedroht die Autonomie des Vernunft-Ich.⁷¹ Diese gefährliche ‚Triebnatur‘ muss daher in eine entmythisierte, naturwissenschaftlich gesetzmäßige „Kontrollnatur“⁷² überführt werden und die bürgerliche Gesellschaft verfolgt somit eine kulturalistische „Zähmung, Tilgung beziehungsweise Verdrängung einer inneren animalischen Triebnatur mit dem Ziel der Normalisierung, Entindividualisierung und Uniformierung des Subjekts“⁷³.

Vor diesem – wenngleich vulgärhegelianisch gefärbten – Hintergrund argumentiert auch Vischer und mit ihm der deutschsprachige Realismus, der sich ab circa 1848 explizit in eine Reihe mit der positiven (Natur-) Wissenschaft und gegen die Romantik stellt. Im Sinne einer bewusstseinsorientierten ‚liberalen Anthropologie‘, die am

⁶⁹ Du Bois-Reymond, Emil: Über die Lebenskraft. In: Ders.: Reden. Leipzig 1887 (= Bd. 2). S. 1–28, hier S. 17. Wie etwa Eduard von Hartmanns Bestseller *Die Philosophie des Unbewussten* zeigt, bestanden entgegen dieser (auch realismustheoretischen) „Tendenz“ aber durchaus noch metaphysische Konzeptionen, an denen sich auch Autoren – nicht zuletzt Storm ganz explizit etwa in *Ein Bekenntnis* (1887) – orientierten.

⁷⁰ Marquard, Odo: *Transzendentaler Idealismus, Romantische Naturphilosophie, Psychoanalyse*. Köln 1987. S. 178.

⁷¹ Vgl. ebd. S. 198f. u. passim.

⁷² Ebd. S. 56f.

⁷³ Lukas, Wolfgang: „Gezähmte Wildheit“. Zur Rekonstruktion der literarischen Anthropologie des ‚Bürgers‘ um die Mitte des 19. Jahrhunderts. In: Barsch; Achim / Hejl, Peter M. (Hg.): *Menschenbilder. Zur Pluralisierung der Vorstellung von der menschlichen Natur (1850–1914)*. Frankfurt a. M. 2000, S. 335–375, hier S. 369.

Postulat des ‚autonomen Ich‘ festhält, und analog zur positivistisch-naturwissenschaftlichen Psychiatrie etwa Wilhelm Griesingers⁷⁴ bezieht sich der Realismus nun auf die „*prosaische Weltordnung*“ und die empirische „*erfahrungs-mäßig erkannte Wirklichkeit*, also die *schlechthin nicht mehr mythische, die wunderlose Welt*“⁷⁵. In einer solchen Welt kann aber Natur keine belebt-sprechende, sondern nur das „stumme Reich der Notwendigkeit“, und jenes ‚verhallende Echo unserer Seele‘ nur ein „bloßes Leihen“⁷⁶ vonseiten des menschlichen Bewusstseins sein. Natur ist also bloße Projektionsfläche menschlicher Stimmungen ohne unbewusste ‚Tiefenbeziehungen‘. Allein, der intime Dialog zwischen dem romantischen Menschen und der sprechenden Natur wird so zu einem intentionalen ‚Leih‘-Akt, zu einem bloßen Monolog – und damit *internalisiert*: Das Dialogische des Exterritorialiserten wird zum Monologischen des Internalisierten.

„Der *Wald* mit seinen oft unheimlichen Geschehnissen“, konkludiert auch Johannes Kersten, „als ‚grünes Revier‘ [...] dennoch Herberge und Kathedrale in gleichem Maße, wird bei Stifter vom ‚Hochwald‘ an konsequent entmythisiert und domestiziert. Obstbäume nehmen die Stelle des Urwaldes ein“⁷⁷. Wenn der Wald als entgrenzter und entgrenzender Innen-Außen-Raum somit aber auf allen textuellen Ebenen entmythisiert, domestiziert, diszipliniert, szientifiziert, juridifiziert wird, dann scheint im ‚Grenzziehungssystem‘ Realismus zwischen den Obstbäumen kein Raum mehr für eine Erfahrung des

⁷⁴ Zum Zusammenhang von realistischer Programmatik und psychiatrisch-materialistischem Diskurs vgl. Thomé, Horst: *Autonomes Ich und ‚Inneres Ausland‘. Studien über Realismus, Tiefenpsychologie und Psychiatrie in deutschen Erzähltexten (1848–1914)*. Tübingen 1993. S. 21–70.

⁷⁵ Vischer, Friedrich Theodor: *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*. Stuttgart 1857 (= *Die Dichtung*. Bd. 3/2.5). S. 1304. Hervorhebungen im Original.

⁷⁶ Vischer: *Aquarell-Copien*, S. 555.

⁷⁷ Kersten: *Stifter und Eichendorff*, S. 195. Hervorhebung im Original.

Unbewussten zu bleiben.⁷⁸ Der Realismus grenzt diese aus der „alte[n] romantischen Weltanschauung“⁷⁹ bekannten „Schattenseiten“⁸⁰ des Lebens, wie psychosexuelle „Triebe“ oder „das dunkle Suchen der sinnlichen Begier“⁸¹ und damit das Unbewusste, mit dem Ziel der selbstbestimmten „Freiheit von den dunklen Trieben der Natur“⁸² wieder aus – und zwar doppelt: Als unmessbares Unwirkliches wird das Unbewusste mit seinen Phänomenen aus der Erscheinungswelt und als unwürdig-undarstellbares Unwahr(scheinlich)es aus der Ordnung der sublimiert-verklärten poetischen Welt ausgeschlossen.⁸³ In Bezug auf den Wald kann dies im Übrigen wörtlich genommen werden: War dieser jahrhundertlang als ‚Allmende‘ Allgemeinbesitz und juridisch weitestgehend grenzenlos, so wird er durch die Agrarreform ab 1800 privatisiert, reglementiert und mit einer wissenschaftlichen, rechtlichen und bürokratischen Ordnungs- beziehungsweise Grenzstruktur

⁷⁸ An dieser Stelle stimmen diese Ausführungen noch mit der allgemeinen These zum Realismus als ‚Grenzziehungssystem‘ überein: vgl. u. a. Titzmann, Michael: ‚Grenzziehung‘ vs. ‚Grenztilgung‘. Zu einer fundamentalen Differenz der Literatursysteme ‚Realismus‘ und ‚Frühe Moderne‘. In: KraH, Hans / Ort, Claus-Michael (Hg.): Weltentwürfe in Literatur und Medien. Phantastische Wirklichkeiten, realistische Imaginationen. Kiel 2002. S. 181–210.

⁷⁹ Hettner, Hermann: Die romantische Schule in ihrem inneren Zusammenhange mit Göthe und Schiller. In: Bucher, Max u. a. (Hg.): Realismus und Gründerzeit. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1848-1880. Stuttgart 1975 (= Manifeste und Dokumente. Bd. 2). S. 364–366, hier S. 364.

⁸⁰ Fontane, Theodor: Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848. In: Ders.: Sämtliche Werke. München 1969 (= Aufsätze u. Aufzeichnungen. Abt. III. Bd. 1). S. 236–260, hier S. 240.

⁸¹ Homberger, Heinrich Emil: Der realistische Roman. In: Ebd. S. 117–121, hier S. 119.

⁸² Schmidt, Julian: Wilhelm Meister im Verhältnis zu unserer Zeit. In: Ebd. S. 226–232, hier S. 226.

⁸³ Vgl. Fontane: Lyrische und epische Poesie. S. 240f.

überzogen.⁸⁴ Gewissermaßen nimmt also das deutsche Forstrecht dem Wald das Romantisch-Wilde und fängt die animierte Natur, alle unheimlichen Doppelgänger- und Venusgestalten sowie mythisch-phantastische Elfen-, Geister- oder Alraunenwesen als entgrenzte ‚Projektionsflächen‘ wieder ein. Was im lichter werdenden Wald noch bleibt, ist das Ich ohne Dialogpartner und ohne Projektionsflächen – aber mit einem Unbewussten, das keinen Raum mehr hat.

Dieses wird mit der kulturfeindlichen ‚Triebnatur‘ aus der realistischen Welt verdrängt – doch läuft dabei stets Gefahr, als bedrohliches Verdrängtes durch die „offenen Stellen“⁸⁵ dieser Weltordnung, entgegen den Regeln des ‚Grenzziehungssystems‘ Realismus, wiederzukehren. Poetologisch markiert eine solche Wiederkehr des Unbewussten im Realismus also immer eine Wiederkehr des Unbewussten des Realismus. Diesen geradezu psychodynamisch-abgründigen Grundlagen waren sich die zeitgenössischen Autoren durchaus bewusst. In bemerkenswerter Weise schreibt 1850 beispielsweise der Literaturhistoriker Hermann Hettner, dass aus dem realistischen „Reiche des Lichtes [...] die dämonische Nachtseite der Natur hinausgedrängt“ worden sei, jedoch „dann und wann *unheimlich* die drohende Hand des *verdrängten* Gegners“⁸⁶ noch hervorrage. Damit entsteht das Unbewusste als psychodynamisch wie poetologisch Verdrängtes, das – obschon als unwahr(scheinlich) und unwirklich bestimmt – keinesfalls verschwunden ist, sondern jederzeit ‚unheimlich‘ wiederkehren kann. Kehrt es aber wieder, so bleiben ihm keine Kolonialräume auf der ‚großen Karte des Gemüts‘, keine archaisch-

⁸⁴ Vgl. Schubenz, Klara: Tod im Wald. Zu Annette von Droste-Hülshoffs „Judenbuche“. In: Bergengruen, Maximilian / Haut, Gideon / Langer, Stephanie (Hg.): Tötungsarten/ Ermittlungspraktiken. Zum literarischen und kriminalistischen Wissen von Mord und Detektion. Freiburg i. Br. 2015. S. 59–76, hier S. 62–67 sowie Brakensiek, Stefan: Das Feld der Agrarreformen um 1800. In: Engstrom, Eric u. a. (Hg.): Figurationen des Experten. Ambivalenzen der wissenschaftlichen Expertise im ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhundert. Frankfurt a. M. [u. a.] 2005. S. 101–122.

⁸⁵ Vischer: Ästhetik. S. 1305. Wie Marquard gezeigt hat, kann Verdrängung erst ab diesem Zeitpunkt der „Entzauberung der Romantiknatur“ gedacht werden. (Vgl. Marquard: Transzendentaler Idealismus. S. 159 sowie 228–243.)

⁸⁶ Hettner: Die romantische Schule. S. 364f. Hervorhebungen durch den Verfasser.

kollektiven, metaphysisch-vitalistischen Venusberg-Urgründe und auch kein exterritorialisierter romantischer Wald als Resonanzraum mehr, sondern es landet mitten im Ich: in dessen Untiefen, in dessen individueller Lebensgeschichte und damit in dessen individuellem Unbewussten.

Das Unbewusste, der Wald und Theodor Storms *Schweigen*

Gleichwohl löst sich dieses individuelle Unbewusste nicht völlig von seinen Räumen, sondern der Realismus denkt diese und ihre Beziehungen neu. War der Wald im Zuge jener Entromantisierungen zu einem romantischen Topos geworden, so wandert er als ein solcher – mitsamt aller symbolischen Konnotationen – in die realistischen Texte als ein Re-Präsentant ein: Aufgrund der doppelten Ausgrenzung als Unwirkliches und Unwahr-(scheinlich)es ressoniert der Wald ein Unbewusstes nicht mehr romantisch, sondern der Text ressoniert den romantischen Wald als Resonanzraum des Unbewussten. In der realistisch-bewussten Welt kann er mithin nicht mehr positiv-direkt, sondern nur noch negativ-indirekt ‚Schauplatz‘ eines Unbewussten sein, welches sich dementsprechend auch nur *ex negativo*, zeichenhaft andeuten kann.

Dies soll nun abschließend anhand Theodor Storms – in der Forschung noch immer recht unbeachteten⁸⁷ – Novelle *Schweigen* (1883) knapp illustriert werden. In besonders selbstreflexiver Weise setzt sie sich mit der ‚spektakulärsten Entdeckung der Romantik‘ auseinander und gibt dabei von Beginn an vor, wie sie gelesen werden soll: nämlich zeichenhaft. So verlangt bereits die expositionslose *medias-in-res*-Technik und externe Fokalisierung des an Indizien, Leerstellen und Andeu-

⁸⁷ Zu den wenigen Ausnahmen gehören: Deupmann, Christoph: Verdichtetes Schweigen. Paradoxien der unterdrückten Rede in einer späten Novelle Theodor Storms. In: Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft 56 (2007). S. 149–162; Reulecke, Anne-Kathrin: Dynamiken des Unaussprechlichen in Theodor Storms Novelle „Schweigen“. In: Strowick, Elisabeth / Vedder, Ulrike (Hg.): Wirklichkeit und Wahrnehmung. Neue Perspektiven auf Theodor Storm. Bern [u. a.] 2013. S. 91–106; Schwarz, Anette: „Bis hierher; niemals weiter“. Krankheit als Grenze literarischer Darstellung in Theodor Storms Novelle „Schweigen“. In: Ebd. S. 205–222 sowie Wunsch, Marianne: Experimente Storms an den Grenzen des Realismus. Neue Realitäten in „Schweigen“ und „Ein Bekenntnis“. In: STSG 41 (1992). S. 13–23.

tungen reichen Anfangs vom Leser, den Ausgangspunkt der Handlung selbst zu rekonstruieren. Demnach hat der junge Förster Rudolph offenbar an einer schweren Erkrankung „körperlich und geistig zugleich gelitten“⁸⁸ und wurde vor Kurzem geheilt aus der „Anstalt“ entlassen (S 144), wobei einer jener berühmten Storm’schen Gedankenstriche „diese – Heilung“ zugleich relativiert (S 132). Über den Grund dieser Erkrankung erfährt man zu wenig beziehungsweise zu viel und kann daher nur – von einer offen ödipalen Konstellation über „lange Weibererziehung“ (S 143) oder Degeneration bis zu einer, immerhin vom Arzt vermuteten, beruflichen Überbelastung – spekulieren.⁸⁹ Was Rudolph erlitten hat, verschweigt der Text und desgleichen verschweigt auch Rudolph – zunächst aufgrund mütterlichen Zwangs – dieses „etwas“ oder „es“ gegenüber seiner Ehefrau Anna (vgl. u. a. S 145f. sowie S 165–167). Daraus entwickelt sich ein moralisches, aber mehr noch ein psychisches Problem: denn nicht unähnlich zu der etwas später von Friedrich Nietzsche beschriebenen „*Verinnerlichung* des Menschen“⁹⁰ überlagern sich Schweigen, Schuldgefühl über das Schweigen sowie Furcht vor der Wiederkehr des Verschwiegenen – und damit Moralisches und Unbewusstes – und münden in einen quasi-depressiven Zustand mit beinahe tödlichem Ende.⁹¹ Dabei vermeidet es der Text penibel, Rudolphs psychische Krankheit gemäß der naturwissenschaftlichen Psychiatrie der Zeit eindeutig auf physiologische Gründe zurückzuführen und die ‚Heilung‘ damit restlos zu (er)klären. Stattdessen exerziert er auf *discours-* wie *histoire*-Ebene das titelgebende Schweigen, deutet an und lässt den Leser gezielt an der unklaren

⁸⁸ Vgl. zur Anfangsszene: Storm, Theodor: Schweigen. In: Ders.: Sämtliche Werke in vier Bänden. Hg. v. Karl Ernst Laage / Dieter Lohmeier. Frankfurt a. M. 1998 (= Novellen 1881–1888. Bd. 3). S. 131–197, hier S. 131. Im Folgenden mit der Sigle S im Fließtext nachgewiesen.

⁸⁹ Vgl. dazu die gelungene Interpretation bei Reulecke: *Dynamiken*. S. 100.

⁹⁰ Nietzsche, Friedrich: *Zur Genealogie der Moral*. In: Ders.: *Kritische Gesamtausgabe*. Hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Berlin 1968 (= *Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral*. Abt. 6. Bd. 2). S. 259–430, hier S. 338. Hervorhebung im Original.

⁹¹ Es kann hier nur darauf verwiesen und im Folgenden immer wieder angedeutet werden, dass sich daher Psychisch-Unbewusstes und Moralisches permanent überlagern, auseinander hervor- und ineinander übergehen und mithin kaum zu trennen sind.

Oberfläche. Analog zu zahlreichen intradiegetischen Beobachtungsszenen⁹² (vgl. S 132, 166 oder 171) wird der Leser selbst zum detektivischen Beobachter und muss das Schweigen füllen, indem er zeichnend in die Tiefe der Personen und damit in die Tiefe der Erzählung dringt.⁹³

Zu dieser zeichenhaften Erzählweise gehört auch eine intertextuelle Auseinandersetzung mit dem Erbe der Romantik, wobei die Novelle explizit die Grundkonstellationen von Webers ‚romantischer Oper‘ *Freischütz* in Namens-, Struktur- und Motivanalogien kontrastiv aufnimmt (u. a. S 136, 138 sowie 152). Doch nicht nur imaginiert in diesem Sinne Annas Mutter den „romantischen Zauber“ (S 151) sowie „das romantische Forsthaus aus dem ‚Freischütz‘“ (S 143), sondern auch Rudolph verliert sich wie seine romantischen Vorgänger „mitten im Walde [...] zwischen hohen finsternen Tannen“, wobei „Donner“ und „Glut des Tages“ sein Inneres zu spiegeln scheinen (S 154f.). Erneut nimmt also ein Wald mit romantischen Attributen eine zentrale Rolle ein, zumal ja eine – noch dazu durch den Arzt beglaubigte – Erklärung für Rudolphs Leiden eine psychische Überanstrengung, gewissermaßen ‚Burn-out‘, durch die Försterarbeit war (S 132). Doch auf den zweiten Blick wird klar, dass dieser Wald – konform mit der Realismus-Programmatik – ein kulturalisierter *Forstwald* ist, in dem es völlig ‚unromantisch‘ um Föhrenschlagen sowie um die „Bekämpfung der Nonnenraupe“ (S 150) geht und in dem Inneres und Äußeres „sonnen“-klar getrennt sind (S 152).⁹⁴ Auf den dritten Blick allerdings erlangt der Wald durch Rudolphs psychische Prädisposition doch wieder imaginative Qualitäten – aber in postromantisch-invertiertem Sinn: So

⁹² In einem größeren Rahmen müssten diese Beobachtungsszenen weiter verfolgt werden. Wenn sich etwa Anna als Beobachterfigur in Bezug auf Rudolphs Psyche fragt, „aus welchem ihr unbekanntem Abgründen [...] das aufgestiegen“ war (S 165), dann zeigt sich hier nicht nur das Fremdpsychische als rätselhafter, untergründiger und unzugänglicher Bereich (vgl. Lukas: ‚Figurenwissen‘. S. 179), sondern Anna formuliert geradezu die Kernfrage des Textes nach den unbekanntem, unbewussten psychischen Antrieben.

⁹³ Vgl. dazu auch Deupmann: Verdichtetes Schweigen. u. a. S. 155.

⁹⁴ Sogar als Rudolph selbst einmal Inneres und Äußeres verwechselt und „hastig, wie in gewaltsamer Befreiung“, einen „Kolkrahen“ erschießt, bleibt dies völlig wirkungslos (S 171).

spricht zwar auch hier ein schreiender „Hirsch“ zu Rudolph, allerdings nur, insofern er für ihn ein – an Vischers ‚Echo‘ erinnerndes – Zeichen ist, das „vom Wald herüberscholl“ und ihn an seine überanstrengende Waldarbeit erinnert (S 141). Nur für und durch ihn ist dieses Schreien also angstbesetzt, sodass Rudolph, „als ob er dem entgehen wolle“, „rascher [...] in das Dorf“ (S 141), also auf die ‚Ebene‘ der Zivilisation, eilt.

Schweigen schreibt sich mithin in die romantische Tradition des Waldes als Innen-Außen-Raum der Erfahrung des Unbewussten ein, zieht dabei jedoch die Grenze zwischen Innen und Außen neu und reinszeniert den romantischen Wald als entgrenzte Exterritorialisierung allein deshalb, um diese ganz im Sinne Vischers als ‚Leih‘-Akt der ‚Übertragung‘ zu entlarven. Rudolphs aus dem Wald herüberschallende Ängste sind damit nur das ‚Echo‘ seiner nunmehr kenntlich gemachten Projektion – und dennoch erweist sich diese selbst wiederum als Zeichen seiner nicht-bewussten Ängste, denen er schnellstmöglich wieder ‚entgehen‘, sie also verdrängen möchte.

Dass es sich hierbei um wirkmächtige un- beziehungsweise mittelbewusste Vorstellungen handelt, macht der Text an zahlreichen Stellen überdeutlich: So wird mit Rudolphs psychischer Erkrankung ein gewisses „andere[s], das er nicht zu denken wagte“ (S 155), verbunden, das er „spurlos in [sich] verschwunden“ (S 145) und „hinter sich in Nacht begraben wähnte“ (S 155) – das er also, das postromantische Vokabular lässt hier keinen Zweifel, verdrängt hatte. Tatsächlich besteht eine solche Verdrängung aber – mit Freud – nicht darin, ‚spurlos‘ eine „Vorstellung aufzuheben, zu vernichten, sondern sie vom Bewußtwerden abzuhalten.“⁹⁵ Eine dynamische Konzeption der Psyche – wie sie durch Herbart und Gustav Theodor Fechner bereits vorbereitet wurde – findet sich auch in *Schweigen*. So fürchten sich die Protagonisten nicht nur davor, dass „es wiederkäme“ (S 155, 162), sondern diese Wiederkehr des Verdrängten wird auch narrativ entfaltet: „jäh, wie ein Entsetzen“ (S 145) „war in Rudolph etwas wachgerufen“ worden, das „bisher geschlafen hatte“ und nun „unverrückt mit feindlichen Augen zu ihm emporstarrte“ (S 165). Wenn dieses nicht näher gefasste – und

⁹⁵ Freud: Das Unbewußte. S. 264.

wohl auch nicht (näher) fassbare – unpersönliche ‚etwas‘ oder ‚es‘, ‚das er nicht zu denken wagt‘, aber wiederkehren kann und wenn es gerade dann wiederkehrt, als Rudolph nicht „seiner Gedanken Herr“ (S 155) ist, dann muss es irgendwo *jenseits* des bewussten Denkens ‚begraben‘ sein. Dieses ließe sich als außerhalb liegendes „andere[s], zweites[s] Bewusstsein“⁹⁶ begreifen, wodurch man aber mitten in die animierten Innen-Außen-Wälder der Romantik geriete, die in der naturwissenschaftlich-positivistisch geprägten Welt des Realismus nicht mehr möglich sind. So bleibt schließlich nur eine Folgerung: diejenige eines, als Verdrängtes untergründig und entfremdend wirkenden, individuellen Unbewussten.

Dabei geht diese Wiederkehr des Verdrängten – erneut in Form einer Entromantisierung – von jenem angstbesetzten Wald aus. Der Erzähler schildert zunächst eine biedermeierliche – wenngleich bereits durch die doppeldeutige Wendung „Schweigen des Glückes“ (S 152) gebrochene – Liebes- sowie idyllische Naturszene mit mörikehaftem „leisem Harfenton“ und einer zwitschernden Schwalbe (S 152), die von einem aus dem *Freischütz* stammenden „Geweih des Sechzehners [...] in den Sonnenschein hinaus“ fliegt (S 152). Diese (Wald-)Natur, so scheint es, wird in romantisch-ästhetisiertem Sinne „noch ganz als das ‚Heile‘ gedacht, [...] noch durchaus als das Wahre, Gute, Schöne“ – also als „Romantiknatur“⁹⁷. Tatsächlich aber entpuppt sich diese vor dem Hintergrund der pessimistischen Anthropologie als „ästhetisch nackte“, bedrohliche und zu verdrängende „Triebnatur“⁹⁸: Der ‚leise Harfenton‘ entlarvt sich als vom „Waldesrande“ herannahendes „Summen“ von „Millionen schwebendem Geziefer“ (S 152), das sich – indem die Erzählperspektive plötzlich in eine radikal internalisierte Fokalisierung kippt – für Rudolph zu einem Phantasma einer „schwarzen Fliege“ entwickelt, die „zornig“ mit „häßliche[m] Rüssel“ vampirhaft und infektiös-destruktiv „nach unserem Blute dürstet“ (S 152). Gewissermaßen als „Stachel des Fremden“ droht dieser ‚hässliche Rüssel‘ der

⁹⁶ Vgl. eine ganz ähnliche Argumentation später bei Freud in ebd. S. 267–270, hier S. 269.

⁹⁷ Marquard: *Transzendentaler Idealismus*. S. 159.

⁹⁸ Ebd. S. 199. Dazu und zur literarischen Darstellung vgl. Lukas: ‚Figurenwissen‘. S. 195–197.

sich unheimlich aufdrängenden phantasmatischen Fliege in sein „eigenes Fleisch zu dringen“⁹⁹. Zwar versucht auch Rudolphs Frau – wie Clara in Hoffmanns *Sandmann* oder Zoë in Jensens *Gradiva* – „diese schwarze Fliege“, die als „Spuk“ doch bloß „aus [s]einem Hirn“ käme, rationalisierend „fortzujagen“ (S 153). Doch dies misslingt, und aus dieser erneut projektiven Semantisierung entspinnt sich ein metasemiotisches Netz: Im Verlauf der Erzählung verknüpft sich das Motiv der schwarzen Fliege, die „Frau Anna doch [...] nicht verjagen“ konnte (S 153), mit „immer wieder“ umherschwirrenden, sich „unabweisbar“ aufdrängenden „schwarzen Buchstaben“ einer Zeitungsmiszelle, in der ein ihm ähnlicher Fall Rudolph identifikatorisch die Möglichkeit einer Wiederkehr vor Augen führt, sodass der Verdrängungsprozess vollends brüchig wird (S 154). Die dadurch bewusstgewordene „Angst vor der Wiederkehr“, das hebt Anne-Kathrin Reulecke zurecht hervor, nimmt selbst „inhaltlich und formal das Wesen der alten Krankheit an“¹⁰⁰. Insofern verweisen die schwarze Fliege beziehungsweise die schwarzen Buchstaben auf die „düsteren“ schwarzen Gedanken Rudolphs, die humoralpathologisch mit der schwarzen Galle der Melancholiker zusammenhängen, und versinnbildlichen sich im spätestens seit Freud kanonischen Bild des schwarzen Pferds, dem „Rappe[n], der sich nur noch seinen Weg suchte“ und seinen inferioren „Reiter“ führt (S 172). Schließlich aber vollendet sich dieser metasemiotische Prozess einer textuellen Wiederkehr des Verdrängten: Indem sich nämlich (passivisch) in einem Wachtraumzustand vernünftig und bewusst gesetzte „Buchstaben in ein verworrenes Gekritzel [verlieren]“ und daraus allmählich „eine bestimmte Vorstellung Platz zu greifen“ scheint, „drängt“ sich „gierig“ aus diesem schwarzen Gekritzel die unbewusst-bildhafte „symbolische“ Darstellung einer Totenkopf- und „spinnenartige[n] Ungestalt“ hervor (S 176). War seit den Walderfahrten des Hirsches und der Fliege „in Rudolf etwas wachgerufen“ worden, welches, zunächst „in der Tiefe liegen[d]“, „allmählich höher [zu] steigen“ begann, so kehrt es nun wimmelnd und wuchernd mitten in die realistische Welt wieder (vgl. S 156): „es

⁹⁹ Waldenfels: Stachel des Fremden. S. 8.

¹⁰⁰ Reulecke: Dynamiken. S. 95f.

jammerte, es wimmelte um ihn her; er war aufgesprungen und schlug mit beiden Armen um sich. ‚Fort!‘ schrie er; ‚fort, Gespenster!‘“ (S 174).

Besonders deutlich reflektiert all dies noch eine letzte Waldszene: „Inmitten dieser herrschaftlichen Wälder, auf den alten Karten [...] ausgezeichnet“, liegt als exterritorialisiert-kolonisierter, gewissermaßen eingeschlossener / ausgeschlossener „Bezirk“, ein „wilde[r]“ „Urwald“, den „seit wohl hundert Jahren“ – also ungefähr seit Beginn der Frühromantik – „keine Axt berührt, ja, wie es hieß, kaum eines Menschen Fuß betreten“ hatte (S 150). Handelt es sich hierbei ganz offensichtlich um ein ‚Überlebsel‘ des romantischen Waldes, so kann es in der realistischen Welt freilich nur darum gehen, dass diese „große Wildnis [...] endlich wieder in ordnungsmäßige Kultur genommen, ein daranstoßender Sumpf trockengelegt und dann bepflanzt“ (S 168) wird. Als hätte der Erzähler den vorliegenden Beitrag gelesen, inszeniert er diese aufklärerische Lichtungsarbeit als kulturalistisch-, ordnungsmäßigen‘ Akt der Disziplinierung und Nutzbarmachung der wildromantischen (Wald-)Natur. Auf keinen Fall darf dieses Eingeschlossene / Ausgeschlossene den ‚Schattenseiten‘ der Romantik und damit einem Unbewussten Raum bieten! Doch dies misslingt ebenso wie Annas vorheriger Rationalisierungsversuch, denn „Rudolf konnte seinen Gedanken nicht mehr wehren, immer ihren eigenen dunkeln Wegen zuzustreben, und so rückte trotz seines Fleißes alles doch nur mühsam weiter“ (S 168). Nicht mehr in einem exterritorialisierenden ‚symbolischen Modus‘, nicht mehr in einer Innen-Außen-Korrespondenz, aber zeichenhaft auf der Textebene dennoch zweifelsfrei sind hier innere und äußere Natur verbunden: Weil Rudolph sich nicht als bewusstes, ratiozentrisches Subjekt disziplinieren kann, weil seine Gedanken wider besseren Willen und Fleiß ‚ihren dunklen Wegen‘ in unbewusste Tiefen zustreben, misslingt auch die Disziplinierung des Urwalds, jenes romantischen Topos der Erfahrung des Unbewussten. Je weniger diese aber gelingt, desto mehr droht die Wiederkehr des Verdrängten und desto mehr beginnt „in seinem Hirn“ ein unwillkürliches „Brüten“ (S 168), sodass nun aus den „düstersten Abgründen nach dem Lichte ringt [...], was in ihm wie unter schwerem Stein begraben lag“ (S 169).

Demnach dient dieser (Ur-)Wald nicht mehr als (exterritorialisierter) Raum des Anderen, sondern er verweist auf den nicht

sichtbaren und nicht zugänglichen, nur *ex negativo* nachträglich zeichenhaft zu erschließenden unvorstellbar-vorgestellten Raum des Unbewussten „in ihm“ als eines ‚Fremden in uns‘. Wie das Unbewusste derart individualisiert – beziehungsweise in topologischem Vokabular: internalisiert – wird, die Figurenpsyche selbst zu einem undarstellbaren, unzugänglich-zugänglichen Raum des Unbewussten wird, so lagert auch der Text das Unbewusste nicht mehr in übersemantisierte andere Räume auf der Handlungsebene aus, sondern verschiebt es auf die – daher zeichenhafte – Darstellungs- beziehungsweise Textebene. Der Text selbst wird zum (Begegnungs-)Raum des Unbewussten.

Und auch das demonstriert Storms *Schweigen* auf selbstreflexive Weise: Jener Grenz-Stein, mit dem Rudolph seine unbewussten Vorstellungen verdrängend ‚begräbt‘, wird nämlich im unmittelbar folgenden Satz durch einen tatsächlichen „Grenzstein“ gedoppelt. Dieser „mächtige[] Granitblock“ bildet die – mit Rudolphs psychischer Schwelle verknüpfte – Grenze zwischen der ‚ordnungsmäßigen Kultur‘ des Forstwaldes und der ‚großen Wildnis‘ des ‚Urwaldes‘ (S 169). Wenn aber „auf der bemoosten Oberfläche“ dieses Grenzsteins in – an Tieck und die Romantik ermahnenden – „Runenzeilen“ in „heutige Sprache“ übersetzt steht „Bis hierher; niemals weiter“ (S 169), dann wird der im Text selbstreflexiv und topographisch entfaltete Zusammenhang von Romantik, Unbewusstem und realistischer Poetologie offenkundig. Hatten Runen und Hieroglyphen in der Romantik eine Verbindung mit der Natur und somit eine Entgrenzung zum Unbewussten vermittelt, so müssen diese zwar auch im Realismus übersetzt werden, sie bedeuten aber gerade das Gegenteil: Weder Rudolph noch der Text dürfen die Grenze zum Urwald als Grenze zum Unbewussten als Grenze des Realismus überschreiten.¹⁰¹ Als wäre es ein realismusprogrammatisches ‚Echo‘, so ruft der Text ‚Bis hierher; niemals weiter‘ – doch indem er das sagt, ist der performative Widerspruch schon erfolgt: Wie wir gesehen haben, ist das Unbewusste (des Realismus) bereits wiedergekehrt. Theodor Storms Novelle *Schweigen* ist also bereits viel ‚weiter‘ gegangen und mit Rudolph noch „tiefer in den Wald hinein“ (S 171) geraten...

¹⁰¹ Dies erkennt die Forschung an, bleibt aber meist an diesem Punkt stehen. (Vgl. Reulecke: Dynamiken; Schwarz: Krankheit; Wunsch: Experimente; Deupmann: Verdichtetes Schweigen.)

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Carus, Carl Gustav: Neun Briefe über Landschaftsmalerei. Geschrieben in den Jahren 1815-1824. Leipzig 1831.

Descartes, René: Meditationen. Übers. u. hg. v. Christian Wohlers. Hamburg 2009.

Du Bois-Reymond, Emil: Über die Lebenskraft. In: Ders.: Reden. Leipzig 1887 (= Bd. 2). S. 1–28.

Eichendorff, Joseph von: Der Adel u. die Revolution. In: Ders.: Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe. Hg. v. Hermann Kunisch / Helmut Koopmann. Tübingen 1998 (= Autobiographische Fragmente. Bd. V/4.3). S. 110–138.

Fontane, Theodor: Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848. In: Ders.: Sämtliche Werke. München 1969 (= Aufsätze u. Aufzeichnungen. Abt. III. Bd. 1). S. 236–260.

Herbart, Johann Friedrich: Psychologie als Wissenschaft, neu gegründet auf Erfahrung, Metaphysik und Mathematik. 2 Bde. Königsberg 1824/1825.

Hettner, Hermann: Die romantische Schule in ihrem inneren Zusammenhange mit Göthe und Schiller. In: Bucher, Max u. a. (Hg.): Realismus und Gründerzeit. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1848–1880. Stuttgart 1975 (= Manifeste und Dokumente. Bd. 2). S. 364–366.

Homburger, Heinrich Emil: Der realistische Roman. In: Bucher, Max u. a. (Hg.): Realismus und Gründerzeit. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1848–1880. Stuttgart 1975 (= Manifeste und Dokumente. Bd. 2). S. 117–121.

Jean Paul: Werke in zwölf Bänden. Hg. v. Norbert Miller. München, Wien 1975 (=Vorschule der Ästhetik / Levana (I). Bd. 9).

Kant, Immanuel: Kritik der reinen Vernunft I. In: Ders.: Werke in zehn Bänden. Hg. v. Wilhelm Weischedel. Darmstadt 1975 (= Kritik der reinen Vernunft I. Bd. 3).

Ders.: Anthropologie in pragmatischer Hinsicht. In: Ders.: Werke in zehn Bänden. Hg. v. Wilhelm Weischedel. Darmstadt 1975 (= Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik. Bd. 10).

Leibniz, Gottfried Wilhelm: Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand. Hg. u. übers. v. Wolf von Engelhardt / Hans H. Holz. Hamburg 1985.

Ludwig, Otto: Der Erbförster. In: Ders.: Werke. Hg. v. Paul Merker. München, Leipzig 1914 (= Bd. 6).

Platner, Ernst: Philosophische Aphorismen nebst einigen Anleitungen zur philosophischen Geschichte. Leipzig 1776.

Schmidt, Julian: Wilhelm Meister im Verhältnis zu unserer Zeit. In: Bucher, Max u. a. (Hg.): Realismus und Gründerzeit. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1848–1880. Stuttgart 1975 (= Manifeste und Dokumente. Bd. 2). S. 226–232.

Schubert, Gotthilf Heinrich: Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft. Dresden 1808.

Storm, Theodor: Schweigen. In: Ders.: Sämtliche Werke in vier Bänden. Hg. v. Karl Ernst Laage / Dieter Lohmeier. Frankfurt a. M. 1998 (= Novellen 1881–1888. Bd. 3). S. 131–197.

Sulzer, Johann Gottfried: Erklärung eines psychologisch paradoxen Satzes. In: Ders.: Vermischte philosophische Schriften. 2. Aufl. Leipzig 1782. S. 101–123.

Tieck, Ludwig: Schriften in zwölf Bänden. Hg. v. Manfred Frank. Frankfurt a. M. 1985 (= Phantasmus. Bd. 6).

Ders.: Waldeinsamkeit. In: Ders.: Schriften in zwölf Bänden. Hg. v. Uwe Schweikert. Frankfurt a. M. 1986 (= Schriften 1836–1852). S. 857–935.

Vischer, Friedrich Theodor: *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*. Stuttgart 1857 (= *Die Dichtung*. Bd. 3/2.5).

Ders.: Die Aquarell-Copien von Ramboux in der Galerie zu Düsseldorf. In: *Deutsche Jahrbücher für Wissenschaft und Kunst* 138–140 (1842). S. 211–216.

Wolff, Christian: Vernünftige Gedancken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen, auch allen Dingen überhaupt. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Hg. v. Charles Corr. Hildesheim 1983 (= *Deutsche Schriften*. Abt. I. Vernünftige Gedanken. *Deutsche Metaphysik*. Bd. 3).

Young, Edward: *Conjectures on Original Composition in a Letter to the Author of Sir Charles Grandison*. London 1759.

Sekundärliteratur

Assmann, Aleida: Fond aus der Urzeit. Bilder als Speicher des Unbewussten in Diskursen der Romantik. In: Oesterle, Günter (Hg.): *Erinnern und Vergessen in der europäischen Romantik*. Würzburg 2001. S. 145–158.

Barthes, Roland: Die Imagination des Zeichens. In: Ders.: *Am Nullpunkt der Literatur. Literatur oder Geschichte. Kritik und Wahrheit*. Frankfurt a. M. 2006. S. 94–100.

Begemann, Christian: Eros und Gewissen. Literarische Psychologie in Ludwig Tiecks Erzählung *Der getreue Eckart und der Tannenhäuser*. http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/tieck/eckart_begemann.pdf/, aufgerufen am 19.05.2017.

Ders.: *Die Welt der Zeichen*. Stifter-Lektüren. Stuttgart, Weimar 1995.

Ders.: Erkundungen im ‚inneren Afrika‘. Adalbert Stifter und das Unbewusste. In: *JASILO* 18 (2011). S. 11–29.

Béguin, Albert: *Traumwelten und Romantik*. Bern, München 1972. S. 98–100.

Böhme, Hartmut: *Romantische Adoleszenzkrisen. Zur Psychodynamik der Venuskult-Novellen von Tieck, Eichendorff und E. T. A. Hoffmann*.

In: Bohnen, Klaus / Jørgensen, Sven-Aage / Schmöe, Friedrich (Hg.): Literatur und Psychoanalyse. Kopenhagen, München 1981. S. 133–176.

Ders. / Böhme, Gernot: Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants. Frankfurt a. M. 1983.

Brakensiek, Stefan: Das Feld der Agrarreformen um 1800. In: Engstrom, Eric u. a. (Hg.): Figurationen des Experten. Ambivalenzen der wissenschaftlichen Expertise im ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhundert. Frankfurt a. M. [u. a.] 2005. S. 101–122.

Deupmann, Christoph: Verdichtetes Schweigen. Paradoxien der unterdrückten Rede in einer späten Novelle Theodor Storms. In: Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft 56 (2007). S. 149–162.

Ellenberger, Henry Frédéric: Die Entdeckung des Unbewußten. 2 Bde. Zürich 1985.

Freud, Sigmund: Das Unbewußte. In: Ders.: Gesammelte Werke. Hg. v. Anna Freud. London 1946 (= Werke aus den Jahren 1913–1917. Bd. 10). S. 263–303.

Ders.: Das Unheimliche. In: Ders.: Gesammelte Werke. Hg. v. Anna Freud. London 1946 (= Werke aus den Jahren 1917–1920. Bd. 12). S. 227–268.

Grimm, Jacob / Grimm, Wilhelm: Deutsches Wörterbuch. Bearb. v. Karl von Bahder unter Mitw. v. Hermann Sichel. Leipzig 1922 (= Wegwitzschern. Bd. 13).

Günzel, Stephan: Raumkehren. Kopernikanische Wende. In: Ders.: Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart 2010. S. 77–89.

Huch, Ricarda: Die Romantik. Blütezeit. Ausbreitung und Verfall. Reinbeck b. Hamburg 1985.

Kaiser-El-Safti, Margret: Art. Unbewußtes/das Unbewußte. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hg. v. Joachim Ritter, Karlfried Gründer u. Gottfried Gabriel. Darmstadt 2001 (= Bd. 11). Sp. 124–133.

Kersten, Johannes: Stifter und Eichendorff. Vom offenen zum geschlossenen Raum. Paderborn [u. a.] 1996.

Klimek, Sonja: Waldeinsamkeit. Literarische Landschaft als transitorischer Ort bei Tieck, Stifter, Storm und Raabe. In: Raabe-Jahrbuch (2012). S. 99–126.

Lobe, Johann Christian: Gespräche mit Carl Maria von Weber. In: Csampai, Attila / Holland, Dietmar (Hg.): Der Freischütz. Texte, Materialien, Kommentare, Opernbücher. Hamburg 1981. S. 149–162.

Lukas, Wolfgang: „Gezähmte Wildheit“. Zur Rekonstruktion der literarischen Anthropologie des ‚Bürgers‘ um die Mitte des 19. Jahrhunderts. In: Barsch, Achim / Hejl, Peter M. (Hg.): Menschenbilder. Zur Pluralisierung der Vorstellung von der menschlichen Natur (1850–1914). Frankfurt a. M. 2000, S. 335–375.

Ders.: ‚Figurenwissen‘ vs. ‚Textwissen‘. Zur literarischen Archäologie des psychischen ‚Unterbewussten‘ in der Erzählliteratur der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: Jappe, Lilith / Krämer, Olav / Lampart, Fabian (Hg.): Figurenwissen. Funktionen von Wissen bei der narrativen Figurendarstellung. Berlin 2012. S. 170–200.

Lütkehaus, Ludger (Hg.): „Dieses wahre innere Afrika“. Texte zur Entdeckung des Unbewußten vor Freud. Frankfurt a. M. 1989.

Marquard, Odo: Transzendentaler Idealismus, Romantische Naturphilosophie, Psychoanalyse. Köln 1987.

Neumann, Gerhard / Mülder-Bach, Inka: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Räume der Romantik. Würzburg 2007. S. 7–11.

Nietzsche, Friedrich: Zur Genealogie der Moral. In: Ders.: Kritische Gesamtausgabe. Hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Berlin 1968 (= Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral. Abt. 6. Bd. 2). S. 259–430.

Pensel, Dominik: Zwischen Eros und Ars. Zum Ursprung der Kunst in Musik und Literatur des 19. Jahrhunderts. In: Wegner, Sascha (Hg.):

Über den Ursprung der Musik. Mythen – Legenden – Geschichtsschreibungen. Bern 2017. S. 155–190.

Reulecke, Anne-Kathrin: Dynamiken des Unausprechlichen in Theodor Storms Novelle „Schweigen“. In: Strowick, Elisabeth / Vedder, Ulrike (Hg.): Wirklichkeit und Wahrnehmung. Neue Perspektiven auf Theodor Storm. Bern [u. a.] 2013. S. 91–106.

Schubenz, Klara: Tod im Wald. Zu Annette von Droste-Hülshoffs „Judenbuche“. In: Bergengruen, Maximilian / Haut, Gideon / Langer, Stephanie (Hg.): Tötungsarten/Ermittlungspraktiken. Zum literarischen und kriminalistischen Wissen von Mord und Detektion. Freiburg i. Br. 2015. S. 59–76.

Schwarz, Anette: „Bis hierher; niemals weiter“. Krankheit als Grenze literarischer Darstellung in Theodor Storms Novelle „Schweigen“. In: Strowick, Elisabeth / Vedder, Ulrike (Hg.): Wirklichkeit und Wahrnehmung. Neue Perspektiven auf Theodor Storm. Bern [u. a.] 2013. S. 205–222.

Sziede, Maren / Zander, Helmut (Hg.): Von der Dämonologie zum Unbewussten. Die Transformation der Anthropologie um 1800. Oldenburg 2014.

Thomé, Horst: Autonomes Ich und ‚Inneres Ausland‘. Studien über Realismus, Tiefenpsychologie und Psychiatrie in deutschen Erzähltexten (1848–1914). Tübingen 1993.

Titzmann, Michael: ‚Grenzziehung‘ vs. ‚Grenztilgung‘. Zu einer fundamentalen Differenz der Literatursysteme ‚Realismus‘ und ‚Frühe Moderne‘. In: Krahs, Hans / Ort, Claus-Michael (Hg.): Weltentwürfe in Literatur und Medien. Phantastische Wirklichkeiten, realistische Imaginationen. Kiel 2002. S. 181–210.

Waldenfels, Bernhard: Der Stachel des Fremden. Frankfurt a. M. 1990.

Ders.: Topographie des Fremden. Frankfurt a. M. 1997.

Ders.: Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden. Frankfurt a. M. 2006.

Ders.: Das Fremde und das Unbewußte. Phänomenologie und Psychoanalyse im Austausch. In: Zschr. Psychoanal. Theor. Prax. 28 (2013). S. 310–324.

Wegener, Mai: Art. Unbewußt/das Unbewußte. In: Ästhetische Grundbegriffe. Hg. v. Karlheinz Brack / Martin Fontius / Dieter Schlenstedt. Stuttgart, Weimar 2005 (= Tanz–Zeitalter / Epoche. Bd. 6). S. 202–240.

Wünsch, Marianne: Experimente Storms an den Grenzen des Realismus. Neue Realitäten in „Schweigen“ und „Ein Bekenntnis“. In: STSG 41 (1992). S. 13–23.

Zumbusch, Cornelia: Raum der Seele. Topographien des Unbewußten in Joseph von Eichendorffs *Eine Meerfahrt*. In: Neumann, Gerhard / Mülder-Bach, Inka (Hg.): Räume der Romantik. Würzburg 2007. S. 197–216.

Verena Zankl: ‚Italienische Reisen‘ – Raumdarstellungen in der Südtiroler Literatur der Gegenwart. Joseph Zoderer: *Der Schmerz der Gewöhnung* (2002) – Maria E. Brunner: *Berge Meere Menschen* (2004) – Sabine Gruber: *Stillbach oder Die Sehnsucht* (2011)

Kurzer (literatur)geschichtlicher Abriss Südtirols

Für die Raumdarstellungen in der Südtiroler Literatur sind die historischen Hintergründe von besonderer Bedeutung.¹ Die Provinz Südtirol² existiert seit knapp 100 Jahren, sie war nach Ende des Ersten Weltkrieges im Jahr 1919 Italien zugesprochen worden und hat seitdem eine Reihe von politischen Umwälzungen erfahren. Zunächst sind die zahlreichen gravierenden Veränderungen im Zuge der Italianisierungspolitik Mussolinis in den 1920er- und 1930er-Jahren zu nennen: Die deutschen Ortsnamen wurden durch italienische ersetzt, in den Kindergärten wurde die Verwendung der italienischen Sprache angeordnet, der Schulunterricht in deutscher Sprache wurde abgeschafft, deutsche Zeitungen wurden zensiert oder verboten. Als 1924 Italienisch als alleinige Amtssprache eingeführt wurde, wurden die deutschsprachigen Beamten größtenteils entlassen, die Rufnamen sowie teilweise die Familiennamen wurden italianisiert. Höhepunkt war das 1939 von den Diktatoren Hitler und Mussolini beschlossene Umsied-

¹ Umfangreiche Untersuchungen haben vor allem Rolf Steininger und Michael Gehler vorgelegt. Siehe hierzu zum Beispiel: Steininger, Rolf: Südtirol zwischen Diplomatie und Terror 1947–1969. Darstellung in drei Bänden. Bozen 1999 (Veröffentlichungen des Südtiroler Landesarchivs / Pubblicazioni dell'Archivio della Provincia di Bolzano. Bd. 6); ders.: Südtirol. Vom Ersten Weltkrieg bis zur Gegenwart. Aktualisierte und erweiterte Ausgabe. Innsbruck, Wien 2014 (erste Aufl 1999); Gehler, Michael: Tirol im 20. Jahrhundert. Vom Kronland zur Europaregion. Innsbruck 2008 sowie zur Sozialgeschichte außerdem: Atz, Hermann / Haller, Max / Pallaver, Günther: Ethnische Differenzierung und soziale Schichtung in der Südtiroler Gesellschaft. Baden-Baden 2016.

² Zur Namens- und Begriffsgeschichte von ‚Südtirol‘ siehe Heiss, Hans: „Man pflegt Südtirol zu sagen und meint, damit wäre alles gesagt.“ Beiträge zu einer Geschichte des Begriffes Südtirol. In: Arbeitsgruppe Regionalgeschichte / Gruppo di ricerca per la storia regionale, Tirol-Trentino. Eine Begriffsgeschichte / Semantica di un concetto (Geschichte und Region / Storia e regione. Bd. 9). Wien, Bozen 2000. S. 85–109 sowie Gatterer, Claus: Über alte und neue Südtiroler. In: Schöne Welt – böse Leut. Kindheit in Südtirol. Wien, München 1969. S. 11–14.

lungsabkommen, die Option, wonach jeder Südtiroler selbst entscheiden sollte, ob er / sie deutsch bleiben und dafür seine / ihre Heimat zugunsten von Nazi-Deutschland verlassen möchte, oder im Herkunftsraum bleibt, sich aber dafür assimiliert; 86 Prozent entschlossen sich für das Abwandern, ganze Familien und Dörfer wurden durch den Entscheidungszwang gespalten. Als Südtirol 1943 dem ‚Dritten Reich‘ einverleibt wurde, wurde die Umsiedelung frühzeitig gestoppt. Nach 1945 wurde die Zugehörigkeit Südtirols zu Italien bestätigt, die römische Regierung förderte weiterhin die Zuwanderung von Italienern. Damit einher gingen entsprechende Auseinandersetzungen um den 1945 verfassungsrechtlich verankerten Schutz der deutschsprachigen Minderheit, die bis heute andauern. Gegenwärtig setzt sich die Bevölkerung hinsichtlich der sprachlich-kulturellen Differenzierung zu 69,4 % aus deutschsprachigen und zu 26,1 % aus italienischsprachigen Südtirolern zusammen.³

Von Anfang an spielte das Trauma⁴ der Abtrennung von Österreich auch in der Literatur aus Südtirol eine große Rolle; in den meisten Werken wird die politische Situation des Landes – wenn nicht

³ 4,5 Prozent sind ladinisch. Siehe hierzu: Die Ergebnisse der Volkszählung in Italien. Bevölkerungsstruktur und Erhebungsverfahren in der Autonomen Provinz Bozen-Südtirol / L'Italia del Censimento. Struttura demografica e processo di rilevazione nella Provincia Autonoma di Bolzano – Alto Adige. Hg. v. Nationalinstitut für Statistik – ISTAT Rom, Landesinstitut für Statistik – ASTAT Rom / Bozen / Istituto nazionale di statistica – ISTAT, Roma, Istituto provinciale di statistica – ASTAT Roma, Bolzano 2013.

⁴ Wie brisant die politische Teilung des Landes immer noch auch auf österreichischer Seite ist, zeigt das Programm der rechtsextremen Partei FLÖ zur österreichischen Nationalratswahl am 15. Oktober 2017, in dem eine „Wiedervereinigung von Südtirol mit Ost- und Nordtirol“ gefordert wurde – <https://www.freieliste.at/news/oesterreich-tiroler-landeseinheit-gefordert/>, aufgerufen am 11.10.2017.

zentral, dann zumindest am Rande – behandelt.⁵ Die Option sowie die italienische Assimilierungspolitik und die Konfliktsituationen, die sich aus dem Zusammenleben der italienisch- und deutschsprachigen Bewohner der Region seit jeher ergeben, die ethnischen Probleme und die daraus resultierenden tiefgreifenden Identitätsfragen werden auch in der Literatur und in den literarischen Raumdarstellungen zum Thema gemacht.⁶

In den ersten fünf Jahrzehnten nach der Annexion Südtirols war das Handlungsgeschehen in den Werken der Südtiroler AutorInnen fast ausschließlich im Raum Südtirol angesiedelt, angesichts der Italianisierungspolitik waren vor allem die Pflege und das Bewahren der tradierten Werte Heimat, Bauerntum, Volkstum und Religion von großer Bedeutung: „Der Kampf um die Erhaltung der eigenen Identität wird zum Mittelpunkt der literarischen Aussage, das Bekenntnis zum Tirolertum zum zentralen Thema. Man beharrt auf katholisch-konservativen und deutschnationalen Positionen und hält Distanz zur italienischen Kultur und somit auch Literatur.“⁷

Ende der 1960er-Jahre – „als im Zuge der Studentenbewegung sich auch in Südtirol die junge Generation unüberhörbar zu Wort

⁵ Vgl. folgende Überblicksdarstellungen zur Literatur in Südtirol: Grüning, Hans-Georg: Die zeitgenössische Literatur Südtirols. Probleme, Profile, Texte. Ancona 1992; Holzner, Johann (Hg.): Literatur in Südtirol. Innsbruck [u. a.] 1997; Tobiasz, Ewa Aleksandra: Deutschsprachige Literatur aus Südtirol im 20. Jahrhundert. In: Text & Kritik. H. 188 (Oktober 2010), Joseph Zoderer. München 2010. S. 14–28 sowie Holzner, Johann: Literatur statt Lokalpolitik. Über das allmähliche Verschwinden regionaler Streitthemen aus der Südtiroler Literaturlandschaft. In: Grote, Georg / Siller, Barbara (Hg.): Südtirolismen. Erinnerungskulturen – Gegenwarts-reflexionen – Zukunftsvisionen. Innsbruck 2011. S. 125–137.

⁶ Siehe hierzu zum Beispiel: Foppa, Brigitte: Schreiben über Bleiben oder Gehen. Die Option in der Südtiroler Literatur 1945–2000. Mit einem Vorwort von Leopold Steuer und einem Nachwort von Birgit Alber. Trento 2003; Siller, Barbara: Identitäten – Imaginationen – Erzählungen. Literaturraum Südtirol seit 1965. Innsbruck 2015 (= Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft – Germanistische Reihe. Bd. 82).

⁷ Tobiasz: Deutschsprachige Literatur aus Südtirol. S. 16f.

meldete und Bewegung in die erstarrte Literaturlandschaft brachte“⁸ – wurden nicht nur neue, experimentelle Formen ausprobiert und tabuisierte Themen zur Sprache gebracht. Auch das Verlassen, nicht mehr das Verteidigen des Heimatraumes wurde zunehmend zu einem Topos in der Südtiroler Literatur. Nachdem die Grenze im Süden bis dahin klar gezogen war durch das Dolomitengebirge,⁹ ein Fortgehen von der Eltern- und Großelterngeneration als Verrat am eigenen Land angesehen worden und einer Entfremdung von der ‚Heimat‘ gleichgekommen war, begannen die ProtagonistInnen in den Romanen der jüngeren SchriftstellerInnengeneration zunehmend die Grenzen zu überschreiten und neue Räume für sich zu entdecken: zunächst Triest (Joseph Zoderer: *Dauerhaftes Morgenrot* 1987) oder Venedig (Sabine Gruber: *Aushäusige* 1996), die aber mit der k. u. k. Monarchie verbunden sind und somit noch dem mitteleuropäischen Raum zugeordnet werden können, oder auch den italienischen Teil der Provinzhauptstadt Bozen (Sepp Mall: *Wundränder* 2004).¹⁰ Einige Faktoren trugen weiter zur Entwicklung und Weltöffnung der Literatur in Südtirol bei: so der Meraner Lyrikpreis, der seit 1993 auch an experimentelle AutorInnen verliehen wird,¹¹ „der Generationswechsel auf den kulturpolitischen Posten [...] die allgemeine Entspannung der politisch-sozialen Lage im Lande. Ethnische Auseinandersetzungen treten etwas zurück, die deutsch-italienischen Kontakte erfahren eine Belebung“¹². Durch die multikulturellen und plurilingualen Erfahrungen werden nicht nur

⁸ Klettenhammer, Sieglinde: „Mit einem Bein hier, mit dem andern dort“? Identität als Thema der Prosaliteratur aus Südtirol seit 1945. In: Lasatowicz, Maria Katarzyna / Joachimsthaler, Jürgen (Hg.): *Assimilation – Abgrenzung – Austausch. Interkulturalität in Literatur und Sprache*. Frankfurt a. M. [u. a.] 1999. S. 379–402, hier S. 395.

⁹ Vgl. Grüning, Hans-Georg: Zwischen Alpenheimat und Mittelmeersehnsucht. Zur Topografie in Joseph Zoderers Romanen. In: *Text & Kritik*. H. 188 (Oktober 2010), Joseph Zoderer. München 2010. S. 29–38, hier S. 29.

¹⁰ Für die Lyrik sei exemplarisch das Gedicht *urbino* von Norbert C. Kaser, der nicht nur mit seiner ‚Brixner Rede‘, sondern generell mit seinem Schreiben als einer der ersten und maßgeblich zur Öffnung nach außen beigetragen hat, genannt.

¹¹ Vgl. die Debatte um Kathrin Schmidt 1994, hierzu: Holzner: *Literatur statt Lokalpolitik*. S. 133f.

¹² Tobiasz: *Deutschsprachige Literatur aus Südtirol*. S. 23.

immer öfter italienische Wörter und Sätze in die deutschen Texte eingewoben beziehungsweise finden ganze Gedichte wie bei Gerhard Kofler (1949–2005) gleichberechtigt neben den deutschen Gedichten Platz, sondern es werden auch die Raumgrenzen weiter überschritten. Die Romane werden nun auch in den südlicheren Teilen Italiens angesiedelt.¹³

„Topographie des Fremden“ (Bernhard Waldenfels)

In den drei hier ausgewählten Romanen tritt die Hauptfigur eine Reise aus ihrem Südtiroler Heimatdorf in den italienischen Süden an. Da es dabei in großem Maße um Zugehörigkeitsprobleme und Fremdheits-erfahrungen geht – im eigenen Land genauso wie in der Ferne –, erweist sich in Anlehnung an Sieglinde Klettenhammer für die Analyse der Romane Bernhard Waldenfels' Studie *Topographie des Fremden*¹⁴, die ja auch als Raumtheorie konzipiert ist, als bereichernd. „Sein Fremdheits-Konzept basiert in Anlehnung an den *spatial* oder *topographical turn* darauf, Fremdheit über ein räumliches Ordnungsmuster begrifflich zu erfassen.“¹⁵ Waldenfels geht von der für die Fremdheitsforschung bestimmenden Annahme aus, „dass das Fremde primär von *Orten* des Fremden her zu denken ist, als ein Anderswo und als ein Außer-ordentliches“, ohne „angestammten Platz“¹⁶, und „versucht, das Fremde topographisch zu denken und zu bestimmen“¹⁷. Klettenhammer weiter:

¹³ Siehe hierzu auch Costazza, Alessandro: Der dezentrierte Blick. Die Fahrt in den Süden als Motiv in den Romanen von Franz Tumlner, Joseph Zoderer, Francesca Melandri und Sabine Gruber. In: Klettenhammer, Sieglinde / Wimmer, Erika (Hg.): Joseph Zoderer – Neue Perspektiven auf sein Werk. Internationales Symposium November 2015. Innsbruck [u. a.] 2017 (= Edition Brenner-Forum. Bd. 13). S. 75–96.

¹⁴ Waldenfels, Bernhard: Studien zur Phänomenologie des Fremden 1. Topographie des Fremden. Frankfurt a. M. 1997 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft. Bd. 1320).

¹⁵ Klettenhammer, Sieglinde: Topographie des Fremden. Zu Joseph Zoderers Romanen *Die Walsche*, *Lontano*, *Das Schildkrötenfest* und *Der Schmerz der Gewöhnung*. In: Höfler, Günther A. / Scheichl, Sigurd Paul (Hg.): Joseph Zoderer. Graz 2010 (= Dossier. Bd. 29). S. 38–66, hier S. 39.

¹⁶ Waldenfels: Studien zur Phänomenologie des Fremden 1. S. 12.

¹⁷ Klettenhammer: Topographien des Fremden. S. 39.

Wenngleich sein Topographie-Begriff mithin anders besetzt ist als jener der Literaturwissenschaft, so erweist sich sein Modell dennoch für die Analyse [...] als produktiv. Seine phänomenologische Kartographie des Fremden schärft den Blick für narrative Konstruktionen des Fremden, insbesondere auch für Raumkonzepte der Literatur, sind doch literarische Räume nicht nur Orte der Handlung, sondern stets auch „kulturelle Bedeutungsträger“, in denen u. a. „kulturell vorherrschende Normen [...] von Eigenem und Fremdem sowie Verortungen des Individuums zwischen Vertrautem und Fremdem [...] eine konkret anschauliche Manifestation“¹⁸ erfahren.¹⁹

Die Analyse der Romane erfolgt ausgehend von der Literarisierung der beiden so unterschiedlichen Räume: auf der einen Seite der dörflich-ländliche Raum, aus dem die ProtagonistInnen ihre Reise antreten, die BewohnerInnen, die immer noch stark ihren Traditionen verhaftet scheinen, die Kargheit der Berglandschaft, die sich auch in der Sprache – beziehungsweise Nichtsprache, also in Schweigen – widerspiegelt; auf der anderen Seite der Sehnsuchtsort Süden, das andere Italien, das nicht nur bereits – unter anderem kulturell – stark in das Leben der BewohnerInnen und der ProtagonistInnen einzuwirken begonnen hat. Des Weiteren interessiert die Darstellung der Reise an sich, also die Überschreitung der Raumgrenzen und wie diese von den Hauptfiguren wahrgenommen wird.

Joseph Zoderer: *Der Schmerz der Gewöhnung* (2003)

Joseph Zoderer wurde 1935 in Meran geboren und erlebte in seiner frühen Kindheit die Italianisierungspolitik der Faschisten. Die Familie zog im Rahmen der Option 1940 mit ihren fünf Kindern nach Graz. Nach weiteren biographischen Stationen in der Schweiz und in Wien kehrte Zoderer erst in den 1970er-Jahren wieder nach Südtirol zurück. Eine gewisse Heimatlosigkeit, ein Hin-und-her-Gerissensein zwischen den Kulturen zieht sich durch alle seine Romane. Stets sind seine

¹⁸ Hallet, Wolfgang / Neumann, Birgit: Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung. In: Dies. (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial turn. Hg. v. Wolfgang Hallet und Birgit Neumann. Bielefeld 2009. S. 11–32, hier S. 11.

¹⁹ Klettenhammer: Topographien des Fremden. S. 39f.

Protagonisten getrieben von der Suche nach Heimat und Zugehörigkeit.²⁰

In *Der Schmerz der Gewöhnung*²¹ reist der aus Südtirol stammende Rundfunkjournalist Jul, der an einem Gehirntumor schwer erkrankt ist, nach Agrigent in Sizilien, dem Heimatort seines Schwiegervaters, der unter Mussolini in maßgeblicher politischer Funktion am Italianisierungsplan Südtirols beteiligt war. Juls Ehe mit Mara – die einer deutsch-italienischen Familie entstammt – ist am Tiefpunkt angelangt, nachdem viele Jahre zuvor die gemeinsame (einzige) Tochter Natalie achtjährig ums Leben gekommen war und Mara in Juls Augen die Schuld daran trägt: Sie war gerade mit ihrem langjährigen italienischen Geliebten zusammen, während die Tochter im Schwimmbad erkrankte. Im Angesicht des eigenen Todes tritt Jul die Reise an, um die Trauerarbeit über den Verlust von Natalie endgültig abzuschließen und sich mit der faschistischen Vergangenheit von Maras Familie, die auch stark in sein eigenes Leben hineinwirkt, auseinanderzusetzen.

„Der Romaneingang liest sich wie eine klassische Spieleröffnung, bei der bereits alles geschehen ist und der Held nun in ständigen Reflexionen und Rückblenden ohne feste chronologische Ordnung sich den markanten Ereignissen seiner Lebensgeschichte erinnert und längst

²⁰ Vgl. Klettenhammer: Topographien des Fremden sowie Zankl, Verena / Zanol, Irene: „[A]ls hätten sie das Fremdsein erfunden, um sich tiefer lieben zu können“. Joseph Zoderer – Eros und Logos im interkulturellen Kontext. In: Classen, Albrecht / Brylla, Wolfgang / Kotin, Andrey (Hg.): Eros und Logos. Zu Sexualitätsbildern in der (deutschsprachigen) Literatur. Tübingen 2018 (= Popular Fiction Studies. vol. 4). S. 276–293. Zu den Raumdarstellungen in Zoderers Romanen siehe außerdem: Grüning: Zwischen Alpenheimat und Mittelmeersehnsucht; Korte, Hermann: „Fremdheitspezialisten“. Literarische Erinnerungsräume in Joseph Zoderers Südtirol-Romanen. In: Gansel, Carsten / Zimniak, Paweł (Hg.): Das „Prinzip Erinnerung“ in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989. Göttingen 2010 (= Deutschsprachige Gegenwartsliteratur und Medien. Bd. 3). S. 265–278 sowie Heizmann, Jürgen: Raumdarstellung in Joseph Zoderers Romanen *Die Walsche* und *Die Farben der Grausamkeit*. In: Klettenhammer, Sieglinde / Wimmer, Erika (Hg.): Joseph Zoderer – Neue Perspektiven auf sein Werk. Internationales Symposium November 2015. Innsbruck [u. a.] 2017 (= Edition Brenner-Forum. Bd. 13). S. 223–235.

²¹ Zoderer, Joseph: *Der Schmerz der Gewöhnung*. Roman. München, Wien 2002. Im Folgenden wird diese Ausgabe mit der Sigle SdG im Fließtext nachgewiesen.

Verdrängtes ans Licht befördert.“²² Rahmenhandlung ist die Reise nach Agrigent. Die erinnerten Ereignisse, die Überlegungen, die Jul darüber anstellt, sowie die Rückschlüsse, die er daraus zieht, überlappen sich; durch den ständigen Kopfschmerz und das nahende Lebensende findet alles scheinbar gleichzeitig statt: „Nicht einmal die Verwendung des Gegenwarts- oder Vergangenheitsmodus gibt Auskunft über die Zeitebene, weil auch längst vergangene Ereignisse manchmal im historischen Präsens erzählt werden.“²³

Den Beschluss, wegzufahren, fasst Jul während eines Spaziergangs mit seiner Frau „zum Waldkopf hinauf“ (SdG 8):

Der Hund sprang auf den ersten Metern kläffend um sie herum, ließ sich tätscheln und lief ihnen schließlich weit voraus. Der wilde Kirschbaum am Waldrand verlor schon die ersten gelb und rot verfärbten Blätter. [...] Als sie aus dem ersten Waldstück heraustraten, zeigte er auf zwei, drei Raben auf der gemähten Wiese: Die sehe ich da jeden Morgen, und dann sagte er: Ich werde wegfahren. Sie durchfurchten mit ihren Schuhen das taunasse Gras, das knöchelhoch auf dem Weg stand. Mara hielt nicht an, schien nicht überrascht, fragte im Gehen: Wohin fährst du? (SdG 8)

Die Wahrnehmung der Natur und die Beschreibung der Vorgänge in ihr stehen im Mittelpunkt der Spaziergänge mit Mara, bleiben aber auf das reine Registrieren der Naturerscheinungen beschränkt und werden nicht – wie in der älteren Literatur aus Südtirol – für politische Zwecke vereinnahmt.

Jul kommt ursprünglich wie Mara von ‚außen‘, er wurde in der Stadt geboren und zog – nach der Schulzeit in der Schweiz und vielen Jahren als Student in Wien – erst als Erwachsener ins Bergdorf. Die Natur in den Bergen ist ihm zur Heimat geworden, der Naturraum wird von Jul als positiv empfunden, die Wiesen, die Wälder und die Berge geben ihm Halt, er vergewissert sich der ihm bekannten und sich immer wiederholenden Naturvorgänge, weil alles andere zerbrochen scheint. Die gemeinsamen Spaziergänge in den Wäldern sind außerdem – wie im Laufe des Romans immer offensichtlicher wird – das einzige, was ihn noch mit seiner Ehefrau verbindet. So registriert Jul auch bei

²² Korte: „Fremdheitsspezialisten“. S. 270.

²³ Costazza: Der dezentrierte Blick. S. 78.

den Reisevorbereitungen: „Hier werden eben die Holunderbeeren schwarz. Von den Birken und Kirschbäumen fliegen gelb und rot die Blätter auf die Herbstwiesen“ (SdG 9), während Mara ihn „ohne Streit, im Gegenteil, [...] auf das Gelbwerden des Lärchenwaldes auf der anderen Talseite aufmerksam“ macht, „an den Wipfeln verfärben sich die Bäume“ (SdG 10). Jul ist sich bewusst, dass er diesen Halt mit dem Weggehen verlieren wird: „In der vorhergehenden Nacht dieser wütende Regensturm. Tagsüber dann der Himmel wolken schwer, alles (sein Kopf, die Landschaft, sein Schweigen) zugedeckt von einem tiefhängenden Dach. Morgen wird es dieses Dach nicht mehr geben, morgen wird es nicht mehr regnen, nicht im Zug, und auch im Flugzeug nicht.“ (SdG 11)

Jul fährt mit dem Zug nach Bozen, fliegt weiter nach Catania auf Sizilien, dann mit dem Bus nach Agrigent. Während der Reise setzen wieder die Erinnerungen ein, obwohl er eigentlich weggefahren ist, um zu vergessen: „Um zu vergessen, um zu verdrängen [...]. Nur um wegzudenken von Mara und Natalie.“ (SdG 19)

Als Erstes kommt ihm die Zeugung seiner Tochter im Sterbezimmer von Maras Vaters in den Sinn (SdG 13). Er beschreibt dabei nicht nur das Innere des Raumes, sondern erinnert sich auch an die gelben Löwenzahnteppiche außerhalb des Hauses. Die Raumgrenzen verschwimmen, ja lösen sich auf. Gleichzeitig werden der Tod und das entstehende Leben miteinander in Beziehung gesetzt:

Im Bett, in dem Maras Vater gestorben war, hatte er Natalie gezeugt. Ein kleines Zimmer, fast quadratisch, ein oder zwei Bilder an den weißen Wänden, Luftheizung, die in der Nacht aufgeregt röchelte, trockene Halswehluft im Winter. Aber damals war Mai. Dieses Haus gibt es nicht mehr. Und vielleicht ist es gut, wenn die Mauern der Erinnerung einfallen oder geschleift werden. Auch wenn damals der Löwenzahn die Wiesen rund um das Haus in gelbe Teppiche verwandelt hatte. (SdG 13)

Auf der letzten Reiseetappe vor dem Ziel drängt sich auch erstmals die mediterrane Landschaft in Juls Blickfeld:

Was für ein staubblauer Südhimmel, unter dem er an Orangenfeldern vorbei auf sanfte Hügelwellen zufuhr, sandgelbe und bräunlichrote Dünen, zu Hügeln gehärtet, längst beackert bis zum Kamm hinauf: abgeerntete Weizenfelder, stoppelig oder schon wieder für die nächste Saat umgepflügt. Weit der Raum und unermeßliches Licht [...]. Links und rechts der Autobahn über weite Strecken

Eukalyptusspaliiere, rosa blühender Oleander auf dem Mittelstreifen. Schwarze magere Kühe weideten auf fast erdigen Wiesen. Vom fahrenden Bus aus vermochte Jul kein Gras auszunehmen, auf den Wiesen zu Hause gewiß noch grüne, saftige Weide. (SdG 14f.)

Er versucht, der drohenden Fremdheit zu entgehen, indem er sich seines Heimattraumes vergewissert und diesen mit dem unbekanntem südlichen Raum kontrastiert. Agrigent tritt dem Bergdorf als Komplementärort entgegen, „als fast orientalische Gegenwelt, als geschichtsträchtige Welt, gewissermaßen als Angelpunkt der Kulturen gegenüber [dem] von der Berglandschaft bestimmten“²⁴ dörflich-ländlichen Raum. Das akribische Beschreiben der Landschaft setzt sich auch am Ziel der Reise fort. In Spaziergängen – nun durch die Stadt – nimmt Jul Stimmengewirr, Staub, Gerüche wahr, er nennt Plätze, Gassen, Geschäfte, Cafés, Restaurants:

Die Stadt ist eine Kasbah ein labyrinthisches Winkelwerk, mit Gäßchen, die sich ständig verzweigen, man kommt, wenn man sich nicht auskennt, nie dorthin, wo man will, doch immer wieder tut sich unerwartet eine Verbreiterung auf, ein abgeschiedenes Plätzchen (cortile) mit dem Duft nach frischgebackenem Brot und neben dem Panificio ein Gemüseladen [...]. (SdG 21)

Die Stadt aber bleibt Jul letztendlich verschlossen. So wie der Schwiegervater den Südtiroler Raum bis zuletzt als fremd wahrgenommen hat – wie Mara Jul erzählt hat –, bestimmen auch bei Jul Fremdheitserfahrungen den Aufenthalt in der Ferne, die die Heimat von Maras Vater war. Dennoch setzt der Aufenthalt in der Fremde etwas in Jul in Gang. Während der Spaziergänge durch die labyrinthischen Altstadtgassen arbeitet er im Angesicht seines Todes nicht nur seine Ehe auf; in Gesprächen mit der Schwester von Maras Vater erfährt er Details über dessen faschistische Vergangenheit, zudem erinnert er sich an die Geschichte seiner Ursprungsfamilie, die sich im Zuge der Option für das Deutsche Reich entschieden hat.

Schließlich wird Jul sich auch seiner eigenen fremdenfeindlichen Ressentiments den Italienern in seinem Heimatland Südtirol gegenüber bewusst, die sich erst im Laufe der Jahre in dem touristischen Bergdorf herauskristallisierten. So lässt sich der Südtiroler Jul etwa durch die

²⁴ Grüning: Zwischen Alpenheimat und Mittelmeersehnsucht. S. 36.

Aussage eines Italieners „Siamo in Italia“ (dt.: „Das hier ist Italien“) provozieren:

Von diesem Moment an wütete er wie ein Privatbesitzer, als wäre er der Eigentümer dieses Almlandes. Jul tobte wie ein Heimatverteidiger, wie ein Stammtischgroßmaul – er war plötzlich auf der Seite jener, die er seit Jahren [...] mit seinen Kommentaren und Glossen zu entlarven versucht hatte als Verhinderer eines toleranten, weltoffenen Lebens. Jetzt war er selbst ein hosenlederner Hinterstubenpatriot, der wutschäumend das fremde, stadtbleiche Gesicht des Italieners näher und näher vor sich sah und gleichzeitig – soll ich? dachte. (SdG 181)

Die Liebe zu seiner deutsch wie italienisch sozialisierten Frau konnte ihn nicht davor schützen, obwohl es das exotische Italienische war, das ihn beim Kennenlernen auf Mara aufmerksam gemacht und angezogen hatte (vgl. SdG 36)²⁵: Die beiden lernten einander im Zuge der linken Studentenbewegung Ende der 1960er-Jahre in Bozen kennen, in der sie sich beide engagierten. So wie die sogenannte ‚Südtirolfrage‘ aus der linken Perspektive wie ein Relikt aus der Vergangenheit erschien, spielte auch die politische Gesinnung des Schwiegervaters lange keine Rolle in der Beziehung zwischen Mara und Jul (vgl. SdG 40f).²⁶

Durch die Aufarbeitung seiner eigenen Familiengeschichte sowie jener Maras an dem fremden Ort, der jedoch mit seiner Ehefrau so eng verbunden ist, verschwimmen zusehends die Schwarz-Weiß-Muster der Erinnerungsklischees, die Stereotype, die einer klaren Verortung dienten, werden aufgebrochen. Jul lässt sich in Sizilien immer mehr auf die Italiener ein.

Ein letzter Spaziergang über unverwüstliches Pflaster, „ausgespuckt irgendwann vom Ätna“ (SdG 289), endet in einer fast fröhlichen Müdigkeit, die ihn überkommt, als ein italienischer Freund auf einer Flasche in einem Lokal im Hintergrund das Wort „Jägermeister“ –

²⁵ Zu den Paarbeziehungen bei Zoderer vgl. Klettenhammer, Sieglinde: „Diese Bewegung zwischen Abgestoßensein und Besitzenwollen“ oder Das Fremde in Paarbeziehungen. Joseph Zoderers Romane *Dauerhaftes Morgenrot* und *Der Schmerz der Gewöhnung* aus geschlechterkritischer Perspektive. In: Klettenhammer, Sieglinde / Wimmer, Erika (Hg.): Joseph Zoderer – Neue Perspektiven auf sein Werk. Internationales Symposium November 2015. Innsbruck [u. a.] 2017 (= Edition Brenner-Forum. Bd. 13). S. 293–309.

²⁶ Vgl. hierzu Korte: „Fremdheitsspezialisten“. S. 270f.

gemeint ist der Kräuterlikör – entziffern kann (SdG 289). Juls letzter Gedanke ist: „Heimat oder Jägermeister oder Meran.“ Er lässt seinen Cinzano stehen: „Dann ließ er seine Knie tun, was sie tun wollten. Er kniete, weil er anders nicht mehr konnte, auf dem schmierigen Teppich vor der Portiersloge nieder, fiel auf die Seite und zog die Beine instinktiv zum Bauch. Er rollte sich ein wie sein Hund, weit weg in den Bergen.“ (SdG 289f.)

Dieses Verschmelzen von alpinem und mediterranem Raum im letzten Satz des Romans deutet auf eine Versöhnung Juls mit seiner Ehefrau Mara wie auch mit der Vergangenheit der beiden Familien sowie ferner mit der Südtiroler Geschichte hin.²⁷

Maria E. Brunner: *Berge Meere Menschen* (2004)

Maria E. Brunner wurde 1957 in Pflersch (Gemeinde Brenner) geboren, nach dem Studium der Germanistik und Geschichte in Innsbruck lehrte sie in Sizilien und Kalabrien, seit 2000 ist sie Professorin für deutsche Literatur an der Pädagogischen Hochschule im deutschen Schwäbisch Gmünd. Sie hat bisher zwei Romane veröffentlicht.

In *Berge Meere Menschen*²⁸ tritt die Protagonistin mehrere Reisen in den Süden an. Als Kostkind von einem kinderlosen Paar in einem Südtiroler Bergdorf aufgenommen und in einer feindlichen, patriarchal-bäuerlichen Umgebung aufgewachsen, in der Gewalt vorherrscht, weiß die Protagonistin nicht, woher sie kommt, wer oder wie sie in dieser Welt zu sein hat. Sie fühlt sich als Fremde und wird als solche wahrgenommen. Bis zuletzt wird auch ihr Name nicht genannt. „Abgestellt vor dem Kinderdorf hat man das Kind aufgehoben und dort aufgenommen. Unklar die Umstände des Fundes. Das Personal wechselt oft.“ (BMM 27)

Das Dorf und die ländliche Welt erscheinen als feindlicher Lebensraum, sie werden mit Kälte, Schnee, Winter in Verbindung

²⁷ Ähnliches hat Heizmann für das Romanende von *Die Farben der Grausamkeit* festgestellt – Heizmann: Raumdarstellung in Joseph Zoderers Romanen *Die Walsche* und *Die Farben der Grausamkeit*. S. 234.

²⁸ Brunner, Maria E.: *Berge Meere Menschen*. Roman. Wien, Bozen 2004. Im Folgenden wird diese Ausgabe mit der Sigle BMM im Fließtext nachgewiesen.

gebracht: „Wieder kam bald der Winter. Die Felder würden immer kahler werden und die Äcker leer. Das bißchen Gras das noch steht speien die Tiere wieder aus. Die Schafe nagen und reißen an den Wurzeln. Die Ziegen schälen noch die Baumstämme“ (BMM 25). „Schweigen war der Alltag“ (BMM 12), vor allem bei den Frauen (vgl. BMM 33). Rauheit und Härte bestimmen das Leben im Dorf:

Morgens um vier begann das Tagwerk wie man es bei den Bauern nannte. Die Stallarbeit. Um acht hatte das Kostkind dann eine ganz andere zu werden. Gewaschen mit billigen Seifen. Hatte gegen alles Widrige gerüstet das Frühstück der Gäste aufzutragen mit ungeschickten Handgriffen. (BMM 39)

Der Kostherr öffnet dem gut gelaunten Tierarzt. [...] Notschlachtungen und Totgeburten waren [...] weniger lukrativ. Eher die Stromstöße mit denen er die Tiere wieder zum Aufstehen bringen wollte. Wegen der künstlichen Befruchtungen gab es zu große Kälber die bei den Preßwehen Schäden am Rückgrat der Kühe verursachten. (BMM 25)

Als Sehnsuchtsort fungiert der Süden Italiens:

Ein ganz anderes Leben hatte sie sich lange dort im Verborgenen auf der Insel [Sizilien] zusammengestohlen und zusammengelogen. Fremd sein wollte sie und ganz weit weg. [...] Nur durch die langen gradlinigen Straßen laufen die alle am Meer entlang führten in unterschiedlichen Abständen. (BMM 33)

Sie wollte ja mußte es suchen diese Eine von dem sie als Kostkind immer geträumt hatte als sie den Zügen nachschaute auf dem Bahndamm beim Küehüten. Vom weiten Meer träumte sie am Bahndamm bei der Feldarbeit oder gebückt im Acker. (BMM 122)

„[E]igenwillig, schmucklos, hart und gerade, die Sätze nicht von Beistrichen unterbrochen“²⁹ schreibt Beatrice Simonsen, die unter anderem eine Anthologie über die „Literarische Landkarte Südtirols“ mit dem Titel *Grenzzräume* herausgegeben hat,³⁰ über Brunners Erzählweise: „In manchmal abgehackten, dann wiederkehrenden Sequenzen rollt sie [Brunner] die Geschichte des Kostkindes auf, wechselt die Schauplätze zwischen Bergen und Meeren, je nach Erinnerung oder Rückkehr. Eine Suche, ein Vergleich, eine Flucht, eine Wiederkehr, eine Stellungnahme,

²⁹ Simonsen, Beatrice: Maria E. Brunner: Berge Meere Menschen. Rezension. In: Literaturhaus Wien. (03.01.2005). <http://www.literaturhaus.at/index.php?id=554>, aufgerufen am 18.10.2017.

³⁰ Dies. (Hg.): *Grenzzräume. Literarische Landkarte Südtirols*. Bozen 2005.

eine genaue Beobachtung.“³¹ Eingeflochten in die Stimmungen des Dorflebens sind Skizzen über die Geschichten der Bewohner des Orts. Die Protagonistin erinnert sich an die Folgen der Option für die Familien, sucht Bezugspunkte für ihre Verortung und schafft vielleicht dadurch aus der kollektiven Geschichte heraus für sich selbst so etwas wie eine Vergangenheit.

Der Protagonistin ist klar, dass sie das Dorf mit seinen patriarchalen Strukturen hinter sich lassen muss, nicht so enden will wie die Kostmutter und die anderen Frauen im Dorf, die – auch in sexuellen Belangen – am Hof lediglich als Dienstleute fungieren und kein Anrecht auf ein eigenes Leben besitzen. Doch zugleich sind da von Anfang an Zweifel, ob ihr eine Flucht³² gelingen kann: „Schon längst hatte sie sich beim Heuen in den sumpfigen Wiesen als sie das schimmelige Heu zu einem Haufen zusammentrug überlegt diese sogenannte Familie für immer hinter sich zu lassen. Aber auch das noch so undankbare Kostkind hat seine Familie doch nie verlassen können.“ (BMM 43)

„Die Reise an fremde Orte resultiert aus der Unmöglichkeit, am eigenen Ort seine Identitäten auszubilden.“³³ Schon als Kind läuft sie weg und nimmt in Wirtshausküchen eine Stelle als Aushilfe an („Kinderarbeit war im Gastgewerbe besonders beliebt“, BMM 11), als Jugendliche verlässt sie den Herkunftsraum, nachdem sie der Kostherr geschlagen hatte: „Ich werde dich auch noch kleinkriegen“ (BMM 38). Sie wird von den „Carabinieri“, der italienischen Gendarmerie, aufgehalten und wieder zum Kostherrn zurückgebracht (BMM 39). Die Schule besucht sie im Tal, als Aushilfslehrerin arbeitet sie in der südlicher gelegenen „Landeshauptstadt“ Bozen, als Arbeitsplatz wählt sie die „Stadt unter dem Vulkan“ (BMM 71), die Hafenstadt Catania an der Ostküste Siziliens am südwestlichen Fuße des Ätna, so weit weg wie möglich von zuhause, ein Ort, dessen Ursprünge bis ins 8. Jahrhundert

³¹ Dies.: *Berge Meere Menschen*. Rezension.

³² „Die Flucht zählt zu einem typischen Motiv in den Texten aus dem Literaturraum Südtirol.“ (Siller: *Identitäten – Imaginationen – Erzählungen*. S. 217f.)

³³ Siller: *Identitäten – Imaginationen – Erzählungen*. S. 234.

vor Christus zurückreichen. Kultur und Geschichte scheinen der nötige Kontrast zum kargen Leben in den Bergen zu sein.

Bereits das Zugabteil ist ein Zufluchtsort, ein gelungener Fluchtpunkt, weg von der Bergwelt, zu der sie als angenommenes Kind keinen Zugang findet. „Bei der ersten Fahrt zur Insel hatte sie die ganze Nacht aufrecht im Zug gesessen. Mit aufgerissenen Augen und immer wach. Im Finstern noch wollte sie alles sehen was sie bis dahin versäumt hatte. Was sie nicht hatte sehen dürfen und sehen können. Das mußte sie sich alles zurückholen.“ (BMM 32) Die Zugfahrt in den Süden verspricht Hoffnung. Schnell kommt sie auch an am fremden Ort, der Herkunftsraum scheint zunächst weit weg zu sein:

Nach den ersten Wintertagen im Februar begann sie die Wolkenbänke zu verfolgen die schwarz über der Meerenge standen in der Dämmerung wenn die ersten Lichter auf dem Festland zu sehen waren. Die Meerenge lag so still da. Eine weite graue Asphaltbahn nach der Mittagshitze. Die Vogelschwärme stürzten sich von den leeren Fenstern blitzschnell in die Tiefe. Von weit her dröhnten die nächtlichen Polizeistreifen. Drüben auf dem Kontinent war angeblich schon der erste Schnee gefallen. (BMM 32f.)

In den Sommern kehrt sie in den dörflich-ländlichen Raum zurück, sie fühlt sich verantwortlich für die Kostmutter, die immer gut zu ihr gewesen war, um dann erneut fortzugehen. Und jeden Herbst wiederholt sich das, was sie bereits bei der ersten Fahrt in den Süden erlebt hatte: „Die Träume waren stets dieselben geblieben. Mit einem Klumpen war sie hinausgezogen in die Welt. Den sie nicht bezeichnen konnte.“ (BMM 56) Sie kann ihrem Herkunftsraum nicht entkommen, in den südlich-mediterranen Landschaftsraum schiebt sich immer wieder die Erinnerung:

Vor dem Kostherren aber war sie nicht einmal hinter dem Meer sicher gewesen [...]. Vorbei am Müll der wahllos verstreut herumlag wie gedankenlos liegengelassen oder vergessen neben den buckligen Wehrsteinen entlang der Strada Statale Sicula. Zwischen langgezogenen Tümpeln nur die abgeernteten Gemüsefelder. Schwarze Stollen durchbohren die Berge der Nebrodi und Peloritani. Am Straßenrand öffneten sich tiefe Schluchten. Weit unten die fruchtbaren die grünen Terrassenlandschaften und nach scharfen Kurven und kilometerlangen Tunnels die weiße Krone des Meers auf grünem Grund. Steil hinunter aufs allestragende Wasser stürzt sich die Asphaltbahn. (BMM 112)

Da wie dort fühlt sie sich nicht zuhause, überall bleibt sie fremd. Im Norden die Welt, die sie verlassen möchte, im Süden die neue Welt, die ihr nicht das gibt, was sie sich von ihr versprochen hat. Und so treten Untergangsszenarien an die Stelle klischeehafter Bilder des mediterranen Südens. Die Landschaft erscheint dunkel, schwarz und bedrohlich.

Am Nachmittag lag das verbrannte Land vor den Zugfenstern. Vereinzelt Olivenbäume und die leeren Augen verlassener Häuser. Und der gefiederte Pfeil eines anderen Zuges der das Land rasend schnell noch einmal zerreißt. Am Zugfenster spürte man den Scirocco der Sand aus der Sahara mittrieb. Er schlug an die Scheiben und färbte Himmel und Meer. (BMM 31)

Wo der Vulkan die Asche über die Stadt wirft. Wo ein großes Beben allem ein Ende gemacht und den barocken Luxus in den weit aufgerissenen Öffnungen begraben hatte. Wo das Meer sich dann hoch über die Trümmer gewälzt und der Orkan alles übrige zerstört hatte. Die Stadt die ihr endlich gehört. Häßlich und grau wieder aus dem Boden gestampft und gesäumt von Zitronenbäumen. (BMM 71)

Nur langsam lässt sie sich auf die Insel ein, murmelt zuletzt „auch im Traum“ (BMM 119) in „der fremden und zur eigenen gewordenen Sprache“ (BMM 93), hat eine Affäre mit einem Einheimischen, stets nur „Fremder“ genannt, und spürt im dritten Jahr nach ihrer Ankunft endlich eine Veränderung, allerdings gerade dann, als „der Sommer [...] schon wieder in der Luft“ ist, jener Zeit also, in der sie wie jedes Jahr in das Bergdorf zurückkehrt: „Da hatte sie das Gefühl endlich eine andere zu werden. So maßlos daß man sie dafür wieder züchtigen mußte. Als der fremde Mensch bei ihr geblieben war das eine Mal da war plötzlich der salzige Meergeruch in der Luft und ihr Körper ganz leicht geworden. Aber sie musste auf der Hut bleiben.“ (BMM 123)

Sie hat bereits erkannt, dass sie auch am Sehnsuchtsort ähnlichen patriarchalen Strukturen ausgesetzt ist, denen sie nicht entkommen kann. „Was sie früher nicht für möglich gehalten hatte sah sie in dieser Stadt unter dem Vulkan zum erstenmal. Frauen die als Sklaven gehalten wurden. Das herrschende Prinzip der Enteignung im Blick der Mädchen.“ (BMM 127f.) Ihr ist bewusst, dass sie „[l]ebenslänglich an Besitzer und Kostplatz gebunden“ (BMM 70) sein würde, denn das ist ihre Heimat, ihre Geschichte. Die einzigen Wurzeln, die sie hat, bleiben an jenem Ort, der ihr verhasst ist. „Die Suche offenbart sich letztendlich

als eine existentielle Problematik: Die Reise von einem Ort zum anderen wird zu einem Sinnbild der fortlaufenden Identitätssuche.³⁴ Die letzte Reise der Protagonistin führt sie zurück in ihr Bergdorf.

Die Flucht aus ihrem Herkunftsraum und das Reisen in den Süden bleiben nicht mehr als eine Art Zwang, als ein Getriebensein, „das Südliche und das Meer [werden] lediglich als Orte einer vorübergehenden Erlösung wahrgenommen“.³⁵ Der einzige Ort, der ihr dauerhaft Sicherheit gibt und zu so etwas wie Heimatersatz wird, ist der ‚Transitraum‘ Zugabteil, wohl behütet und mit einem Fenster zur Welt hinaus. Die Entfremdung von Raum und Familie ist dort aufgehoben. Hier kann die Protagonistin zu sich selbst finden:

Ihr Platz war der in einem durchfahrenden Zug. Dort hatte sie kurz nach dem Einsteigen stets den Eindruck noch einmal entkommen zu sein. Solange sie ihre Hoffnungen anderswo festmachte. An die Herkunft gefesselt war sie. Zuerst Waisenkind und dann Ausreißerin. Verschlungen vom Leib ihrer Sprache und dem verloren geglaubten Mutterkulturraum. Zwei Sprachen verträgt kein Mensch. Ist er auch nur Passant und hat von der Vergangenheit höchstens das Spielerische übrig. Sie konnte nie eigenen Boden unter den Füßen haben. War immer auf einer Reise zurück in das von vornherein verflucht geglaubte Land dort unten am Meer. (BMM 83f.)

Sabine Gruber: *Stillbach oder Die Sehnsucht* (2011)

Sabine Gruber ist die bekannteste und derzeit erfolgreichste Schriftstellerin aus Südtirol. Sie wurde 1963 in Meran geboren und lebt nach dem Studium der Geschichte, Germanistik und Politikwissenschaften seit 2000 in Wien.³⁶ Die Themen ihrer Romane sind breit gefächert, ihr zuletzt erschienener Roman *Daldossi oder Das Leben des Augenblicks* (2016) handelt von einem Fotografen, der sich auf die Arbeit in Krisen-

³⁴ Siller: Identitäten – Imaginationen – Erzählungen. S. 234.

³⁵ Ebd. S. 233.

³⁶ Wie die meisten Südtiroler Autorinnen geht Gruber ihrer schriftstellerischen Tätigkeit im Ausland nach – neben Maria E. Brunner sind auch Helene Flöss (Österreich), Bettina Galvagni (Frankreich) und Maxi Obexer (Deutschland) zu nennen. Verwiesen sei an dieser Stelle auch auf Grubers Diplomarbeit: Gruber, Sabine: Südtiroler Schriftstellerinnen der Gegenwart. Eine bibliographische Bestandsaufnahme von 1969 bis 1986 mit exemplarischen Textanalysen an den Kurzgeschichten Maria Elisabeth Brunners. Diplomarbeit. Innsbruck 1988.

und Kriegsgebieten spezialisiert hat, und wurde hochgelobt. In vielen ihrer Werke hat sie sich auch immer wieder intensiv mit der Südtiroler Geschichte auseinandergesetzt.

Beim Roman *Stillbach oder Die Sehnsucht*³⁷ handelt es sich um einen hochkomplexen Roman, vor allem durch die vielfachen Erzählperspektiven, die eingenommen werden, und auch durch den Roman-im-Roman, der inhaltlich mit der Rahmenhandlung verwoben ist. Der Roman-im-Roman spielt in den 1970ern, mit Rückblenden in die 1940er-Jahre, der Roman selbst spielt in der unmittelbaren Gegenwart. Die geschichtlichen Ereignisse werden von verschiedenen Personen auf verschiedenen Erzählebenen zu verschiedenen Zeiten beleuchtet.³⁸

Die Protagonistin Clara Burger, die in Venedig studiert hat und seit langem mit ihrem Mann und der fast erwachsenen Tochter in Wien lebt, fährt nach Rom, um die Wohnung ihrer Jugendfreundin Ines aufzulösen, die nach dem Studium in Innsbruck das Bergdorf Stillbach verlassen hat, um als Lektorin an der Universität in Rom zu arbeiten. Wie Zoderers Roman setzt auch dieser Roman bereits mit der Reise ein. Die Zugfahrt geht von dem Dorf im Südtiroler Vinschgau durch den Bozner Talkessel und das Etschtal nach Verona und weiter bis nach Rom. Dass die Reise bereits in Wien angetreten wurde und Stillbach nur ein Zwischenstopp war, wird erst später erwähnt, Wien selbst hat als Raum keinerlei Bedeutung im Roman.

Wie die Hauptfiguren der Romane von Brunner und Zoderer nimmt Clara während der Zugfahrt die Landschaft draußen wahr: „In der Talsenke standen die gestutzten Apfelbäume in Reih und Glied, die Äste an Drähten festgebunden, und über ihnen erhob sich der von Buschwerk überzogene rötliche Porphy.“ (SoS 9) Detailgenau werden die Beobachtungen aus dem Zugfenster beschrieben. Mit Wehmut blickt Clara hinaus in den Herkunftsraum, in dem sie schon lange nicht mehr zuhause ist. „Holunderbüsche säumten die Bahnlinie, dahinter standen vereinzelt Nußbäume [...]. Allmählich verlor sich die dunkle Farbe des

³⁷ Gruber, Sabine: *Stillbach oder Die Sehnsucht*. Roman. München 2011. Im Folgenden wird diese Ausgabe mit der Sigle SoS im Fließtext nachgewiesen.

³⁸ Vgl. Costazza: *Der dezentrierte Blick*. S. 86f.

eisenhaltigen Gesteins, die Berge wurden heller über den mit grünen und grauen Netzen überzogenen Apfelpflanzungen.“ (SoS 9)

Während sie die Zugfahrten von Norden nach Süden früher – sie hatte lange Jahre selbst in Mittelitalien gelebt – immer als „Ort des Atemholens“ erlebt hatte, empfindet sie die Fahrt dieses Mal nicht als Befreiung (SoS 13). Die Angelegenheiten, die mit dem Tod ihrer Freundin Ines in Verbindung stehen, belasten Clara zunehmend: „Mit jedem Kilometer, den der Zug zurücklegte, fühlte Clara sich leerer.“ (SoS 20)

In Rom angekommen, nimmt sie Kontakt mit dem seit langem hier lebenden Wiener Historiker Paul Vogel auf, einem Bekannten der verstorbenen Freundin, den diese ein paar Tage vor ihrem Tod aufgesucht hat, um ihn um geschichtliche Hintergrundinformationen für einen in Arbeit befindlichen Roman zu bitten. Mit ihm gemeinsam durchsucht Clara Ines' Wohnung und findet das Manuskript, in dem die Geschichte von Emma Manente erzählt wird, einer Südtirolerin, die aus demselben Dorf wie Ines und Clara stammt. Sie hat Ende der dreißiger Jahre als Zimmermädchen in einem Hotel in Rom gearbeitet, ist vom Sohn der Hotelbesitzer schwanger geworden und hat ihn geheiratet. Der Roman-im-Roman spielt im Jahr 1978, einem für Italien historisch wichtigen Jahr, in dem innerhalb von wenigen Monaten die Entführung und Ermordung des Ministerpräsidenten Aldo Moro durch die Roten Brigaden, die Ernennung des ehemaligen Partisanen Sandro Pertini zum Staatspräsidenten und der Tod von Papst Paul VI. erfolgten. Emma Manente erinnert sich zudem im Roman-im-Roman an das Massaker in den Ardeatinischen Höhlen im März 1944, bei dem ihr Verlobter ums Leben kam. Das Massaker war eine Vergeltungsmaßnahme für den Tod von 33 Südtiroler Angehörigen des Polizeiregiments Bozen tags zuvor bei einem Bombenanschlag in Rom.

Durch den Historiker Paul wird an mehreren Stellen des Romans die fehlende Aufarbeitung der Geschichte durch die Italiener kritisiert (vgl. zum Beispiel SoS 307f.). Er vermittelt der historisch naiv gezeichneten Clara bei seinen Führungen durch Rom Details über das Massaker und über den noch immer in Rom unter Hausarrest lebenden Verantwortlichen Erich Priebke. Bei den Führungen an die Orte, an denen sich der deutsche Nationalsozialismus und der italienische Faschismus treffen, erinnert nichts mehr an die Verbrechen. Clara erhält

jedoch durch die Aufklärung Pauls über diesen Teil der Geschichte auch Einsichten in die Geschichte ihres Heimatdorfes, das sie – wie Ines und Emma Manente – selbst lange zuvor verlassen hat.

Als Clara und Emma am Ende des Romans in Rom aufeinandertreffen, ist Emma immer noch eine Fremde in der Stadt, in der sie schon seit Jahrzehnten lebt:

[Sie war] für manche Südtiroler eine Verräterin, für die Römer hingegen eine „*porca tedesca*“ oder bestenfalls die „*crucchetta*“ [...] (SoS 100, 192f.). Obwohl sie ihren Heimatdialekt fast vergessen hat, wohnt sie in der italienischen Sprache weiterhin wie in einer fremden, „möblierte[n] Wohnung“ (SoS 254). Unmittelbarer Ausdruck dieses unüberwindlichen Fremdheitsgefühls ist Emmas wiederkehrende Sehnsucht nach dem Dorf, das sie verlassen musste und von dem sie ausgeschlossen wurde (vgl. zum Beispiel SoS 107f., 116f.).³⁹

Diese Sehnsucht, die auch titelgebend ist, findet in Clara einen anderen Ausdruck, nämlich in dem Wunsch, sich aus ihrer unglücklichen Ehe zu befreien und ein neues Leben zu beginnen: „Beinahe achtzehn Jahre Gesine-Versorgung [die Tochter] waren genug. Claus [der Ehemann] hatte seine Karriere gemacht. Jetzt würde Clara auf sich schauen. Wenn es nicht schon zu spät war.“ (SoS 335) Während Emma Manente noch immer in den alten Mustern gefangen ist, die nationalsozialistische Vergangenheit ihrer Familie nie aufarbeiten wollte, macht Clara sich frei und wird mit Paul einen Neubeginn wagen. Nachdem sie ihm während eines Ausflugs in einen Pinienwald nähergekommen ist, wird sie sich von ihrem Ehemann trennen und in eine neue Zukunft starten. „Ich habe mich verliebt“, hörte er [Paul] Clara sagen. Sie küßte ihn, und er küßte zurück“ (SoS 366). Dass die Annäherung im südlich-mediterranem Naturraum stattfindet, unterstreicht die Aussöhnung mit der Vergangenheit:

Ihre Vorfreude auf den Pinienwald war ansteckend [...]. Sie blickte in die Wolken, sah darin Figuren und Gesichter. [...] Über ihr hatten sich die Pinien geöffnet. Er hat seine Hand in die ihre geschoben [...]. Clara bewegte sich nicht, sie sah zwischen den Pinien ins Blaue, lobte die Morgenkühle im Park [...]. Sie drückte ihre Nase an seine Schulter, roch frische Minze, warme Vanille und Lavendel (SoS 366).

³⁹ Vgl. dazu Costazza: Der dezentrierte Blick. S. 88.

Fazit

Aus zunächst unterschiedlichen Gründen treten die Hauptfiguren der drei vorgestellten Romane ihre Reisen in den Süden Italiens an. Gemeinsam sind ihnen eine gewisse Heimatlosigkeit, ein Gefühl der Fremdheit sowie der unerfüllte Wunsch, irgendwo dazuzugehören. Durch die Fahrt aus dem engen Bergdorf in die große Weite, durch den Grenzübertritt und den registrierten Wechsel von der alpinen zur mediterranen Landschaft und schlussendlich durch die Erfahrung von kulturellen Unterschieden am Zielort wird ein anderer Blick auf die eigene Geschichte möglich, die in einen breiteren historischen Kontext gestellt werden kann. Mit den gewonnenen Erkenntnissen – auch über die Geschichte des italienischen Faschismus – gelangen die ProtagonistInnen zu neuen Einsichten in Bezug auf sich selbst. Für das Verständnis war die räumliche Distanz nötig, vielleicht auch die Weite des südlichen Raumes anstatt der Enge der Bergwelt.

Bei Joseph Zoderer ermöglicht der Blick aus dem Süden ein neues Verständnis für die andere Seite, nämlich jene des italienischsprachigen Teils der Südtiroler Bevölkerung, mit der schlussendlich eine Versöhnung greifbar scheint. In Maria E. Brunners Roman ist die Reise eine Flucht, ein Versuch des Kostkindes, einen eigenen Platz zu finden, eine eigene Identität auszubilden, die ihm aufgrund seiner fehlenden Wurzeln verwehrt geblieben ist; sie kehrt immer wieder in den Herkunftsraum zurück, fühlt sich hier wie dort fremd und findet nur im Zugabeil Ruhe. Bei Sabine Gruber wird die Sicht auf neue, bis dahin noch nicht literarisch behandelte Themen eröffnet, nämlich die Auseinandersetzung mit dem Massaker in den Ardeatinischen Höhlen. Die Protagonistin will sich vom Ballast ihrer Vergangenheit befreien und ein neues Leben im Süden beginnen.

Das Italienische, das schon lange eng mit der Südtiroler Geschichte verknüpft ist, wird bei den ProtagonistInnen als Teil der eigenen Identität akzeptiert. Das Gefühl der Fremdheit ist dennoch nicht dauerhaft aufgehoben.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Brunner, Maria E.: Berge Meere Menschen. Roman. Wien, Bozen 2004.

Gruber, Sabine: Stillbach oder Die Sehnsucht. Roman. München 2011.

Zoderer, Joseph: Der Schmerz der Gewöhnung. Roman. München, Wien 2002.

Sekundärliteratur

Atz, Hermann / Haller, Max / Pallaver, Günther: Ethnische Differenzierung und soziale Schichtung in der Südtiroler Gesellschaft. Baden-Baden 2016.

Costazza, Alessandro: Der dezentrierte Blick. Die Fahrt in den Süden als Motiv in den Romanen von Franz Tumlner, Joseph Zoderer, Francesca Melandri und Sabine Gruber. In: Klettenhammer, Sieglinde / Wimmer, Erika (Hg.): Joseph Zoderer – Neue Perspektiven auf sein Werk. Internationales Symposium November 2015. Innsbruck [u. a.] 2017 (= Edition Brenner-Forum. Bd. 13). S. 75–96.

Foppa, Brigitte: Schreiben über Bleiben oder Gehen. Die Option in der Südtiroler Literatur 1945–2000. Mit einem Vorwort von Leopold Steurer und einem Nachwort von Birgit Alber. Trient 2003.

Gatterer, Claus: Schöne Welt – böse Leut. Kindheit in Südtirol. Wien, München 1969.

Gehler, Michael: Tirol im 20. Jahrhundert. Vom Kronland zur Europaregion. Innsbruck 2008.

Gruber, Sabine: Südtiroler Schriftstellerinnen der Gegenwart. Eine bibliographische Bestandsaufnahme von 1969 bis 1986 mit exemplarischen Textanalysen an den Kurzgeschichten Maria Elisabeth Brunners. Diplomarbeit. Innsbruck 1988.

Grüning, Hans-Georg: Die zeitgenössische Literatur Südtirols. Probleme, Profile, Texte. Ancona 1992.

Ders.: Zwischen Alpenheimat und Mittelmeersehnsucht. Zur Topografie in Joseph Zoderers Romanen. In: Text & Kritik, H. 188 (Oktober 2010), Joseph Zoderer. München 2010. S. 29–38.

Hallet, Wolfgang / Neumann, Birgit (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial turn. Bielefeld 2009.

Heiss, Hans: „Man pflegt Südtirol zu sagen und meint, damit wäre alles gesagt.“ Beiträge zu einer Geschichte des Begriffes Südtirol. In: Arbeitsgruppe Regionalgeschichte / Gruppo di ricerca per la storia regionale, Tirol-Trentino. Eine Begriffsgeschichte / Semantica di un concetto (Geschichte und Region / Storia e regione. Bd. 9). Wien, Bozen 2000. S. 85–109.

Heizmann, Jürgen: Raumdarstellung in Joseph Zoderers Romanen *Die Walsche* und *Die Farben der Grausamkeit*. In: Klettenhammer, Sieglinde / Wimmer, Erika (Hg.): Joseph Zoderer – Neue Perspektiven auf sein Werk. Internationales Symposium November 2015. Innsbruck [u. a.] 2017 (= Edition Brenner-Forum. Bd. 13). S. 223–235.

Holzner, Johann (Hg.): Literatur in Südtirol. Innsbruck [u. a.] 1997.

Ders.: Literatur statt Lokalpolitik. Über das allmähliche Verschwinden regionaler Streitthemen aus der Südtiroler Literaturlandschaft. In: Grote, Georg / Siller, Barbara (Hg.): Südtirolismen. Erinnerungskulturen – Gegenwartsreflexionen – Zukunftsvisionen. Innsbruck 2011. S. 125–137.

Klettenhammer, Sieglinde: „Mit einem Bein hier, mit dem andern dort“? Identität als Thema der Prosaliteratur aus Südtirol seit 1945. In: Lasatowicz, Maria Katarzyna / Joachimsthaler, Jürgen (Hg.): Assimilation – Abgrenzung – Austausch. Interkulturalität in Literatur und Sprache. Frankfurt a. M. [u. a.] 1999. S. 379–402.

Dies.: Topographie des Fremden. Zu Joseph Zoderers Romanen *Die Walsche*, *Lontano*, *Das Schildkrötenfest* und *Der Schmerz der Gewöhnung*. In: Höfler, Günther A. / Scheichl, Sigurd Paul (Hg.): Joseph Zoderer. Graz 2010 (= Dossier. Bd. 29). S. 38–66.

Dies.: „Diese Bewegung zwischen Abgestoßensein und Besitzenwollen“ oder Das Fremde in Paarbeziehungen. Joseph Zoderers Romane *Dauerhaftes Morgenrot* und *Der Schmerz der Gewöhnung* aus geschlechterkritischer Perspektive. In: Klettenhammer, Sieglinde / Wimmer, Erika (Hg.): Joseph Zoderer – Neue Perspektiven auf sein Werk. Internationales Symposium November 2015. Innsbruck [u. a.] 2017 (= Edition Brenner-Forum. Bd. 13). S. 293–309.

Korte, Hermann: „Fremdheitsspezialisten“. Literarische Erinnerungsräume in Joseph Zoderers Südtirol-Romanen. In: Gansel, Carsten / Zimniak, Paweł (Hg.): Das „Prinzip Erinnerung“ in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989. Göttingen 2010 (= Deutschsprachige Gegenwartsliteratur und Medien. Bd. 3). S. 265–278.

Simonsen, Beatrice (Hg.): Grensräume. Literarische Landkarte Südtirols. Bozen 2005.

Dies.: Maria E. Brunner: Berge Meere Menschen. Rezension. In: Literaturhaus Wien. (03.01.2005). <http://www.literaturhaus.at/index.php?id=554>, aufgerufen am 18.10.2017.

Steininger, Rolf: Südtirol zwischen Diplomatie und Terror 1947–1969. Darstellung in drei Bänden. Bozen 1999 (Veröffentlichungen des Südtiroler Landesarchivs / Pubblicazioni dell'Archivio della Provincia di Bolzano. Bd. 6).

Ders.: Südtirol. Vom Ersten Weltkrieg bis zur Gegenwart. Aktualisierte und erweiterte Ausgabe. Innsbruck, Wien 2014 [1999].

Siller, Barbara: Identitäten – Imaginationen – Erzählungen. Literaturraum Südtirol seit 1965. Innsbruck 2015 (= Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft – Germanistische Reihe. Bd. 82).

Waldenfels, Bernhard: Studien zur Phänomenologie des Fremden 1. Topographie des Fremden. Frankfurt a. M. 1997 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft. Bd. 1320).

Tobiasz, Ewa Aleksandra: Deutschsprachige Literatur aus Südtirol im 20. Jahrhundert. In: Text & Kritik. H. 188 (Oktober 2010), Joseph Zoderer. München 2010. S. 14–28.

Zankl, Verena / Zanol, Irene: „[A]ls hätten sie das Fremdsein erfunden, um sich tiefer lieben zu können“. Joseph Zoderer – Eros und Logos im interkulturellen Kontext. In: Classen, Albrecht / Brylla, Wolfgang / Kotin, Andrey (Hg.): Eroscla und Logos. Zu Sexualitätsbildern in der (deutschsprachigen) Literatur. Tübingen 2017 (= Popular Fiction Studies. vol. 4). S. 276–293.

RAUM DES WERDENS, SEINS UND VERGEHENS

Simone Sauer-Kretschmer: Vom Schlafzimmer in den Kreißsaal: Geburtsorte in der Literatur. Erste Annäherungen

Literarische Figuren haben ein Eigenleben und es gelten die Gesetze des jeweiligen literarischen Textes und seiner Form sowie die stilistischen Maßgaben ihres Schöpfers, dem Autor. Doch wie finden die zu Charakteren gewordenen Ideen des Schreibenden Eingang in den Text? An dieser Stelle könnte man sich über den Ursprung künstlerischen Schaffens Gedanken machen, also über die Geburt des Werkes aus dem Wort und aus der Idee des Künstlers. Doch über solche ‚Kopfgeburten‘ wurde schon einiges geschrieben und es soll an dieser Stelle vielmehr um das inhaltsbezogene Zur-Welt-Kommen im literarischen Text gehen, also um Geburtsszenarien und die Räume und Orte, an denen Text-Geburten stattfinden.¹ Dass dieses Thema ein Desiderat darstellt, wird besonders im Vergleich zum Dahinschwinden literarischer Figuren deutlich: So sind die Sterbeszenen ungezählt, mit denen literarische Klassiker ebenso aufwarten wie Neuentdeckungen der Gegenwartsliteratur, wobei es sicher Genres gibt, die sich diesbezüglich für eine nähere Betrachtung mehr anbieten als andere. Dies ist besonders im Familienroman der Fall, in dem ja die Generationenfolge mit all ihren Brüchen, Anfängen und Enden eine besonders zentrale Rolle spielt.² Dennoch sucht man die Schilderung von Geburten häufig vergebens oder findet das Thema nur in einem kurzen Nebensatz erwähnt. Doch dafür gibt es Gründe:

Zum einen sind Figuren dann, wenn sie sterben, womöglich ‚auserzählt‘ und es erscheint lohnenswerter, sich mit der Spezifik ihres jeweiligen Endes auseinanderzusetzen, das nicht selten darauf hindeutet, wie die Figuren zuvor gelebt haben. Manches Mal gleicht die Art zu sterben gar einer ‚Abrechnung‘ des Autors mit seinem Geschöpf,

¹ Zu verschiedenen philosophischen und literarischen Konzeptionen von Natalität siehe: Hansen-Löve, Aage A. / Ott, Michael / Schneider, Lars (Hg.): Natalität. Geburt als Anfangsfigur in Literatur und Kunst. Paderborn 2014.

² Zu Theorie und Genese des Familienromans siehe: Matt, Peter von: Verkommene Söhne, mißratene Töchter. Familiendesaster in der Literatur. München 1997 sowie Martinec, Thomas / Nitschke, Claudia (Hg.): Familie und Identität in der deutschen Literatur. Frankfurt a. M. [u. a.] 2009. Zum Begriff der Generation siehe: Parnes, Ohad u. a. (Hg.): Generation. Zur Genealogie des Konzepts – Konzepte der Genealogie. Paderborn 2005.

wie etwa im Falle des Todes von Thomas Buddenbrook, der nach einem Zahnarztbesuch in den Unrat der Straße stürzt und sich schon bald darauf aus der Welt der Lebenden verabschiedet.³ Oder man denke an Émile Zolas Kurtisane Nana, Heldin des gleichnamigen Romans, die (parallel zum Zerfall des französischen Second Empire) von den Blättern zersetzt wird, sodass sich ihr vormals schönes Antlitz in eine makabre Fratze verwandelt, die Zola – getreu der naturalistischen Maxime – äußerst präzise schildert.⁴

Ein zweiter Grund ist sicher, dass die großen Romane der Moderne hauptsächlich von männlichen Autoren stammen, die das Geburtsgeschehen höchstens als Zuschauer miterlebt haben. Meist jedoch fanden Geburten ohne männliche Beteiligung statt, mit Ausnahme des Arztes, sofern er überhaupt hinzugezogen wurde.⁵

Geburten waren weithin unsichtbar und daher auch nur schwer in Worte zu fassen. Wenn also in frühen Texten von Geburten die Rede ist, so handelt es sich dabei meist um ungewöhnliche Umstände, die zu einer plötzlichen Geburtssituation führen. Genau in diesen Momenten findet Geburt *nicht* hinter verschlossenen Türen statt, sondern wird sichtbar und damit erzählbar. Eines der berühmtesten literarischen Textbeispiele – und ich verzichte in diesem Aufsatz bewusst auf die den Rahmen überschreitende Einbeziehung religiöser Geburtsgeschichten – ist Maxim Gorkis Erzählung *Ein Mensch wird geboren* (1912), in der der namenlose Ich-Erzähler sich auf Wanderschaft befindet, bis er auf eine Frau trifft, die dringend seiner Hilfe bedarf:

Sie saß mit dem Rücken an den Stamm eines Nußbaumes gelehnt, den Kopf kraftlos zur Seite geneigt, den Mund gräßlich verzerrt, mit hervorquellenden, wahnsinnigen Augen. Ihre Hände umspannten den riesigen Leib, sie atmete stoßweise und angstvoll, so daß der Leib wie im Krampfe zuckte und hüpfte. [...] Ich lief ans Meer, streifte die Ärmel auf, wusch die Hände, kehrte zur Frau zurück – und wurde Geburtshelfer. Das Weib krümmte sich wie Birkenrinde im Feuer,

³ Vgl. Mann, Thomas: Buddenbrooks. Verfall einer Familie. 51. Aufl. Frankfurt a. M. 2001 [zuerst: 1901]. S. 672–687.

⁴ Vgl. Zola, Émile: Nana. In: Ders.: Nana. Hg. v. Henri Mitterrand. Paris 2005 [zuerst: 1880] (= Œuvres Complètes. Bd. 9). S. 277.

⁵ Zur Geschichte des Wissens um Geburt siehe: Labouvie, Eva: Andere Umstände. Eine Kulturgeschichte der Geburt. Köln [u. a.] 1998.

schlug wild um sich auf die Erde, riß das herbstfahle Gras aus, wollte es sich immerzu voll Verzweiflung in den Mund stopfen und warf Erde auf ihr schreckliches, kaum noch menschenähnliches Gesicht mit den wildblickenden, blutunterlaufenen Augen.⁶

Wovon der Erzähler berichtet, lässt sich nicht eindimensional beantworten, denn es sind immerhin drei Akteure, die sich während dieser unerwarteten Geburtssituation begegnen und die sich allesamt in Ausnahmezuständen befinden, allerdings in verschiedenen. In Arnold van Genneps 1909 erschienenem Hauptwerk *Übergangsriten*⁷ ist von verschiedenen gesellschaftlichen Übergangsriten die Rede, die stattfinden oder vollzogen werden, um zu markieren, dass ein Individuum einen anderen Status erlangt hat, also in eine andere Lebensphase oder einen anderen ‚Lebenszustand‘ übergetreten ist, wie zum Beispiel der Übergang aus dem Kreis der Kinder in die Welt der Erwachsenen.

Auch Geburt ist ein solcher Übergangsritus und neben dem Tod die wohl deutlichste Zäsur, denn hier tritt das Ungeborene in die Sphäre der Lebenden ein. Folglich befindet sich das in Gorkis Erzählung auf die Welt kommende Kind in einem Schwellenzustand und macht den drastischen Ortswechsel der Geburt durch, der am Anfang allen Lebens steht. Auch für die werdende Mutter ist die Geburt ein Übergangsritus und womöglich wird sie erst in diesem Augenblick von der Frau zur Mutter, sofern sie noch keine weiteren Kinder bekommen hat. Doch das entscheidende ist für die Figur der Mutter die körperliche Arbeit unter der Geburt, die Gorki fast schon übermenschlich oder animalisch erscheint und der sich die Gebärende stellen muss. Die einmal in Gang geratene Geburt ist ein unaufhaltsamer Prozess und ohne schmerzstillende Medikamente nicht weniger als eine Naturgewalt. Was die Mutter erlebt, ließe sich mit Michel Foucault und seiner *Vorrede zur Überschreitung*, die als Hommage an Georges Bataille verfasst wurde, folgendermaßen umschreiben:

⁶ Gorki, Maxim: Ein Mensch wird geboren. In: Barbara Bronnen (Hg.): Geburt. Ein literarisches Lesebuch. München 1994 [zuerst: 1912]. S. 137–140, hier S. 137f.

⁷ Vgl. Gennep, Arnold van: *Übergangsriten*. Frankfurt a. M., New York 1986 [zuerst: 1909].

Vielleicht ist Überschreitung so etwas wie der Blitz in der Nacht, der vom Grunde der Zeit dem, was sie verneint, ein dichtes und schwarzes Sein verleiht, es von innen heraus und von unten bis oben erleuchtet und dem er dennoch seine lebhaftige Helligkeit, seine herzerreißende und emporragende Einzigartigkeit verdankt. [...] Die Überschreitung ist eine Gegenüberstellung von nichts mit nichts, sie lässt nichts lächerlich werden, versucht nicht, die Tragfähigkeit der Fundamente zu erschüttern; sie unternimmt nichts, um der anderen Seite des Spiegels jenseits der unsichtbaren und unüberwindlichen Linie zu neuem Glanz zu verhelfen.⁸

Die foucaultsche Grenzüberschreitung ist eine absolute Bejahung, für die Geburt ein ideales Beispiel ist, denn erst durch die vollkommene Hingabe der in den Wehen liegenden Frau kommt zur Welt, was als Mensch gewordene Bejahung des Seins verstanden werden kann: das neue Leben.

Doch auch für den dritten Akteur, den zunächst noch ahnungslosen Wanderer und Erzähler der Geschichte, findet eine Wandlung statt, die nicht zuletzt den ihn umgebenden Raum betrifft. Während er sich zunächst noch ungestört in der Natur wähnt, ist er von einem auf den anderen Moment Teil des Geburtsgeschehens und wird sogar zum Geburtshelfer, der das Neugeborene in seinen Händen empfängt und die Nabelschnur aus Ermangelung eines Messers ganz archaisch mit den Zähnen trennt.⁹ Er steht in keinerlei persönlicher Beziehung zu Mutter und Kind, und doch ist aus dem offenen Raum der Natur nun ein intimer Ort des Gebärens, des Lebensanfangs geworden, der die drei Akteure miteinander verbinden wird. In der Natur findet statt, was immer wieder als der natürlichste Vorgang schlechthin beschrieben wurde und wird, wobei angemerkt werden sollte, dass dieser romantisierende Naturbegriff höchst problematisch erscheint. Denn Geburt ist sicher bei weitem nicht immer ein Prozess, der gut ausgeht, erwünscht ist oder gar die werdende Mutter ihrer eigentlichen Bestimmung zuführt, wie es auch bei Gorki anklingt. Die von Gorkis Wanderer erlebte Situation erfordert ungewöhnliche Maßnahmen und

⁸ Foucault, Michel: Vorrede zur Überschreitung. In: Ders.: Schriften zur Literatur. Hg. v. Daniel Defert u. a. Übersetzt von Michael Bischoff u. a. Frankfurt a. M. 2003. S. 64–85, hier S. 69f.

⁹ Vgl. Gorki: Ein Mensch wird geboren. S. 139.

die Literatur greift zumeist dann auf außergewöhnliche Geburtssituationen zurück, wenn die Bedeutung oder besondere Eigenschaften einer involvierten Figur hervorgehoben werden sollen. In *Ein Mensch wird geboren* ist dies auch der Mut und die vollkommen auf die Sache gerichtete Handlungsbereitschaft des Wanderers, in einem anderen, sehr populär gewordenen Beispiel ist es das Neugeborene, dessen Geburtsort sowie die Umstände seiner Geburt schon ganz zu Beginn seines Lebens darauf verweisen, dass hier kein ‚normaler‘ Mensch das Licht der Welt erblickt hat. Die Rede ist von Patrick Süskinds 1985 erschienenem Roman *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*, in dem die Lebens- und Bildungsgeschichte des olfaktorischen Genies und Jungfrauenmörders Jean-Baptiste Grenouille erzählt wird:

Hier nun, am allerstinkendsten Ort des gesamten Königreichs, wurde am 17. Juli 1738 Jean-Baptiste Grenouille geboren. [...] Grenouilles Mutter aber nahm weder den Fisch- noch den Leichengeruch wahr, denn ihre Nase war gegen Gerüche im höchsten Maße abgestumpft, und außerdem schmerzte ihr Leib, und der Schmerz tötete alle Empfänglichkeit für äußere Sinneseindrücke. Sie wollte nur noch, daß der Schmerz aufhöre, sie wollte die eklige Geburt so rasch als möglich hinter sich bringen. [...] Und als die Preßwehen einsetzten, hockte sie sich unter ihren Schlachtisch und gebar dort, wie schon vier Mal zuvor, und nabelte mit dem Fischmesser das neugeborene Ding ab. Dann aber, wegen der Hitze und des Gestanks, den sie als solchen nicht wahrnahm, sondern nur als etwas Unerträgliches, Betäubendes wie ein Feld von Lilien oder wie ein enges Zimmer, in dem zuviel Narzissen stehen -, wurde sie ohnmächtig, kippte zur Seite, fiel unter dem Tisch hervor mitten auf die Straße und blieb dort liegen, das Messer in der Hand.¹⁰

Bekanntlich ist es ein Schrei, den der Neugeborene ausstößt und der dazu führt, dass Grenouille den Tag seiner Geburt überhaupt überlebt. Zugleich verrät er mit diesem Schrei jedoch auch den versuchten

¹⁰ Süskind, Patrick: *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*. Zürich 1994 [zuerst: 1985]. S. 7–8. Beachtenswert erscheint auch, dass hier von der „eklige[n] Geburt“ die Rede ist, sodass der Vorgang des Gebärens am „allerstinkendsten Ort“ richtig aufgehoben zu sein scheint. Der Ekel vor Fischabfällen wird hier mit dem Geburtsvorgang verbunden, sodass beides abstoßend erscheint, ebenso wie ‚das [...] Ding‘, das bei der Geburt ‚herauskommt‘: Der künftige Mörder Grenouille, der wiederum selbst keinen Geruch verbreitet, was ihn schon von Geburt an als anders und den Menschen entfremdet erscheinen lässt. (Vgl. ebd. S. 14)

Kindsmord, sodass Grenouilles Mutter kurze Zeit später wegen des Verbrechens gehängt wird.

Sowohl Gorki als auch Süskind erzählen von Geburten, die draußen, das heißt unter freiem Himmel stattfinden, was heute eine eher ungewöhnliche Sache ist – zumindest in westlichen Industrienationen, in denen Geburt seit vielen Jahrzehnten institutionalisiert und auch durch den medizinischen Fortschritt deutlich vorhersehbarer geworden ist. Die hier angedeutete Dialektik von Innen und Außen ist eng verbunden mit Schwangerschaft und Geburt, denn die Phase des ‚Schwangergehens‘ ist ein Prozess, der anfangs nur von der Frau selbst erfahren werden kann – mittlerweile durch technische Hilfsmittel aber auch sehr früh darstell- und messbar geworden ist – und Geburt ist ja gerade das Heraustreten aus einem Innen in das Äußere der Welt:

Schwangerschaft hat einen einzigartigen Status gegenüber allen anderen Objekten, mit denen sich die Historikerin befaßt. Man kann sie nicht mit Dingen der äußeren Welt vergleichen, die Historiker untersuchen, noch mit anderen körperlichen Phänomenen wie Intelligenz, Sexualität oder Hunger. Es handelt sich um einen leiblichen Vorgang, den nur Frauen erleben konnten, und der war in unserer christlichen Tradition die zentrale Metapher für die Immanenz, das Dasein des Noch-Nicht im Jetzt.¹¹

Historisch betrachtet war es zumeist die Hebamme, die sich in die Privaträume der sich in guter Hoffnung befindenden Frau begeben hat, in Bewegung war also nicht die Schwangere, sondern die Geburtshelferin. Heute sind es in der Regel die Frauen selbst, die den Geburtsort ihrer Wahl aufsuchen, womit eine weit verbreitete Angstvorstellung verbunden ist, die viele Schwangere in Zeiten schließender Geburtsabteilungen in Kliniken und schwieriger Arbeitsbedingungen für Hebammen zu recht umtreibt: Viele Frauen fürchten, dass sie es nicht mehr rechtzeitig ins Kranken- oder Geburtshaus schaffen könnten und das Kind auf dem berühmten Rücksitz des Autos oder an einem anderen Ort des Dazwischen zur Welt bringen müssen. Räume der Geburt sind in der Regel dennoch weitaus planbarer geworden und der einst verschlossene Innenraum und die weibliche

¹¹ Duden, Barbara: Ungewisses Schwangergehen – eine zu Flüssen geneigte Dame. In: Dies.: Die Gene im Kopf – der Fötus im Bauch. Historisches zum Frauenkörper. Hannover 2002. S. 51–65, hier S. 51f.

Sphäre der Geburtshilfe haben eine klare Erweiterung erfahren, wo es mittlerweile zum Standard gehört, dass der werdende Vater während der Geburt anwesend ist. Dies ist auch in den folgenden zwei Beispielen der Fall, die ich kurz umreißen möchte:

In Margaret Atwoods short story *Das Leben schenken* (1986) vollzieht die Erzählerin ganz zu Beginn einen Schnitt: Sie will über die Erfahrung schreiben, wie es ist, Leben zu schenken, doch gleichzeitig weiß sie schon vorher, dass ihre Worte dafür nicht ausreichen werden, und so erfindet sie ein alter ego namens Jeanie, eine ihr sehr ähnliche, aber doch nicht bis aufs Haar gleichende Frau, die sich hochschwanger in eine Klinik begibt, um dort mit ihrem ersten Kind niederzukommen. Im Krankenhaus werden die Wehen erst allmählich stärker, sodass Jeanie noch versucht *Poirots frühe Fälle* zu lesen, bis der Schmerz im Rücken zunimmt und sie von einer Schwester im Rollstuhl in das sogenannte „Wehenzimmer“¹² gefahren wird, womit die erste Schwelle im Geburtsverlauf überschritten scheint. Von nun an nehmen die Wehen an Intensität zu und Jeanie hat das Gefühl, dass sie sich immer weiter auf einen „finsternen Ort“ zubewegt: „sie schlüpft zurück an den dunklen Ort, der nicht die Hölle ist, der eher wie ein Drinsein ist, ein Versuch herauszukommen.“¹³

Atwood schildert die Angst und die Sorge, aber auch das völlige Versinken der Gebärenden. Die Geburt des ersten Kindes wird zu einer Erfahrung der Transgression, über die sich nur dann schreiben lässt, wenn die Erzählerin einen Schritt hinter sich selbst zurücktritt und auf dem Papier eine Andere erleben lässt, was sie empfunden hat, um sich der Sprachlosigkeit und der Unzulänglichkeit der eigenen Worte angesichts des Ereignisses Geburt annähern zu können. Die Erfahrung von der Schwierigkeit, über Geburt zu schreiben, wird immer wieder thematisiert, wenn weibliche Autorinnen sich mit dem auseinandersetzen, was sie selbst erlebt haben, aber auch für die männliche Außenperspektive ist das Ringen nach treffenden Worten zentral.

¹² Atwood, Margaret: *Das Leben schenken*. In: Barbara Bronnen (Hg.): *Geburt. Ein literarisches Lesebuch*. München 1994 [zuerst: 1986 als *Giving Birth*]. S. 64–85, hier S. 76.

¹³ Ebd. S. 80.

Der norwegische Schriftsteller Karl Ove Knausgård versucht sich dennoch daran und schildert die Geburt seiner ersten Tochter Vanja in *Lieben* (2013), dem zweiten Teil seiner sechsbändigen Autobiographie in Romanform, so ausführlich, wie es selten zu lesen ist. Die Geburt Vanjas findet in einem schwedischen Krankenhaus statt und wird eingeleitet, da sich trotz Platzen der Fruchtblase keine Wehen einstellen wollen. Knausgårds Schilderung von Lindas Kampf sind geprägt von großem Respekt gegenüber dem, was mit den Geburtsphasen über seine Frau hereinbricht, wobei schnell klar wird, dass er selbst sich einen Großteil der Zeit im Kreißaal hilflos vorkommt. Zu Beginn der Geburtswehen hat Linda große Probleme damit, mit dem Wehenschmerz umzugehen, und die Zeit scheint einfach nicht voranzuschreiten, ja beinahe stillzustehen. Doch plötzlich:

Bei den nächsten Wehen geschah etwas mit ihr. Sie versuchte nicht mehr zu entkommen, suchte nicht mehr nach einem Weg aus dem Schmerz, was ein so herzerreißender Anblick gewesen war. Stattdessen ergriff etwas anderes Besitz von ihr, nun schien sie in den Schmerz hineinzugehen, zu akzeptieren, dass er da war, und stellte sich ihm von Angesicht zu Angesicht auf eine anfangs fast neugierige Art, danach immer entschlossener, wie ein Tier, dachte ich erneut, aber nicht verzagt, verängstigt und nervös, denn wenn sich der Schmerz jetzt einstellte, stand sie auf, stellte sich so, dass beide Hände die Bettkante umklammerten, und bewegte den Unterkörper vor und zurück, wobei sie in die Gasmasken jammerte, jedes Mal genau gleich, der Vorgang wiederholte und wiederholte und wiederholte sich.¹⁴

Die Darstellung von Lindas Schmerz und ihrem Verhalten ähneln der Schilderung Gorkis, obwohl sich die Geburtsorte hier drastisch voneinander unterscheiden. Beide Schriftsteller beschreiben die Gebärende als ‚tierisch‘ und dem gewohnten Sein völlig entrückt, womit einhergeht, dass sich die Frauen während der entscheidenden Phasen der Geburt zu wandeln beginnen, indem sie sich der Situation stellen und sich des Raumes wie des Schmerzes bemächtigen. Die hier geschilderten Geburten kommen genau dann zu einem erfolgreichen Abschluss, wenn die Frauen sich selbst in Bewegung setzen und die sie umgebenden Räumlichkeiten und Gegebenheiten des Ortes nutzen. Aus dem dunklen Ort des Schmerzes, den Atwood schildert, wird somit eine

¹⁴ Knausgård, Karl Ove: *Lieben*. Übers. von Paul Berf. München 2013 [zuerst: 2009]. S. 432.

Passage, an deren Ende die absolute Bejahung in Form neugeborenen Lebens erscheint:

Sie schrie, nie zuvor hatte ich einen solchen Laut gehört, das war meine Tochter, die so klang, und ich war in der Mitte der Welt, wo ich nie zuvor gewesen war, aber jetzt war ich dort, waren wir dort, in der Mitte der Welt. Um uns war alles still, um uns war alles dunkel, aber wo wir waren, die Hebamme, die Praktikantin, Linda, ich und das kleine Kind, dort war es hell.¹⁵

Literarische Räume und Orte der Geburt sind nie voraussetzungslos in den Text geraten, sondern haben eine nicht selten symbolische Funktion und weisen durch die Art und Weise der topographischen Ausgestaltung weit über die Umstände von Geburt hinaus. Die Grenzerfahrung des Zur-Welt-Bringens steht in einem dialektischen Verhältnis zu den Geburtsorten, sodass sich das Schicksal der beteiligten Figuren nicht selten während dieser Situation des Übergangs zu wenden beginnt oder gar entscheidet. Die umfassende Analyse von Geburtsszenen der Literatur ist daher mit Sicherheit ein lohnenswerter Ansatz für zukünftige komparatistische Auseinandersetzungen mit dem Themenfeld.

¹⁵ Ebd. S. 438.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Atwood, Margaret: Das Leben schenken. In: Barbara Bronnen (Hg.): Geburt. Ein literarisches Lesebuch. München 1994. S. 64–85, hier S. 76 [zuerst: 1986 als Giving Birth].

Gorki, Maxim: Ein Mensch wird geboren. In: Barbara Bronnen (Hg.): Geburt. Ein literarisches Lesebuch. München 1994. S. 137–140 [zuerst: 1912].

Knausgård, Karl Ove: Lieben. Aus dem Norwegischen von Paul Berf. München 2013. S. 432 [zuerst: 2009].

Mann, Thomas: Buddenbrooks. Verfall einer Familie. 51. Aufl. Frankfurt a. M. 2001 [zuerst: 1901].

Zola, Émile: Nana. In: Ders.: Nana. Hg. v. Henri Mitterand. Paris 2005 (= Œuvres Complètes. Bd. 9) [zuerst: 1880].

Sekundärliteratur

Duden, Barbara: Ungewisses Schwangergehen – eine zu Flüssen geneigte Dame. In: Dies.: Die Gene im Kopf – der Fötus im Bauch. Historisches zum Frauenkörper. Hannover 2002. S. 51–65.

Foucault, Michel: Vorrede zur Überschreitung. In: Ders.: Schriften zur Literatur. Hg. von Daniel Defert u. a. Übers. v. Michael Bischoff u. a. Frankfurt a. M. 2003. S. 64–85.

Gennep, Arnold van: Übergangsriten. Frankfurt a. M., New York 1986 [zuerst: 1909].

Hansen-Löve, Aage A. / Ott, Michael / Schneider, Lars (Hg.): Natalität. Geburt als Anfangsfigur in Literatur und Kunst. Paderborn 2014.

Labouvie, Eva: Andere Umstände. Eine Kulturgeschichte der Geburt. Köln [u. a.] 1998.

Martinec, Thomas / Nitschke, Claudia (Hg.): Familie und Identität in der deutschen Literatur. Frankfurt a. M. [u. a.] 2009.

Matt, Peter von: *Verkommene Söhne, mißratene Töchter. Familien-
desaster in der Literatur.* München 1997.

Parnes, Ohad u. a. (Hg.): *Generation. Zur Genealogie des Konzepts –
Konzepte der Genealogie.* Paderborn 2005.

Mirjam Berg: Ein Schreibzimmer für sich allein – ein literarischer Ort zwischen poetischer Imagination und Innerlichkeit

1.

Wir wollen sehr einfache Bilder untersuchen, *die Bilder des glücklichen Raumes*. [...] Der von der Einbildungskraft erfaßte Raum kann nicht der indifferente Raum bleiben, der den Messungen und Überlegungen des Geometers unterworfen ist. Er wird erlebt. Und er wird nicht nur in seinem Dasein erlebt, sondern mit allen Parteinahmen der Einbildungskraft.¹

In Anlehnung an Gaston Bachelards Analyse der ‚Bilder des glücklichen Raumes‘ stellt die Annahme, dass in literarischen Texten der architektonische Innenraum eine Metapher der Innerlichkeit (das heißt des seelischen, mentalen beziehungsweise psychischen Zustand eines Menschen) abbildet, zwar den Ausgangspunkt meiner Überlegungen zum Schreibzimmer als literarischen Gegenstand dar.² Jedoch hinterfrage ich die Vorstellung des Schreibzimmers als Urzelle des kreativen Schaffens und im Zuge dessen auch die Korrespondenz zwischen architektonischen Innenräumen und dem Innenleben der (schreibenden) ProtagonistInnen.³ Dies kann aber nur gelingen, wenn

¹ Bachelard, Gaston: *Poetik des Raumes*. Frankfurt a. M. 1987. S. 25. Hervorhebungen im Original.

² Diese Konstellation ist auch der Ausgangspunkt diverser Untersuchungen, die sich mit dem Verhältnis von Innenräumen und Innerlichkeit beschäftigen. (Vgl. Weber, Julia: *Imagination, poetisches Bild und Subjekt. Eine Replik zur Debatte um Gaston Bachelards Poetik des Raumes*. In: *sub|urban. zeitschrift für kritische stadtforschung* 3 / H. 2 (2015). S. 125–140 sowie Fuss, Diana: *The Sense of an Interior. Four Writers and the Rooms that Shaped Them*. New York 2004; vgl. Cuming, Emily: *Housing, Class and Gender in Modern British Writing, 1880–2012*. Cambridge 2016.)

³ Bereits Walter Benjamin macht deutlich, dass diese Verbindung in der bürgerlichen Ideologie verankert ist: Die intime und sinnliche Beziehung zwischen dem bürgerlichen Individuum und dem Interieur ist Ausdruck des Schutzes vor den Schocks der modernen Außenwelt, den der Bürger in den Innenräumen sucht. („Interieur des 19.ten Jahrhunderts. Der Raum verkleidet sich, nimmt wie ein lockendes Wesen die Kostüme der Stimmungen an. [...] Von dieser Höhle will man sich nicht trennen. [...] Die Urform allen Wohnens ist das Dasein nicht im Haus sondern im Gehäuse.“ Vgl. Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk*. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1983. S. 281–300, hier S. 286–292.)

die tradierte Idee von der poetischen Bedeutung des Schreibzimmers (ähnlich der Vorstellung von der bürgerlichen Häuslichkeit) als überholt entlarvt wird.⁴ Meine Hypothese ist, dass das explizite Thematisieren des Schreibortes in literarischen Texten auf eine Neuausrichtung der Konstellation von Innenraum, Individuum und kreativem Schreiben abzielt.

Ziel des Beitrages ist es, den Wechsel von der Bedeutung des Interieurs als Abbild des Innenlebens der ProtagonistInnen zu einer Neuausrichtung dieser Metapher durch die Einbindung der Öffentlichkeit nachzuweisen und diese zu umreißen. Dafür untersuche ich exemplarisch drei literarische Texte, in denen der Schreibort sowohl in Bezug auf die Tätigkeit des Schreibens als auch auf die Auseinandersetzung mit dem Konzept der Innerlichkeit einen zentralen Gegenstand bildet: Virginia Woolfs Essay *A Room of One's Own* (1929), Rainer Maria Rilkes Prosabuch *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910) und Irmgard Keuns Roman *Das kunstseidene Mädchen* (1932). Die Konstellation dieser drei Texte ermöglicht mir, durch die Untersuchung des Schreibortes einen neuen Modus von Innerlichkeit herauszuarbeiten, wobei ich die Geschlechterfrage mit einbeziehe. Denn bereits in Rilkes Prosabuch wird durch die Auseinandersetzung und Identifikation des Protagonisten mit Schriftstellerinnen das Problem von Frauen und Schreiben reflektiert, was wiederum den zentralen Gegenstand von Woolfs Essay darstellt.

Vor dem Hintergrund dieser beiden literarischen Texte analysiere ich Keuns neusachlichen Roman im Hinblick auf eine Neukonzeption von

⁴ Emily Cuming sieht die poetische Signifikanz des Schreibzimmers mit der Ideologie der bürgerlichen Häuslichkeit mythologisch verwoben, wobei sie den Begriff des ‚Mythologischen‘ jedoch nicht weiter erläutert: „The cultural mythology of the writer’s room thereby functions as the epitome of the posited alliance between interior space, the individual subject and creativity. [T]he link between an intimate, sensory alliance between individuals and interiors [...] is [...] a specific aspect of bourgeois ideology.“ (Vgl. Cuming: *Housing, Class and Gender*, S. 9–10.)

Innerlichkeit. Anstelle eines „Auszug[s] aus der Innerlichkeit“⁵, der den Fokus auf die Umwelt des Menschen statt auf diesen selbst richtet, vollzieht sich ein „neuerlicher Einzug“⁶. Dieser lässt sich anhand einer „Schreibweise der Nähe“⁷ nachweisen, zu der auch das Tagebuchschreiben der Protagonistin und Erzählerin des *kunstseidenen Mädchens* zählt. Der ‚Einzug in die Innerlichkeit‘ ist nicht mehr gleichzusetzen mit dem Rückzug in den häuslichen Privatraum, da dieser für die neusachlichen ProtagonistInnen – anders als für den Flaneur der modernen Metropole – als gesicherter Wohnort labil geworden ist.⁸ Deshalb arbeite ich heraus, wie der Ort des Schreibens nicht nur die Sesshaftigkeit des schreibenden Individuums markiert, sondern vor allem Bestandteil eines anderen, metaphorischen Raumes, nämlich dem der Imagination wird.

Der Ort, an dem geschrieben wird, bestimmt neben dem Selbstverständnis des beziehungsweise der Schreibenden und dem, was geschrieben wird, auch das *wie* des Schreibens.⁹ In ihrer Studie zu den

⁵ Lauffer, Ines: Poetik des Privattraums. Der architektonische Wohndiskurs in den Romanen der Neuen Sachlichkeit. Bielefeld 2011. S. 19.

⁶ Ebd. S. 19. Lauffer kritisiert, dass die in der einschlägigen Forschungsliteratur zur Neuen Sachlichkeit vertretende Vorstellung, das Individuum würde keine Rolle mehr spielen und selbst zur *kalten persona* (Helmut Lethen) werden, zu kurz greift. Sie plädiert überzeugend für einen neuen Modus von Innerlichkeit, den es zu untersuchen gilt.

⁷ Ebd. S. 19. Lauffer zieht diesen Begriff heran, um die Schreibweisen der Neuen Sachlichkeit, die sich an der journalistischen Praxis, der sachlichen Berichterstattung und der Montage von Dokumentenmaterial orientieren, in ein neues Licht zu rücken. Dabei zeigt sie auf, dass diese Schreibweisen nicht nur, wie Walter Benjamin sie bezeichnet, einen „rüden Fakten- und Reportierkram“ (Ebd. S. 42) vorweisen, sondern eine „Vivisektion des Inneren“ (Ebd. S. 19), die aus einer neuen Perspektive erfolgt, betreiben.

⁸ Ich beziehe mich hier nochmal auf Lauffer und deren Differenzierung zwischen der literarischen Figur des Flaneurs und den Protagonisten der neusachlichen Romane. Vgl. ebd. S. 19.

⁹ Vgl. Campe, Rüdiger: Die Schreibszenen, Schreiben. In: Hans Ulrich Gumbrecht / K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie. Frankfurt a. M. 1991. S. 759–772; vgl. die Reihe von Stingelin, Martin (Hg.): Zur Genealogie des Schreibens. Die Literaturgeschichte der Schreibszenen von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart. 20 Bde. München 2004–2016.

Schreibzimmern von Schriftstellern behauptet Diana Fuss, dass das häusliche Interieur eines Schriftstellers sowohl ein Fenster zum Leben des Autors als auch zu dessen Werk öffnet.¹⁰ Zwar geht es mir, anders als Fuss, in diesem Beitrag um fiktive Schreiborte (zu denen auch das literarische Schreibzimmer zählt). Doch das Motiv des Fensters – hier als Metapher für den Ort des Schreibens angeführt – greife ich in meinen drei Textanalysen auf, wobei ich es jedoch nicht nur metaphorisch, sondern auch wortwörtlich verstehe. Denn das Fenster als literarisches Motiv hat in allen drei Werken in Bezug auf das Verhältnis von Innen / Privat und Außen / Öffentlich eine zentrale Funktion, weil es die konzeptionelle Neuausrichtung dieser dichotomischen Gegenüberstellungen veranschaulicht. Diese Neuausrichtung wirkt sich wiederum auf das Konzept der Innerlichkeit aus. Deshalb gibt in der nun folgenden Auseinandersetzung mit den Werken von Woolf, Rilke und Keun diese Dichotomie den zentralen Parameter vor, mit dessen Hilfe ich sowohl die poetische Signifikanz des Schreibzimmers als auch dessen Bedeutung für die Idee einer neuen Innerlichkeit untersuche.

2.

In dem 1929 erschienenen Essay *A Room of One's Own* von Virginia Woolf stellt das eigene Zimmer eine Voraussetzung für die Arbeit eines Schriftstellers dar. Die Vorstellung des einsamen (männlichen) Dichters, der abgeschirmt in seiner Kammer große Werke produziert, steht hier zwar Pate, doch statt der Selbstverständlichkeit betont Woolf die notwendige Aneignung eines solchen Zimmers für Frauen, um sich kreativen Arbeiten zuwenden zu können.

¹⁰ Vgl. Fuss: *The Sense of an Interior*. S. 2. („A writer's domestic interior opens a window onto both author and text, reminding us that what we may at first perceive to be the timeless and universal truth or writing cannot be so neatly extricated from the complex particularities of its spatial and material origins.“) Fuss kritisiert, dass LiteraturwissenschaftlerInnen Häuser als bloße Metaphern auslegen und sie weniger als selbstständige wichtige Bestandteile deuten. Ihr Ziel ist es, die Räume, die die Imagination der Schriftsteller beherbergen und formen, aufzudecken und zu untersuchen, wie diese die Innenleben der Schriftsteller, die diese Räume bewohnen, formen. (Vgl. ebd. S. 3f.)

Gleich zu Beginn des zweiten Teils des Essays wird ein solches Schreibzimmer entworfen. Anstelle eines mit persönlichen Gegenständen ausgestattet und individualisierten Zimmers, ist es ein anonymer Raum mit einem Tisch, auf dem ein leeres Blatt Papier liegt. Von diesem führt der Blick auf eine belebte, aber ebenfalls anonyme Straße:

[...] I must ask you to imagine a room, like many thousands, with a window looking across people's hats and vans and motorcars to other windows, and on the table inside the room a blank sheet of paper on which was written in large letters WOMEN AND FICTION, but no more. [...] One must strain off what was personal and accidental in all these impressions and so reach the pure fluid, the essential oil of truth.¹¹

Die Anonymität, die sowohl den Innenraum als auch den Ort der Straße charakterisiert, wird zur Voraussetzung – zur reinen Flüssigkeit („pure fluid“) und dem schieren Öl der Wahrheit („essential oil of truth“) – des Schreibens. Erst dann lässt sich dessen Gegenstand – hier die Problemstellung ‚Women and Fiction‘ – in seiner Gänze untersuchen.¹² Das Motiv des Fensters markiert nicht nur die Grenze beziehungsweise den

¹¹ Woolf, Virginia: *A Room of One's Own*. In: Dies.: *A Room of One's Own, Three Guineas*. Oxford 1992 [zuerst: 1929]. S. 1–149, hier S. 32. Hervorhebungen im Original.

¹² Im weiteren Verlauf ihres Essays setzt Woolf diese Anforderung an das Schreiben von Frauen selbst um; ein Schreiben, das im Ideal jegliche Spuren des Geschlechts tilgt. Maria DiBattista und Deborah Epstein Nord resümieren bezüglich dieses Punktes bei Woolf: „For *A Room of One's Own* is, among other things, a manifesto for new kinds of women's writing, in which, according to Woolf, the writer has forgotten that she is a woman and so writes without grievance or consciousness of her sex.“ (DiBattista, Maria / Nord, Deborah Epstein: *At Home in the World. Women Writers and Public Life, from Austen to the Present*. Princeton 2017. S. 18.) Gerade diese Androgynität ist in der feministischen Rezeption des Textes auf Kritik gestoßen. Elaine Showalter deutet Woolfs Appell, das Bewusstsein für das eigene Geschlecht hinter sich zu lassen, als Realitätsflucht. (Vgl. Showalter, Elaine: *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Exp. Ed. Princeton 1999.) Toril Moi wendet dagegen ein, dass diese Kritik die metaphysische Natur der Geschlechteridentitäten übersieht und dadurch Gefahr läuft, wiederum sexistisch zu sein: „But an ‘undeconstructed’ form of ‘stage two’ feminism, unaware of the metaphysical nature of gender identities, runs the risk of becoming an inverted form of sexism.“ (Moi, Toril: *Sexual / Textual Politics: Feminist Literary Theory*. London / New York 1985. S. 13.)

Durchblick zwischen Innen und Außen, privatem und öffentlichem Raum, sondern funktioniert auch als Rahmen, der den Gegenstand des Geschriebenen begrenzt. Das leere Blatt wird selbst zum Fenster, das den Blick auf das Thema ‚Frauen und Literatur‘ lenkt. Auch in Bezug auf die Leser-Autor-Beziehung wird das Motiv des Fensters in den essayistischen Text eingearbeitet: Durch die Anrede an die Leserin öffnet Woolf sozusagen das Fenster zu ihr und verweist dabei explizit auf den Raum der Imagination, den der geschriebene Text darstellt.

Als das schreibende Ich von ihrem Besuch der Bibliothek des British Museums und der Feststellung berichtet, dass es zwar unfassbar viel Literatur *über* Frauen, aber so gut wie keine *von* Frauen gibt, wird der Anspruch auf ein eigenes (Schreib-)Zimmer mit der Einforderung einer bisher fehlenden literarischen Tradition des ‚weiblichen Schreibens‘ verknüpft. Die notwendige räumliche Verortung schreibender Frauen wird zur Metapher für eine neue Form der (Literatur-)Geschichte, wodurch deren Unsichtbarkeit im Privaten überwunden und eine Sichtbarwerdung in der Öffentlichkeit eingefordert wird. Zugleich ermöglicht erst das eigene Zimmer, sich mit dieser Leerstelle, das heißt der fehlenden literarischen Tradition und Bedeutung von Frauen in der (Literatur-)Geschichtsschreibung auseinanderzusetzen. Das leere, unbeschriebene Blatt wird zum Sinnbild dieser ‚unclassified‘ Leerstelle: „Few women even now have been graded at the universities; the great trials of the professions, army and navy, trade, politics and diplomacy have hardly tested them. They remain even at this moment almost unclassified.“¹³

Die ideologische, räumliche Verortung von Frauen in den häuslichen Innenraum führt zu problematischen Produktionsbedingungen für deren kreatives Schreiben, weshalb sie sich – wenn

¹³ Woolf: Room. S. 111. In der deutschen Übersetzung wurde das Adjektiv *unclassified* als „ein unbeschriebenes Blatt“ übersetzt, wodurch dieses Motiv zur Metapher nicht nur für die fehlende Literaturtradition und Bedeutung in der hiesigen Geschichtsschreibung, sondern auch für Frauen selbst wird: „Selbst jetzt haben erst wenige Frauen ein Universitätsexamen abgelegt; die großen Bewehrungsproben der freien Berufe, bei Militär und Marine, in der Wirtschaft, der Politik und der Diplomatie, haben sie kaum angetreten. Sie bleiben bis heute ein nahezu ein unbeschriebenes Blatt.“ (Woolf, Virginia: Ein eigenes Zimmer. 4. Aufl. Frankfurt a. M. 2005. S. 85.)

überhaupt – auf das Schreiben von Romanen beschränken.¹⁴ Schreiben wird zur subversiven Praktik, mit deren Hilfe sich Frauen die räumlichen Bedingungen aneignen, wodurch deren Begrenzungen wiederum durchlässig werden: „For women have sat indoors all these millions of years, so that by this time the very walls are permeated by their creative force, which has, indeed, so overcharged the capacity of bricks and mortar that it must needs harness itself to pens and brushes and business and politics.“¹⁵ Der Unterschied zwischen diesen geschlossenen Räumen und dem eigenen Zimmer liegt nun darin, wer es abschließt: also ob Frauen eingeschlossen werden oder ob sie selbst die Macht über den Schlüssel besitzen, um die Tür hinter sich abzuschließen und das Zimmer zu ihrem Raum der künstlerischen Eigenständigkeit zu machen – und die Tür zur Öffentlichkeit zu öffnen, wann auch immer sie wollen. Das eigene Zimmer steht demnach für eine Hinwendung zu und für die Auseinandersetzung mit der Welt, anstatt sich vor ihr zu verschließen und zurückzuziehen.

Ebenso wie die Forderung nach einem festgeschriebenen, literarischen Kanon für Schriftstellerinnen ist der Anspruch auf ein eigenes Schreibzimmer – als Schutz vor der Außenwelt und als Rückzug ins Private verstanden – in der bürgerlichen Vorstellung des Interieurs verhaftet. Woolfs Argumentation scheint sich demnach zunächst innerhalb gewohnter Strukturen und Dichotomien zu bewegen anstatt diese zu überwinden. Doch stellt Woolfs Essay einen zentralen und unverzichtbaren Ausgangspunkt für die kritische Auseinandersetzung mit Schriftstellerinnen und mit der Entwicklung eines historischen Bewusstseins für deren Werke dar. Zwar baut der Essay die bestehenden Grenzen nicht ab, verschiebt beziehungsweise erweitert sie aber und

¹⁴ Die offene Form des Romans kommt den problematischen Produktionsbedingungen, wie der Versorgung des Haushaltes und der Kinder, weit eher entgegen als die lyrische oder dramatische Gattung. (Vgl. Schößler, Franziska: Einführung in die Gender Studies. Berlin 2008. S. 51–53.)

¹⁵ Woolf: Room. S. 114. Das Bild der die Wände durchdringenden poetischen Kraft erinnert nicht zuletzt an Charlotte Perkins Gilmans Erzählung *The Yellow Wallpaper* (1892), in der eine als hysterisch pathologisierte Frau durch ihr Schreiben die Wände ihres Zimmers, in das sie ihr Ehemann schließt, belebt und sich phantastisch den gefängnisartigen Raum aneignet. (Vgl. Gilman, Charlotte Perkins: *The Yellow Wallpaper*. Ed. by Thomas L. Erskine / Connie L. Richards. Rutgers 1993.)

macht sie auf diese Weise sichtbar. Erst so können diese Grenzen als Barrieren erkannt und infolgedessen überwunden werden.

Das eigene Zimmer muss als dehnbare Chiffre verstanden werden, die allerlei Imaginationsformen annehmen kann, die wiederum alle dem gleichen Kern entspringen, nämlich dem Drang, zu schreiben. Es steht für einen selbstgewählten Ort beziehungsweise für einen Raum, den sich die Schriftstellerin selbst gibt. Es kann tatsächlich als ein eigenes Zimmer in einer Wohnung beziehungsweise in einem Haus, aber genauso gut auch als ein Garten oder ein Café, in dem man sich anonym als Besucher aufhalten kann, realisiert sein. Doch statt als Ort, an dem man sich ins Private zurückzieht, erscheint das Schreibzimmer als ein Zugang zur Außenwelt. Wie bereits das poetische Bild der kreativen Kraft („creative force“), die den Mörtel überfordert, das heißt porös werden lässt und somit die Wände durchlässig macht, ist das Bild des eigenen Zimmers nicht mehr in den konventionellen Grenzen von Innen / Außen, Privat / Öffentlich zu denken, sondern überkommt die binäre Struktur. Der Raum des Schreibens besteht erst dann als solcher, wenn er der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wird, eine Öffnung, die Woolf durch die direkte Anrede an die Leserin in ihrem Text selbst ausführt.

3.

In Rilkes Prosabuch *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* bildet das Schreibzimmer in Bezug auf die Veränderung, die das Schriftstellerverständnis in diesem Text durchläuft, einen zentralen Gegenstand. Das Zusammenspiel von Interieur und Innerlichkeit zeigt sich dabei auf zweierlei Weise: Zum einen erscheint das Schreibzimmer (ganz im Sinne Gaston Bachelards) als Ort, der sich im Inneren des Menschen,

hier des schreibenden Protagonisten Brigge, manifestiert.¹⁶ Zum anderen wird dieses Zusammenspiel anhand der Spuren deutlich, die die Vormieter in den Stoffen und Möbeln von Brigges Zimmer hinterlassen haben und mit denen dieser sich schreibend (man könnte auch sagen Spuren produzierend) befasst.¹⁷ Die Neuausrichtung des Schriftstellerverständnisses zeigt sich außerdem in Brigges Identifikation mit Schriftstellerinnen durch das Gefühl der Verletzbarkeit.¹⁸ Dieses Motiv ist sowohl für das Schreiben als auch für die Bedeutung des Schreibzimmers ausschlaggebend: Sobald man sich der Welt zuwendet und sich ihr gegenüber öffnet, wird man verletzbar.

Der 28-jährige adlige, aber verarmte dänische Schriftsteller Brigge strandet nach mehrjähriger Reise durch die Städte Europas in Paris. Unter einer Schreibkrise leidend, versucht er diese zu überwinden, indem er damit beginnt, Sehen zu lernen, das heißt seine Eindrücke sowohl von seiner unmittelbaren Umgebung als auch seine durch diese

¹⁶ Die in literarischen Texten untersuchte Imagination von Häusern, anhand deren Bachelard die Verbindung zwischen architektonischem Innenraum und der Innerlichkeit des Menschen als eine soziale und historische Besonderheit herauskristallisiert, orientiert sich an der Architektur des adeligen Landhauses, das eine nostalgische Fantasie der heilen Welt, in der sich das (männliche) Individuum durch das Schreiben entfalten kann, darstellt. (Vgl. Bachelard: *Poetik des Raumes*. S. 25–27.) Dieser Punkt ist Gegenstand der Kritik sowohl bei Cuming (vgl.: *Housing, Class and Gender*. S. 8) als auch bei Weber (vgl.: *Imagination, poetisches Bild und Subjekt*. S. 136.)

¹⁷ In seinen Auseinandersetzungen insbesondere mit dem Interieur des 19. Jahrhunderts stellt bei Benjamin die Spur einen Erinnerungsträger dar, an dem die Habhaftigkeit einer Sache vermeintlich zu erkennen sei: „Plüsch – der Stoff, in dem sich besonders leicht Spuren abdrücken. [...] Die Etuis, die Überzüge und Futterale, mit denen der bürgerliche Hausrat des vorigen Jahrhunderts überzogen wurde, waren ebensovielen Vorkehrungen, um Spuren aufzufangen und zu verwahren.“ (Benjamin: *Passagen-Werk*. S. 294–298.) „Die Spur ist Erscheinung einer Nähe, so fern das sein mag, was sie hinterließ. [...] In der Spur werden wir der Sache habhaft.“ (Ebd. S. 560.)

¹⁸ Friedrich Kittler bezeichnet Brigge als Schreiber des Diktats, das er von den Schriftstellerinnen erhält und das er statt simultan nachträglich aufschreibt. (Vgl. Kittler, Friedrich: *Aufschreibesysteme 1800/1900*. 4., vollständig überarbeitete Neuauflage. München 2003. S. 415–419.) Insbesondere die Reflexionen über das Werk Bettina von Arnims, das Brigge über seine Tante Abelone kennenlernt, sind dabei zentral. (Vgl. Haustedt, Birgit: „Das Amt der Engel“. Zum Verhältnis von Weiblichkeit und Schreiben in den Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. In: *Malte-Lektüren*. Blätter der Rilke-Gesellschaft 21/1995. Hg. v. Rilke-Gesellschaft. Sigmaringen 1997. S. 35–49.)

ausgelösten Erinnerungen zu registrieren und aufzuschreiben.¹⁹ Brigge sehnt sich nach einem Ort, der nur in seiner Imagination zu existieren scheint: ein Schreibzimmer in einem Landhaus, in dem er sich vor der Welt zurückziehen kann. Er stellt sich vor, von Dingen und Bildern umgeben zu sein, die als Erinnerungsträger funktionieren und deren Sesshaftigkeit gleichgesetzt wird mit der des schreibenden Individuums, das sich in dieser Position verortet, um sich der Kontemplation zuwenden zu können.

O was für ein glückliches Schicksal, in der stillen Stube eines ererbten Hauses zu sitzen unter lauter ruhigen, seßhaften Dingen und draußen im leichten, lichtgrünen Garten die ersten Meisen zu hören, die sich versuchen, und in der Ferne die Dorfkuhr. Zu sitzen und auf einen warmen Streifen Nachmittagssonne zu sehen und vieles von vergangenen Mädchen zu wissen und ein Dichter zu sein. Und zu denken, daß ich auch so ein Dichter geworden wäre, wenn ich irgendwo hätte wohnen dürfen, irgendwo auf der Welt, in einem von den vielen verschlossenen Landhäusern, um die sich niemand bekümmert. Ich hätte ein einziges Zimmer gebraucht (das lichte Zimmer im Giebel). Da hätte ich drinnen gelebt mit meinen alten Dingen, den Familienbildern, den Büchern. Und einen Lehnstuhl hätte ich gehabt und Blumen und Hunde und einen starken Stock für die steinigen Wege. Und nichts sonst. Nur ein Buch in gelbliches, elfenbeinfarbiges Leder gebunden mit einem alten blumigen Muster als Vorsatz: dahinein hätte ich geschrieben. Ich hätte viel geschrieben, denn ich hätte viele Gedanken gehabt und Erinnerungen von Vielen. Aber es ist anders gekommen, Gott wird wissen, warum. Meine alten Möbel faulen in einer Scheune, in die ich sie habe stellen dürfen, und ich selbst, ja, mein Gott, ich habe kein Dach über mir, und es regnet mir in die Augen.²⁰

Die Strukturelemente des Schreibzimmers in dieser Fantasie eines Landhauses bestehen einerseits aus Erinnerungen und Gedanken, andererseits aus materiellen Gegenständen und Dingen. Der Konjunktiv markiert, dass dieser Ort, der ‚irgendwo‘ liegt, nur in der Imagination

¹⁹ Vgl. Porombka, Stephan: *Sehenlernen!* Das literarische Schreiben und die Welt da draußen. In: Haslinger, Josef / Treichel, Hans-Ulrich (Hg.): *Schreiben lernen – Schreiben lehren*. Frankfurt a. M. 2006. S. 193–206.

²⁰ Rilke, Rainer Maria: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. In: Ders.: *Werke*. Bd. 3: *Prosa und Dramen*. Hg. v. August Stahl. Frankfurt a. M. 1996 [zuerst: 1910]. S. 453–635, hier S. 483.

existiert. Doch der „glückliche Dichter“²¹ kann überall und nirgends schreiben. Es ist ein anonymer Ort, angefüllt mit den Erinnerungen und Dingen des Schreibenden, der so zum Behälter der poetischen Einbildungskraft wird. Die ländliche Idylle stellt die ideale Umgebung dar, die das Versenken des Dichters in seine Gedanken und Erinnerungen erlaubt, ja erst ermöglicht. Das Zimmer befindet sich unter dem Dach und ist somit geschützt vor den Besorgungen, die im unteren Teil des Hauses passieren. Es erlaubt einen Aus- und Überblick in die Ferne, wobei das Fenster den einzigen Durchlass zwischen Innen und Außen bildet. Diese Idylle löst sich auf durch die Erinnerung an seine eigenen fauligen, alten Möbel: Das, was einmal war, wird für immer verloren sein. Das milde Wetter wird abgelöst durch Regen, der den Körper angreift – er dringt bedrohlich in die Augen. Dieses poetische Bild kann geradezu als Chiffre für das neue Schriftstellerverständnis gelesen werden, das sich durch das Sehenlernen und durch das Eindringen der Eindrücke (wie der Regen in die Augen) entwickelt. Das Rückzug bietende Interieur ist nicht mehr vorhanden und der neue Schriftsteller liefert sich der Welt schutzlos aus.

Die imaginierte Dachstube des Landhauses stellt ein ideales Schreibzimmer dar, ein Bild, in dem Innen und Außen harmonisch ein Ganzes bilden, das aber nur noch als Einbildung einer nicht mehr einholbaren Vergangenheit besteht. An die Stelle eines solchen Licht und Luft durchfluteten Dachzimmers tritt eine kleine, möblierte Stube im fünften Stock eines Pariser Mietshauses, in der Brigge den von der Straße her in sein Zimmer dringenden Eindrücken und Geräuschen des

²¹ Vgl. Rilke: Malte. S. 482. In seinem Brief an Anita Forrer vom 19. April 1921 spricht Rilke über den französischen Dichter Francis Jammes (1868–1938), der für seine idyllisch-ländlichen Szenen bekannt war und auf diese Stelle des Prosatexts implizit verweist. (Vgl. Rainer Maria Rilke / Anita Forrer: Briefwechsel. Hg. v. Magda Krényi. Frankfurt a. M. 1982. S. 71–72.)

modernen Großstadtlebens ausgesetzt ist.²² In dieser für ihn neuen Schreibsituation fertigt er seine Aufzeichnungen an:

Ich sitze in meinem Zimmer bei der Lampe; es ist ein wenig kalt, denn ich wage es nicht, den Ofen zu versuchen; was, wenn er rauchte und ich müßte wieder hinaus? Ich sitze und denke: wenn ich nicht arm wäre, würde ich mir ein anderes Zimmer mieten, ein Zimmer mit Möbeln, die nicht so aufgebraucht sind, die nicht so voll von früheren Mietern wie diese hier. Zuerst war es mir wirklich schwer, den Kopf in diesen Lehnstuhl zu legen; es ist da nämlich eine gewisse schmierig-graue Mulde in seinem grünen Bezug, in die alle Köpfe zu passen scheinen. Längere Zeit gebrauchte ich die Vorsicht, ein Taschentuch unter meine Haare zu legen, aber jetzt bin ich zu müde dazu; ich habe gefunden, daß es auch so geht und daß die kleine Vertiefung genau für meinen Hinterkopf gemacht ist, wie nach Maß.²³

Statt sich in seiner Stube in Erinnerungen und Gedanken zu versenken, setzt sich Brigge mit seiner unmittelbaren Situation auseinander und lernt Sehen: Er registriert seine Möbel und ihre Details. Die Spuren der Vormieter, die sich in der Kopfmulde des Lehnstuhls abzeichnen, stellen jedoch nicht die individuelle Spur dar, die der ‚Etui-Mensch‘ des 19. Jahrhunderts in seinem Interieur hinterlässt.²⁴ Vielmehr verwischen die einzelnen Spuren ineinander und bilden eine schmierige Mulde, in der die Spur des Einzelnen nicht mehr erkennbar ist. In diese Mulde fügt sich Brigge selbst ein, hinterlässt seinen Abdruck, der sich mit den Spuren seiner Vormieter vermischt. Geradezu paradox erscheinen seine

²² Eric Santner betrachtet Brigges Auseinandersetzung mit dem modernen Großstadtleben im Wechselspiel zweier Deutungspositionen. Einerseits wendet sich Brigge der ihn umgebenden Welt zu, andererseits wird seine Verletzbarkeit ganz im Sinne der Modernekritik um 1900 sichtbar. So deutet Santner zum Beispiel Brigges Gewohnheit, bei offenem Fenster zu schlafen und sich so den nächtlichen Straßengeräuschen auszuliefern, als eine Art Übung des *Reizschutzes*. Alte Gewohnheiten werden beibehalten, doch die Anwendung auf eine neue Umgebung hat eine veränderte Wahrnehmungsweise zur Folge. (Vgl. Santner, Eric: *The Royal Remains. The People's Two Bodies and the Endgames of Sovereignty*. Chicago 2011. S. 199.)

²³ Rilke: Malte. S. 488–489.

²⁴ „Der Etui-Mensch sucht seine Bequemlichkeit, und das Gehäuse ist ihr Inbegriff. Das Innere des Gehäuses ist die mit Samt ausgeschlagene Spur, die er in die Welt gedrückt hat.“ (Benjamin, Walter: *Der Destruktive Charakter*. In: Ders.: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1 (1920–1940)*. Frankfurt a. M. 1977. S. 289–290, hier S. 290.)

Gedanken über diese Stelle: Einerseits ist sie ein Abbild für das Verwischen des Individuellen, andererseits erscheint sie geradezu wie nach Maß angefertigt zu sein. Im Gegensatz zu Woolfs poetischem Bild des Mörtels, der von der Kreativität durchdrungen wird, wodurch sich das schreibende (weibliche) Individuum materialisiert, verschwindet hier das (männliche) schreibende Individuum in den Gegenständen.

Briggs Reflexion über diese Mulde als Beispiel für die Auseinandersetzung des Schreibenden mit seiner unmittelbaren Umgebung verweist zwar auf das ideale Schreibzimmer, jedoch erscheint dieses nicht mehr als Zelle, in der das schreibende Individuum als Schöpfer hervortritt, sondern Letzteres verschwindet in diesem Raum und wird ein Nichts:

Noch eine Weile kann ich das alles aufschreiben und sagen. Aber es wird ein Tag kommen, da meine Hand weit von mir sein wird, und wenn ich sie schreiben heißen werde, wird sie Worte schreiben, die ich nicht meine. Die Zeit der anderen Auslegung wird anbrechen, und es wird kein Wort auf dem anderen bleiben, und jeder Sinn wird wie Wolken sich auflösen und wie Wasser niedergehen. Bei aller Furcht bin ich schließlich doch wie einer, der vor etwas Großem steht, und ich erinnere mich, daß es früher oft ähnlich in mir war, eh ich zu schreiben begann. Aber diesmal werde ich geschrieben werden. Ich bin der Eindruck, der sich verwandeln wird.²⁵

Der Begriff ‚Eindruck‘ lässt sich hier auf zweierlei Weisen, die sich gegenseitig ergänzen, auslegen: Als Impression referiert der Begriff auf das Sehenlernen, wobei sich die Differenz zwischen Sehendem und Gesehenem auflöst und Briggs selbst zum Eindruck eines Objektes wird, der sich in der Erinnerung verwandelt. Zugleich ist der Eindruck aber auch eine Vertiefung beziehungsweise eine Spur genauso wie die Mulde im Kopfteil des Lehnssessels. Es ist der Wunsch, in der Schrift aufzugehen, die Sehnsucht, körperlos zu werden und sich aufzulösen wie Wolken.²⁶ In dieser Imagination eines neuen Verständnisses des Schriftstellers besteht die Vorstellung von einem idealen Schreibzimmer weiterhin. Dabei steht die Darstellung des architektonischen Innen-

²⁵ Rilke: Malte. S. 490–491.

²⁶ Zu Briggs Verschwinden im Raum der Schrift unter Berücksichtigung der Bewegung der Inversion vgl. Simons, Oliver: Raumeschichten. Topographie der Moderne in Philosophie, Wissenschaft und Literatur. München 2007. S. 264–267.

raumes nicht mehr als bloße Metapher für die Innerlichkeit des schreibenden Individuums. Vielmehr bilden Schreibzimmer und Innerlichkeit in der Imagination des Schreibens eine Symbiose.

Das Motiv des Verschwindens bezieht sich auf die Idee der Selbstaufgabe, die nicht zuletzt idealisiert einen ‚weiblichen‘ Charakterzug darstellt. In seiner Auseinandersetzung mit den Werken und Schicksalen von Schriftstellerinnen identifiziert sich Brigge mit diesen über das Motiv der Selbstaufgabe. Es scheint, als wolle er – ähnlich wie Frauen, die als Teil des bürgerlichen Interieurs betrachtet werden – im Raum, genauer gesagt im Raum der Schrift und der Innerlichkeit verschwinden. Bei Woolf hingegen stellt das Schreibzimmer den Ort dar, an dem das schreibende Individuum zum anerkannten Schriftsteller wird, weshalb sie für die Anerkennung von schreibenden Frauen als Schriftstellerinnen das eigene Schreibzimmer als Voraussetzung einfordert. Statt um Selbstaufgabe geht es bei Woolf um Selbstkonstitution. Diesen beiden literarischen Texten (obwohl in ihrer Gattung so unterschiedlich) ist gemeinsam, dass das Schreibzimmer bei der Entwicklung eines Schriftstellerverständnisses stets von zentraler Bedeutung ist. Auch wenn dieses Selbstverständnis des schreibenden Individuums unterschiedlich ausfällt, ist beiden Modellen gemein, dass die Grenzen zwischen Innen / Außen, Privat / Öffentlich in der Imagination des Schreibzimmers beginnen sich zu verschieben und durchlässig werden.

4.

In der nun abschließenden Analyse von Keuns Roman untersuche ich, wie das Schreiben der Protagonistin als Versuch der Selbstkonstitution gelesen werden kann, und sich im Zuge dessen eine neue Form der Innerlichkeit entwickelt, die als ein Wechselspiel zwischen Selbst- und Außenwahrnehmung konzipiert wird. Irmgard Keuns *Das kunstseidene Mädchen* erscheint 1932, nur drei Jahre nach Woolfs Essay und zu einem Zeitpunkt, an dem der literarische Markt der Weimarer Republik von einem neuen Phänomen beeinflusst wird: jungen schreibenden Frauen, die nicht nur Schicksalsberichte fiktiver Altersgenossinnen niederschreiben, sondern dabei auch einen eigenen Schreibduktus entwerfen,

der die neuen Medien und die Werbesprache aufgreift.²⁷ So ahmt auch die eigenwillige Textsprache des *kunstseidenen Mädchens* in seinem Stakkato-Stil das filmische Narrativ nach.

Erzählt wird der Roman aus der Perspektive von Doris, einer jungen Frau, die als Angestellte arbeitet und davon träumt, ‚ein Glanz‘ zu werden. Ihr am Film geschulter Blick, der ihre fehlende Bildung kompensiert und mit dem sie ihre unmittelbare Umgebung beobachtet, bildet die Grundlage für ihr eigenes Kino im Kopf (was wiederum auf der *discours*-Ebene die Grundlage des ‚filmischen Schreibens‘ bildet). Der tagebuchartige Text entwickelt eine neue erzählerische Strategie der Selbstreflexion, die jenseits der tradierten Form des Tagebuchschreibens entsteht. Die Orte, an denen sie schreibt, bilden den räumlichen Kontext für die so entworfene Selbstwahrnehmung als Schreibende, was ihr erst ermöglicht, die Beziehung zu ihrem eigenen Selbst aufzubauen. Doch statt in einem dem bourgeoisien Interieur ähnlichen eigenen Zimmer, in dem sie ihren Gedanken und Erinnerungen nachhängen kann, schreibt Doris, verhaftet im gegenwärtigen Augenblick, überwiegend an öffentlichen Orten und Plätzen, wodurch die Konstellation von Innen / Privat und Außen / Öffentlich neu konstituiert wird. Aufgrund dieser Erzählstrategie verändert sich auch die Bedeutung von Innerlichkeit in Keuns Roman.

Der Roman beginnt mit einer Erinnerung an ein Gefühl, das Doris, im Bett liegend, also ganz im Privaten, überkommt und das sie dazu veranlasst, mit ihren Aufzeichnungen zu beginnen. Bereits hier lässt sich die Referenz zum Film explizit erkennen. Doris nimmt sowohl die Position der Schauspielerin (das heißt des betrachteten Objekts) als auch der Betrachtenden ein:

Das war gestern abend so um zwölf, da fühlte ich, daß etwas Großartiges in mir vorging. Ich lag im Bett – [...]. Und dann lag ich so und schlief schon fast am ganzen Körper, nur meine Augen waren noch auf – der Mond schien mir ganz weiß auf den Kopf – ich dachte noch, das müßte sich gut machen auf meinem schwarzen Haar, [...] und der Mond schien und von nebenan drang ein Grammophon zu mir, und da ging etwas Großartiges in mir vor – [...]. Und ich

²⁷ Vgl. Barndt, Kerstin: Sentiment und Sachlichkeit. Der Roman der Neuen Frau in der Weimarer Republik. Köln 2003 (= Literatur – Kultur – Geschlecht / Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte. Bd. 19). S. 1–13.

denke, daß es gut ist, wenn ich alles beschreibe, weil ich ein ungewöhnlicher Mensch bin. Ich denke nicht an Tagebuch – [...]. Aber ich will schreiben wie Film, denn so ist mein Leben und wird noch mehr so sein.²⁸

In diesem Bild, das die Protagonistin in ihrer Imagination von sich selbst entwirft, vermischen sich Außen- und Innensicht auf die eigene Person. Doris internalisiert den Blick des Anderen und besetzt diesen, sodass die beiden Positionen nicht mehr voneinander zu unterscheiden sind. Die Blickachse, die hier aufgezogen wird, verläuft zwischen Doris geöffneten Augen und dem Mond, der auf sie hinabschaut. Die Gedankenstriche markieren die Umkehrung des Blickes: Doris nimmt die Position des Mondes ein, um sich selbst zu betrachten. Entlang dieser Blickachse lassen sich bildkompositorische Elemente erkennen, die Doris' Projekt des filmischen Schreibens aufgreifen und umsetzen: Wie das Licht einer Kamera oder eines Scheinwerfers leuchtet der Mond auf Doris, die im Bett liegend das Zentrum dieser schriftlichen *mise en scène* bildet. Zwar ist sie allein, aber sie hat den Blick des Anderen verinnerlicht. Die eigene räumliche Vorstellung, die sie von sich hat, wird in (Film-)Bildern, also zweidimensional vermittelt, die durch die Spiegelstriche wie im Film montiert werden. Die Blickachse erzeugt eine dritte Dimension, die erst die Entstehung der Figur ‚Doris‘ ermöglicht und zwar aus sich selbst heraus. Jedoch ist es eine Figur, die ebenso wie die Blickpositionen sich ständig verändert und bricht.

Ihr Bett markiert den Ort des Schreibens nicht nur in dem Sinne, dass Doris sich dort während ihres Schreibens befindet, sondern indem es als Ort der Geborgenheit und des (Tag-)Träumens zum leeren Blatt wird, das sie beschreibt. Das Bett bildet ein zentrales Wahrnehmungsdispositiv, durch das sich Doris erkennt, indem sie sich dort aufhält: Das weiße Mondlicht, das auf ihren Kopf scheint und auch das Bett um sie herum erleuchtet, erzeugt einen Hintergrund – ein leeres Blatt –, auf dem sich ihr schwarzes Haar abzeichnet, wie die Schrift auf dem Papier. Am anderen Ende der Blickachse befindet sich die Leserin, und der Ort der Schrift verwandelt sich in dem Augenblick in den Raum der Geschichte, in dem die Protagonistin entsteht.

²⁸ Keun, Irmgard: Das kunstseidene Mädchen. In: Dies.: Das Werk. Bd. 1.: Weimarer Republik (1931–1933). Hg. v. Heinrich Detering / Beate Kennedy. Göttingen 2017 [zuerst: 1932]. S. 232–387, hier S. 232f.

Das architektonische Interieur, das sich im intimen Ort des Bettes materialisiert, verräumlicht sich im Sinne Bachelards in Doris' Imagination. Durch die Geste des Autoerotischen öffnet sie diesen Raum für den potentiellen Blick des Anderen. Das Schreibzimmer wird abgelöst durch das Kopfkino, indem Doris durch die Praktik des Selbst-Schreibens ihr imaginiertes Selbstbild räumlich entwirft. Im Unterschied zum am bourgeoisen Interieur ausgerichteten Schreibzimmer bildet das Kino einen öffentlichen Raum, der zugleich den Zustand des Privaten suggeriert. Demzufolge verändert sich auch das Konzept der Innerlichkeit zu einem von der Außenwelt durchdrungenen statt abgetrennten Ort.

Ein weiteres Wahrnehmungsdispositiv, durch das Doris sowohl die Großstadt beobachtet als auch sich selbst durch Andere wahrgenommen erkennt, bildet das Autofenster eines Taxis, mit dem sie durch das nächtliche Berlin fährt:

Und bin heute allein Taxi gefahren wie reiche Leute – so zurückgelehnt und den Blick meines Auges zum Fenster raus – immer an Ecken Zigarreneschäfte – und Kinos – der Kongreß tanzt – Lilian Harvey, die ist blond – Brotläden – und Nummern von Häusern mit Licht und ohne – und Schienen – gelbe Straßenbahnen glitten an mir vorbei, die Leute drin wußten, ich bin ein Glanz [...] Bettladen – ein grünes Bett, das kein Bett ist, sondern moderner, dreht sich ringsum immer wieder – in einem großen Glas wirbeln Federn – Leute gehen zu Fuß – das moderne Bett dreht sich – dreht sich. Ich möchte gern furchtbar glücklich sein.²⁹

Doris sieht die beschleunigte Welt nicht nur montagehaft als (Film-)Bilder an sich vorbeirauschen, sondern auch sich selbst als Teil in dieser Welt. Abgeschirmt wie in einem Gehäuse – ihr Auge als Linse, das Taxi als Kameragehäuse – registriert sie die Außenwelt in beschleunigten Bildern, was (nachträglich) schriftlich wiedergegeben wird. Die Blicke der Straßenbahnpassagiere, von denen sie glaubt, wahrgenommen zu werden, gehen durch zwei Fensterscheiben – nämlich die der Straßenbahn und die des Taxis –, was die Assoziation mit einem Kameraobjektiv (mit zwei Linsen) hervorruft. Doris wird selbst zur Kamera, die die Außenwelt aufnimmt, und setzt sich gleichzeitig selbst als Wahrnehmungsgegenstand, indem sie sich

²⁹ Keun: Das kunstseidene Mädchen. S. 320.

vorstellt, als ‚Glanz‘ gesehen zu werden. Doch verbirgt der Glanz wie eine veränderbare Hülle das, was sich möglicherweise hinter ihm verbirgt. Er verweist auf die Vielseitigkeit des Scheins, ohne aber ein konstitutives Sein zu bestätigen. Durch das Motiv des Fensters, das die Konstellation von Individuum und Umwelt koordiniert, greifen Privatraum und Öffentlichkeit ineinander, was ein ungeschütztes Konzept von Innerlichkeit erzeugt, das stets von der Wahrnehmung durch Andere abhängt.

Das Motiv des Bettes im Schaufenster greift diese Konstellation auf und verdeutlicht, dass in dieser Szene ein neues Verständnis von Innerlichkeit entsteht, welches die Grenze zwischen Privat / Öffentlich, Innen / Außen verabschiedet. Die Registrierung des Bettes im Schaufenster verschachtelt der Text mit den von Doris wahrgenommenen Fußgängern, sodass das Bett und die Passanten in einem Raum verortet werden. Das sich drehende Bett, ‚das kein Bett ist‘, wird Teil dieser beschleunigten Welt. Als Metonymie des Interieurs gelesen, verdeutlicht dieses Bild, dass die Vorstellung des Privatraumes als Ort des Rückzugs vor den Wirren der Großstadt und als Schutz vor der äußeren Welt nicht mehr funktioniert. Gleichzeitig markiert das Bett im Schaufenster einen Sehnsuchtsort, weil es erstens weiterhin für den Privatraum, in dem sich das Individuum konstituiert, steht, es zweitens aber auch durch die (Schaufenster-)Blicke Anderer die Selbstwahrnehmung ermöglicht. Das Fenster tritt hier in seiner doppelten Funktion auf: Es trennt und verbindet gleichzeitig Innen und Außen miteinander.

Wenn Doris sich zu Beginn des dritten und letzten Teils des Romans die meiste Zeit am Bahnhof Zoo aufhält, ist ihr Ort des Schreibens in einen Transitraum verlagert, an dem sie (im Unterschied zu den Reisenden, die sich an diesem Nicht-Ort mit einem Ziel aufhalten) nicht mehr weiß, wohin und was sie will. In dieser Situation der Ortlosigkeit stellt ihr Schreibheft explizit ihr eigenes Zimmer dar, an dem sie sich ihrer Innerlichkeit versucht zu vergewissern. Die Einführung von weißer Seite und dem Ort des Bettes, wie sie bereits zu Beginn des Romans gezogen wird, taucht nun in der umgekehrten Variante auf: Nicht das Bett wird zur weißen Seite, sondern die weißen Seiten ihres Schreibheftes werden mit der Funktion des Bettes assoziiert:

Im Wartesaal Zoo bin ich sehr viel. [...] Es sind Wartesäle und Tische, ich sitze hier. [...] Ich schreibe, weil meine Hand was tun will und mein Heft mit den weißen Seiten und Linien ein Bereitsein hat, meine Gedanken und mein Müdes aufzunehmen und ein Bett zu sein, in dem meine Buchstaben dann liegen, wodurch wenigsten etwas von mir ein Bett hat.³⁰

Am anonymen Ort des Wartesaales ist sie ein Nichts. Einzig durch ihre Hand, die schreiben will, wird sie sich ihrer Körperlichkeit und so sich selbst bewusst. Ihr Schreiben materialisiert ihre Gedanken und Gefühle und ihre Buchstaben versteht sie als Teile ihres Körpers, die in der Schrift sichtbar werden, das heißt sie erkennt sich immer nur in einzelnen Facetten. Anders als Brigges Verschwinden in der Mulde seines Lehnstuhles und in seiner Schrift hat das Schreiben hier die umgekehrte Bedeutung und stellt den Versuch der Sichtbarmachung und Wahrnehmung dar. Dieses führt jedoch zu einer gebrochenen und somit vielfältigen Konstitution des Selbst. Den Ort des Privaten, an dem im Sinne Benjamins das Individuum seine Spuren zur Selbstvergewisserung hinterlässt, versucht Doris durch ihr Schreiben herzustellen, das aber immer schon in der Öffentlichkeit angesiedelt ist. Die Selbstkonstitution der / des Schreibenden als intaktes Individuum, das Woolf in ihrem Essay idealisiert, entlarvt Keun in ihrem Roman als Illusion.

5.

Anhand der drei Textanalysen habe ich gezeigt, wie das Konzept der Innerlichkeit mit Hilfe von Beschreibungen des Schreibortes in den jeweiligen literarischen Werken neu gedacht wird. Die Auseinandersetzung mit dem Ort des Schreibens hat die Neukonstellation der räumlichen Verhältnisse von Innen / Außen und das daran gebundene Verständnis von Privat / Öffentlich offengelegt. Dabei wurde deutlich, dass im Zuge der Idee einer neuen Innerlichkeit diese Dichotomie herausgefordert wird und sich aufzulösen beginnt. Die Idee des Schreibzimmers als Ort, an dem das schreibende Individuum in seiner Einsamkeit und abgeschirmt von der äußeren Welt seine Schriften produziert, hat sich als überholt erwiesen. Zwar ist diese Vorstellung bei

³⁰ Keun: Das kunstseidene Mädchen. S. 330.

Woolf ausschlaggebend für die Einforderung eines eigenen Zimmers und tritt bei Rilke noch als nostalgische Imagination auf. Doch spätestens mit Keuns Roman, in dem der Ort des Schreibens in die Öffentlichkeit verlagert wird, wird dessen Bedeutung als ideales Abbild von einer isolierten Innerlichkeit abgebaut und der kreative Prozess des Schreibens als Wechselspiel von Individuum und Umwelt präsentiert. Das neue Konzept von Innerlichkeit entsteht, statt abgetrennt in der Kontemplation des schreibenden Individuums, durch den Einfluss der äußeren Welt und dem Bewusstsein dieses Einflusses. Führt dies bei Rilke zur Idee des Verschwindens und der Selbstaufgabe, so entwickelt Woolf daraus die Möglichkeit der Selbstkonstitution im Prozess des Schreibens, den sie als Austausch mit der äußeren Welt betrachtet. Keun zeigt hingegen auf, dass die Vorstellung von Innerlichkeit keine feste Einheit bildet, anhand der das Individuum sich seiner Selbst vergewissern kann. Vielmehr erzeugt das Schreiben bei Doris eine facettenreiche Selbstwahrnehmung, die stets im Austausch durch die Wahrnehmung ihrer Person durch Andere erfolgt und sich verändert.

Das Motiv des Fensters und dessen Funktion als Wahrnehmungsdispositiv führt dabei nicht nur den Blick des Individuums auf seine unmittelbare Umgebung, sondern lenkt auch die Eindrücke auf dessen Innerlichkeit. Das Fenster markiert somit das oben genannte Wechselspiel und ist in dieser Funktion zentraler Ausgangspunkt, um das Schreibzimmer als idealen Ort des kreativen Schaffens zu hinterfragen. Die literarische Auseinandersetzung mit dem Ort des Schreibens bleibt dabei weiterhin mit der Vorstellung von Innerlichkeit verbunden. Doch ebenso wie die Gestalt und damit auch die Bedeutung des Schreibortes auf unterschiedliche und vielfache Weise erscheint, so verändert sich auch das Konzept von Innerlichkeit: Anstatt einen stabilen Parameter zu bilden, zeigt es im Wechselspiel zwischen Innen und Außen seine vielfachen Ausprägungen. Bei Rilke zeigt sich die Neuausrichtung von Innerlichkeit in Brigges Wunsch des Verschwindens in die Schrift, bei Keun in Doris' Versuchen, sich selbst in verschiedenen Facetten zu erkennen beziehungsweise zu zeigen. Ist das private Schreibzimmer bei Woolf Voraussetzung, um mit der äußeren Welt ein Verhältnis aufzubauen, beginnen Rilkes und Keuns Figuren, sich solche Innenräume selbst überall einzurichten. Anders ausgedrückt: Je weniger die Innerlichkeit einen konkreten Raum (mit

abschließbarer Tür) zur Verfügung hat, desto stärker fordert sie an allen anderen Orten ihr Recht ein und wirft die Schreibenden auf sich selbst zurück.

Abschließend sei noch auf die Erzählung *The Office*³¹ von Alice Munro und auf Marguerite Duras autobiographischen Essay *Écrire*³² verwiesen, die exemplarisch zeigen, dass der Ort der kreativen Praktiken bis heute in der Auseinandersetzung mit der Tätigkeit des Schreibens (insbesondere für Frauen) eine zentrale Rolle spielt. In diesen beiden literarischen Texten ist das Schreibzimmer ein Ort, den sich die Schriftstellerin selbst einrichtet, in der Hoffnung, Würde und Frieden erreichen zu können. Unabhängig davon, ob diese Hoffnung erfüllt wird oder nicht, lenkt dieser Ort das Schreiben:

I am a writer. That does not sound right. [...] However I put it, the words create their space of silence, the delicate moment of exposure. [...] So this is what I want an office for (I said to my husband): to write in. [...] It was really the sound of the word 'office' that I liked, its sound of dignity and peace.³³

³¹ Munro, Alice: *The Office*. In: Dies.: *Dance of the Happy Shades*. New York 1973 (1968). S. 59–74. In dieser kurzen Erzählung versucht die schreibende Ich-Erzählerin, sich ein Schreibzimmer außerhalb ihres Wohnhauses, jenseits des Familienlebens, einzurichten. Glücklicherweise, einen solchen Ort gefunden zu haben, wird sie damit konfrontiert, sich vor ihrem Vermieter und schließlich auch vor sich selbst für ihren Rückzug von der Familie und ihre Arbeit als Schriftstellerin zu rechtfertigen.

³² Duras, Marguerite: *Écrire*. Paris 1993. Duras diskutiert in diesem Essay die Einsamkeit als Voraussetzung für ihr Schreiben und setzt sich dabei mit dem Ort des Schreibens auseinander.

³³ Munro: *The Office*. S. 59f.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Bachelard, Gaston: Poetik des Raumes. Frankfurt a. M. 1987.

Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk. 2 Bde. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1983.

Ders.: Der destruktive Charakter. In: Ders.: Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1. Frankfurt a. M. 1977. S. 289–290.

Keun, Irmgard: Das kunstseidene Mädchen. In: Dies.: Das Werk. Bd. 1.: Weimarer Republik (1931–1933). Hg. v. Heinrich Detering / Beate Kennedy. Göttingen 2017. S. 232–387 [zuerst 1932].

Rilke, Rainer Maria: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. In: Ders.: Werke. Bd. 3: Prosa und Dramen. Hg. v. August Stahl. Frankfurt a. M. 1996. S. 453–635 [zuerst: 1910].

Ders. / Forrer, Anita: Briefwechsel. Hg. v. Magda Krényi. Frankfurt a. M. 1982.

Woolf, Virginia: A Room of One's Own. In: A Room's of One's Own. Three Guineas. Oxford 1992. S. 1–149 [zuerst: 1929].

Dies.: Ein eigenes Zimmer. 4. Aufl. Frankfurt a. M. 2005.

Sekundärliteratur

Barndt, Kerstin: Sentiment und Sachlichkeit. Der Roman der Neuen Frau in der Weimarer Republik. Köln 2003 (= Literatur – Kultur – Geschlecht / Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte. Bd. 19).

Campe, Rüdiger: Die Schreibszenen, Schreiben. In: Hans Ulrich Gumbrecht / K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie. Frankfurt a. M. 1991. S. 759–772.

Cuming, Emily: Housing, Class and Gender in Modern British Writing, 1880–2012. Cambridge 2016.

Fuss, Diana: *The Sense of an Interior. Four Writers and the Rooms that Shaped Them*. New York 2004.

Haustedt, Birgit: „Das Amt der Engel“. Zum Verhältnis von Weiblichkeit und Schreiben in den Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. In: *Malte-Lektüren. Blätter der Rilke-Gesellschaft* 21/1995. Hg. v. Rilke-Gesellschaft. Sigmaringen 1997. S. 35–49.

Kittler, Friedrich: *Aufschreibesysteme 1800/1900*. 4., vollständig überarbeitete Neuaufl. München 2003.

Lauffer, Ines: *Poetik des Privatraums. Der architektonische Wohndiskurs in den Romanen der Neuen Sachlichkeit*. Bielefeld 2011.

Porombka, Stephan: *Sehenlernen! Das literarische Schreiben und die Welt da draußen*. In: Haslinger, Josef / Treichel, Hans-Ulrich (Hg.): *Schreiben lernen – Schreiben lehren*. Frankfurt a. M. 2006. S. 193–206.

Santner, Eric: *The Royal Remains. The People's Two Bodies and the Endgame of Sovereignty*. Chicago 2011.

Simons, Oliver: *Raumgeschichten. Topographie der Moderne in Philosophie, Wissenschaft und Literatur*. München 2007.

Stingelin, Martin (Hg.): *Zur Genealogie des Schreibens. Die Literaturgeschichte der Schreibszene von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*. 20 Bde. München 2004–2016.

Weber, Julia: *Imagination, poetisches Bild und Subjekt. Eine Replik zur Debatte um Gaston Bachelards *Poetik des Raumes**. In: *sub\urban. zeitschrift für kritische stadtforschung* 3 / H. 2 (2015). S. 125–140.

Rebecca Haar: Hybridisierung und Transgression: Die Darstellung virtueller Räume in William Gibsons *Neuromancer* (1984) und David Cronenbergs *eXistenZ* (1999)

Neue Medien und ihre Durchdringung des Alltags verändern die Wahrnehmung der postmodernen Gesellschaft und schaffen neue fluide Räume der Wirklichkeit. Digitaler Raum wird neu erschlossen und dient als audiovisuelle Erzählform und Erweiterung des Alltags. Die daraus resultierende und sich stetig verändernde Raumerfahrung wird im Alltäglichen immer präsenter, dabei hat sie bereits in den 1980er-Jahren im Rahmen der damaligen Vorstellungen die Fantasie beflügelt. Noch in den 1990er-Jahren wurden die damals neuen gesellschaftlichen Kommunikationsverhältnisse als digitale Revolution bezeichnet. Es hieß, speziell das Internet realisiere „die telematische Basistechnologie der Informationsgesellschaft, die aus der Verschmelzung der digitalen Medien mit der Telekommunikationsinfrastruktur hervorgegangen ist“¹, und sei gleichzeitig das „wichtigste Symbol der telematischen Entwicklung im ausgehenden 20. Jahrhundert.“² Das neue Medium strahlte bei seiner Entstehung eine faszinierende Ambivalenz aus, die immer noch nachwirkt. Die Medienwissenschaftler Stefan Münker und Alexander Roesler setzten im 1997 erschienenen *Mythos Internet* das World Wide Web einer Transgressionserfahrung gleich, denn „in der Welt des Cyberspace sind Zeit und Raum aus den Fugen, ihre kategoriale Abgrenzung durcheinander-geraten.“³ Raum wird in dimensionslose Zeit aufgelöst, der Cyberspace ist ein ortloser Ort zeitloser Bewegung.⁴

Diese Transgressionserfahrung wird auch in Film und Literatur immer wieder als fiktionales Handlungselement aufgegriffen und oftmals verschmelzen dabei verschiedene Raumebenen sowohl auf sprachlicher als auch auf bildlicher Ebene. Ein Beispiel stellt die

¹ Münker, Stefan / Roesler, Alexander: Vorwort. In: Dies. (Hg.): *Mythos Internet*. Frankfurt a. M. 1997. S. 7–14, hier S. 7.

² Ebd.

³ Ebd.

⁴ Vgl. ebd. S. 9.

Symbolik in William Gibsons Roman *Neuromancer* (1984) dar, wenn gleich zu Beginn der Himmel über dem Hafen die Farbe eines Fernsehers hat, der auf einen toten Kanal gestellt ist.⁵ Diese sprachliche Verknüpfung aus Realem und Virtuellen wird mit der Ästhetik einer Bildstörung in Verbindung gebracht, die Grenzen zwischen beidem verwischen dabei zunehmend. Auch auf der Bildebene sind, wie sich in David Cronenbergs Film *eXistenZ* (USA 1999) zeigt, diese Unterschiede oftmals nicht mehr klar differenzierbar, was auf eine regelrechte Verschmelzung fiktionaler Räume im Zusammenhang mit virtuellen Räumen hinweist.⁶

Mit dem langsamen Aufkommen des World Wide Web in den 1980er-Jahren entstand das literarische Genre des Cyberpunks, das schon „bald [als] die literarische Speerspitze der künstlerischen Auseinandersetzung mit Schlüsselphänomenen des Zeitalters der Postmoderne“⁷ gilt. Virtueller und realer Raum werden hier inhaltlich nahezu gleichgesetzt: Der Raum wird zur Momentaufnahme, nur einzelne Aspekte werden kurz beleuchtet; die Handlungskulisse ist der allgemeine und meist öffentliche Raum, Privaträume spielen keine maßgebliche Rolle.⁸ Neben virtuellen Welten tauchen im Cyberpunk auch Raumkonzepte artifizierlicher Megastädte auf, oft in Kombination mit slumähnlichen Randbezirken.⁹ Charakterisiert wird dies inhaltlich vornehmlich durch das Vorhandensein von „Computern, kybernetischen Körperteilen, virtuellen Welten und angewandter Biotechnologie“¹⁰, die mit „dystopische[n] Zukunftswelten, amoralische[n] Figuren und [...] entfesselte[m] Kapitalismus“¹¹ verbunden sind und zusehends relevanter

⁵ Vgl. Gibson, William: *Neuromancer*. 6. Aufl. München 1991. S. 10. Im Folgenden wird diese Ausgabe mit der Sigle NM im Fließtext nachgewiesen.

⁶ *eXistenZ* (USA 1999). Regie: David Cronenberg. Im Folgenden wird diese Ausgabe mit der Sigle EX im Fließtext nachgewiesen.

⁷ Gözen, Jiré Emine: *Cyberpunk Science Fiction: Literarische Fiktionen und Medientheorie*. Bielefeld 2012. S. 9.

⁸ Vgl. ebd. S. 92, 94.

⁹ Dies wäre eine eigene Betrachtung und soll hier nicht weiterverfolgt werden.

¹⁰ Gözen: *Cyberpunk Science Fiction*. S. 9.

¹¹ Ebd. S. 9.

werden. Zugehörige Medientheorien werden etabliert. Der technische Fortschritt orientiert sich an der Fiktion, während sich die Fiktion wiederum an neuen technischen Entwicklungen abarbeitet. Trotzdem bleibt die neue literarische Strömung des Cyberpunkts nicht lange bestehen – bereits zu Beginn der 1990er-Jahre spielt sie kaum noch eine Rolle. Die imaginierten technologischen Errungenschaften sind nicht mehr handlungsstragend, vielmehr vollzieht sich der inhaltliche Wandel vom Blick auf das Innere auf den Umgang mit der Technologie, während im Vordergrund andere Geschichten erzählt werden. Die Inhalte des Cyberpunkts sind im popkulturellen Mainstream angekommen, rekurrieren aber nicht mehr zwangsweise auf ein bestimmtes literarisches oder filmisches Genre, was den Cyberpunk als Gattungskonzept zurückgedrängt hat.

Die zunehmende Technisierung der Gesellschaft bleibt dennoch ein Thema. In den 1990er-Jahren erlebt es mit dem Aufkommen neuer tricktechnischer Möglichkeiten eine filmische Renaissance, die mit der Jahrtausendwende jedoch ihr vorläufiges Ende gefunden hat. Anstatt neue Technologien und ihre Raumperspektiven thematisch in den Mittelpunkt zu stellen, konzentrieren sich die danach entstandenen Filme und bisweilen auch literarische Auseinandersetzungen auf andere Inhalte. Sie degradieren technische und virtuelle Aspekte häufig zu einer Art Hintergrundrauschen oder bloßem oberflächlich-ästhetischem Beiwerk, das weder Teil der eigentlichen Handlung ist, noch diese auf gravierende Weise beeinflusst. Die Handlung könnte also gewissermaßen auch vor einer ganz anderen ästhetischen Kulisse stattfinden und dabei nichts von ihrer Aussage einbüßen.

Heute werden virtuelle Welten im Mainstream noch immer als unwirklich dargestellt, in Genre-Literatur und Genre-Filmen sind sie dagegen zum allgegenwärtigen Element geworden. Dies zeigt sich unter anderem in *Neuromancer* und *eXistenZ*, in denen virtuelle Räume etabliert und ästhetisiert werden. Beide sollen hier daher als exemplarische Fallstudien dienen: Während es sich bei *Neuromancer* um einen der frühen genreprägenden Romane des Cyberpunkts handelt, ist *eXistenZ* als filmische Bearbeitung dieses Sujets bereits dem Post-Cyberpunk zuzurechnen. Dennoch bieten beide Darstellungen zeitgenössische Bearbeitungen virtueller Räume.

Neuromancer wurde anders als *eXistenZ* vor dem eigentlichen Beginn des Informationszeitalters verfasst. *eXistenZ* hingegen entsteht zu einer Zeit, in der internetfähige Computer bereits in nahezu jedem Haushalt vorzufinden sind und sich die Vorstellung vernetzter Welten und digitaler Räume stark verändert hat. Folglich unterscheidet sich die Beschreibung der Räume in beiden Beispielen sehr: Bei *Neuromancer* ist die Dichotomie zwischen Realität und Virtualität – dem damaligen Zeitgeist entsprechend – an der Figur des Hackers Case deutlich herausgearbeitet und es wird strikt zwischen Realem und Virtuellem als Umgebungsstruktur unterschieden. *eXistenZ* hingegen stellt fluide Räume innerhalb eines Computerspiels dar, bei welchen sowohl die ProtagonistInnen im Film als auch die ZuschauerInnen nicht mehr zwischen Realität und Virtualität unterscheiden können. Zwischen der Entstehung beider Werke liegen etwa fünfzehn Jahre. In dieser Zeit haben sich sowohl medientheoretisch als auch medien-technisch Dinge gravierend verändert. Beide Werke ermöglichen daher grundverschiedene und differenzierte Einblicke in zu der jeweiligen Entstehungszeit vorherrschende Blickwinkel auf die weitere Entwicklung digitaler Welten als körperlose Erweiterung der haptischen Umwelt.

Soziale Räume treffen auf geographische Orte, der theoretische Raum des Virtuellen wird mit dem realen Raum der ProtagonistInnen verknüpft und stellt eine Erweiterung desselben dar, die aber körperlich nur eingeschränkt begehbar ist. Um sich diese Räume aneignen zu können, müssen die NutzerInnen mit ihren speziellen Regeln vertraut sein, beziehungsweise sich mit ihnen vertraut machen. Erst so kann die Transgression bewusst stattfinden und erst dann können virtuelle Räume die realen Räume der ProtagonistInnen erweitern, überformen oder verdecken. Imaginäre Räume koppeln sich an konkrete (Nicht-)Orte, im Computerspiel wird der Raum ästhetisiert und ermöglicht so die Spielerfahrung.¹²

Obwohl es sich bei *Neuromancer* und *eXistenZ* um Werke aus verschiedenen Medien handelt, werden ihre ähnlichen Motive betrachtet, um zu zeigen, wie mit unterschiedlichen sprachlichen und

¹² Vgl. Günzel, Stephan: *Egoshooter – Das Raumbild des Computerspiels*. Frankfurt a. M. 2012.

filmischen Mitteln virtuelle Räume aufgebaut, beschrieben, dargestellt und verwendet werden. Bei genauerer Betrachtung zeigt sich nach der bewussten und spürbaren Transgression zwischen den hier vorgestellten Welten eine Hybridisierung: Hat man die (scheinbare) Grenze überschritten, vermischen sich das Reale und das Virtuelle zu einem beinahe undurchdringlichen Dickicht zwischen Raum und Ort. Die Analyse dieses Themenkomplexes schließt zwei kurze Fallstudien von *Neuromancer* und *eXistenZ* ein, die sich mit der Verschmelzung von Realität und Virtualität in digitalen Räumen beschäftigen. Beide Werke werden einander gegenübergestellt, um deren Strategien der Raumdarstellung und -nutzung genauer beleuchten zu können.

***Neuromancer*: Die Entzauberung des Physischen**

Einer der ersten und prägendsten Entwürfe einer Raumdarstellung, die mit virtuellen Welten gekoppelt ist, stammt von William Gibson in *Neuromancer*. Der Roman ist in den frühen 1980er-Jahren entstanden, hat von seiner Aktualität in der Zwischenzeit aber nichts verloren. Zwar hat sich im Laufe der Jahre die Vorstellung und auch die tatsächliche Umsetzung virtueller Räume stark verändert, ihre eigentliche Nutzung ist jedoch der hier beschriebenen immer noch ähnlich. Der Protagonist Case ist ein sogenannter Consolencowboy, was genau genommen nichts anderes als ein heutiger Hacker ist. Der virtuelle Raum ist sein Lebensraum, die wirkliche Welt ist ihm zu körperlich. Zu Beginn wird klar, dass er nach einem missglückten Hackercoup die Fähigkeit verloren hat, den Cyberspace und damit die zugehörige Matrix zu betreten. Seitdem verdingt er sich als Hehler und Auftragsmörder im urbanen Raum, der im Gegensatz zur Cyberwelt als überfüllter und schmutziger Ort voller Neonlichter dargestellt wird. Auch die Matrix des Cyberspace scheint aus Neon, „silbernen Phosphenen“ (NM 77) und „hynpagogen Bildern“ (NM 77) zu bestehen und entfaltet sich vor Case wie ein „Origami-Trick aus flüssigem Neon“ (NM 77), wird zur „distanzlose[n] Heimat, [...] unendlich ausgedehnt“ (NM 77).

Die Beschreibungen sind widersprüchlich, wenn Virtuelles und Reales im Alltagsleben strikt getrennt wird, im Sprachlichen aber kaum noch eine Unterscheidung stattfindet: Der Raum schwimmt im flüssigen Neon des Cyberspace und erlaubt damit eine neue

Raumerfahrung. Gleichzeitig werden Stadtstrukturen ähnlich wie die Diskrepanz zwischen Matrix und Wirklichkeit beschrieben; die Stadt wird zum „fleisch-gewordenen Labyrinth“ (NM 31), geometrische Ortsbeschreibungen erinnern an vom Computer erzeugte Raster, Stadtpläne an Mikroschaltpläne und umgekehrt (Vgl. NM 20).

Realer Raum und realer Ort werden von einer Art entfesselter Virtualität überlagert, die gleichzeitig religiösen Implikationen folgt, indem der Cyberspace als sinnbildliches Babylon etabliert wird. Für Case hingegen ist die Matrix Verheißung und Welt zugleich. Dass er nicht mehr an ihr partizipieren kann, macht ihn zu einem defizitären Mangelwesen. Dieser Verlust schränkt ihn in seinem Alltag ein, da ihm bewusst ist, dass sich hinter der eigentlichen Realität ein weiterer Raum befindet, der ihm verschlossen bleibt. Als er das Angebot erhält, für einen Auftrag seine alten Fähigkeiten zurückzuerhalten und damit die Matrix wieder betreten zu können, kann er dieses selbstverständlich nicht ablehnen (vgl. NM 47f.). Um die Matrix wieder als erweiterten Raum nutzen zu können, werden seine Nervenbahnen operativ angepasst. Er wird vom Ausgeschlossenen wieder zum Insider, der die Grenze übertreten kann in die Welt des Cyberspace.

Ziel seines neuen Auftrags ist es, zwei künstliche Intelligenzen (KI) zu verschmelzen. Die KI Wintermute steht hierbei für das kollektive Bewusstsein, der titelgebende Neuromancer verkörpert Persönlichkeit und Unsterblichkeit. Gemeinsam bilden sie am Ende eine Superintelligenz und werden damit selbst zur Matrix. Raum wird für diese Wesenheit tatsächlich unendlich, denn sie ist „nicht mehr auf einen Körper oder eine Hardware begrenzt, sondern stellt eine transzendente Existenz [im] unendlichen Raum der allumfassenden Verbindungen dar.“¹³

Reale Räume sind für Case fortan wieder mit virtuellen Räumen verknüpft, allerdings ohne feste Bindung: Der Hacker kann über die Matrix aus der Ferne auf Datensätze im Ausland zugreifen, ohne sich dabei im realen Raum bewegen zu müssen – einzig das Aussehen der den Ort repräsentierenden Matrix verändert sich in diesem Fall (vgl. NM 143). Der reale Raum wird folglich von der Matrix überlagert, die ihn

¹³ Gözen: Cyberpunk Science Fiction. S. 254.

virtuell auffaltet. Es entsteht ein technologisches Wunderland voller virtueller Realitäten, kybernetischer Körperlichkeit und der Raumfahrt in Form einer Orbitalstation, die der extraterrestrischen Naherholung dienen soll. Verschiedene Raumkonzepte werden hier kombiniert und zu einer eigenen Welt geformt. Trotz dieser Erweiterung des Raumes ins Virtuelle spielt Körperlichkeit eine große Rolle. So ermöglichen kybernetische Erweiterungen des Körpers neue Erfahrungen wie im Fall von Molly, Cases Begleiterin. Ihre Augen sind mit Gläsern versehen, die einer Sonnenbrille gleichen, und unter ihren Fingernägeln hat sie Rasierklingen, die sie als Waffe einsetzen kann (vgl. NM 44 sowie 51). Interessant ist jedoch vor allem die Apparatur des *Simstims* (vgl. NM 79), durch die Case passiv Mollys Blickwinkel auf die Welt wahrnehmen kann. Mit dem *Simstim* kann er sich in ihren Körper fühlen und damit ebenfalls in einen neuen Raum vordringen, der ihm den individuellen Blickwinkel einer anderen Person ermöglicht. Der persönliche Freiraum Mollys wird dadurch kaum eingeschränkt, jedoch hat sie einen stillen Beobachter, der alles ebenso wie sie wahrnimmt – einzig ihre Privatsphäre leidet darunter. Aber auch für die Erfahrung des *Simstims* sind technische Erweiterungen notwendig, die Case ohne die anfängliche operative Wiederherstellung seiner Nervenbahnen nicht hätte nutzen können.

Der gewünschten Transgression in die virtuelle Welt geht in diesem Fall also eine körperliche Grenzüberschreitung voraus, die einen medizinischen Eingriff erfordert. Erst im Anschluss fühlt sich Case wieder frei und kann sich sowohl durch den realen als auch virtuellen Raum bewegen (vgl. NM 77). Um zurück in die Matrix zu gelangen, muss er sich in seinem Alltag neu orientieren und organisieren. Der Cyberspace stellt den Reiz des Globalen, alles Umfassenden dar und ist das Gegenüber des realen Raumes. Für den Protagonisten ist es Eskapismus aus seinem Alltag: Als Hacker ist Case ein Held, als normaler Mensch außerhalb der Matrix musste er sich dagegen als Hehler und Auftragsmörder durchschlagen. So fluide die Raumbe- und -zuschreibungen auch sind, so gegensätzlich ist das Leben von Case innerhalb und außerhalb der Matrix. Aus der Perspektive von Case weist das auf eine umgekehrte Verschränkung des Raumes hin: Für ihn ist der Cyberspace als virtueller Ort weitaus realer als die Wirklichkeit.

Der Mensch wird bei *Neuromancer* in zwei Arten der Existenz aufgelöst, was an Cases Aussage, „[reales] Reisen war was für's Fleisch“ (NM 109) deutlich wird. Gleichzeitig findet ein Verschmelzen von künstlichen und realen Menschen statt, welches „die Reproduzierbarkeit des Menschen, des Menschlichen in technischen Systemen“¹⁴ hinterfragt. Die Folge ist eine Verflüssigung des Körpers als Anschluss an das kybernetische Erklärungsmodell, bei dem der Körper immer mehr die Aufgabe verliert, Kern der eigenen Identität zu sein.¹⁵ Aber auch in seiner Erzählstruktur vermischt der Text Mensch und Maschine. Beides verschmilzt tatsächlich, wenn zum Beispiel von Molly und deren technischen Verbesserungen die Rede ist. Case hingegen ist technisch nicht aufgerüstet, und dennoch ‚erhellt‘ eine Pille seine Schaltkreise, was diese Analogie Gibsons noch unterstreicht (vgl. NM 34). Während also der Mensch ein Leben mit dieser Dichotomie bewältigen muss, verschmilzt die tatsächliche Welt mit dem Cyberspace.

Neben diesen Verschiebungen der Raumwahrnehmung kommt es zu Erweiterungen des Raumes. Was in einer gedrängten Stadt beginnt, weitet sich aus zu einer Reise von Japan in die Türkei und weiter nach Frankreich. Gleichzeitig besucht Case durch den virtuellen Raum Datensätze in anderen Städten, darunter London und Bern. Das Aussehen der Matrix ändert sich je nachdem, mit welchem Ort sie in Verbindung gebracht wird – folglich existiert eine indirekte Kopplung an den realen Raum, obwohl der virtuelle Raum zuvor als grenzenlos etabliert wurde. Gleichzeitig ist es den dahinterstehenden Firmen hinter ihren virtuellen Repräsentationen möglich, die Struktur und Darstellung ihres Raumes innerhalb der Matrix anzupassen.

Der irdische Raum wird in dieser Szenerie weiter aufgebrochen, wenn die Reise zur Orbitalstation *Freeside* führt. Der Weltraum stellt dann eine zusätzliche Ebene dar, die sich durch den Kontakt mit einer außerirdischen Künstlichen Intelligenz auf Alpha Centauri sogar über das eigene Sonnensystem hinaus ausweitet. *Freeside* als Raum ist auf andere Weise künstlich als die Matrix des Cyberspace, denn hier ist

¹⁴ Wittig, Frank: Maschinenmenschen. Zur Geschichte eines literarischen Motivs im Kontext von Philosophie, Naturwissenschaft und Technik. Würzburg 1997. S. 141.

¹⁵ Vgl. Tabbert, Thomas: Künstliche Menschen in Romanen William Gibsons. Hamburg 2008. S. 33.

selbst der Sonnenaufgang nur eine digitale Aufzeichnung (vgl. NM 168). Die Realität in *Neuromancer* ist so weit verdichtet, dass *Freeside* ähnlich wie ein Flughafen zu einem Nicht-Ort werden muss. Die auf *Freeside* gelegene Villa Straylight hingegen „kennt keinen Himmel, ob aufgezeichnet oder anders geartet“ (NM 138 sowie 227). Die endlose Krümmung dieser Orbitalstation wird mit dem Cyberspace sprachlich gleichgesetzt: Beiden wird eine Distanz- und Grenzenlosigkeit des Raumes zugeschrieben, denn geographischen Grenzen spielen keine Rolle mehr (NM 214).

Dieser Teil der Geschichte wird jedoch sprachlich abgegrenzt. Virtueller und realer Raum werden nur im Bereich von Städten sprachlich fluide, was oft auch durch die Überlagerung des Himmels durch mediale Darstellungen angedeutet wird. Das Weltall hingegen scheint aus dieser Überlagerung ausgenommen, fast ausgegrenzt zu sein. Der Himmel wird als undurchdringliches Geflecht dargestellt, aber nicht als unendliche Weite. Nie werden des Nachts Sterne oder tagsüber Wolken beschrieben, stattdessen wirkt er eingetrübt, als ob ein Blick nach oben oder nach außen nicht möglich wäre. Einzig die Orbitalstation stellt hier eine Ausnahme dar, aber auch hier ist die sprachliche Differenz eindeutiger als im städtischen Umfeld. Die Vermutung liegt also nahe, dass der Cyberspace die Erde sehr wohl umspannt, nicht aber das Sonnensystem umfasst, sondern nur dort verortet ist, wo sich auch der Mensch ausgebreitet hat. Von echter Grenzenlosigkeit kann in diesem Zusammenhang folglich keine Rede mehr sein. Selbst für den Ethnologen und Anthropologen Marc Augé, dessen Raumtheorie der Nicht-Orte erst im Nachwort des gleichnamigen Essays auf den erweiterbaren Raum außerhalb der Erde eingeht, stellt sich hier die Frage im extraplanetaren Maßstab „nach anderen Welten und dem Universum, das noch unsicher in unser Bewusstsein zu treten beginnt und das unser Vorstellungsvermögen übersteigt.“¹⁶ Bei genauerer Betrachtung der hier beschriebenen Szenarien wird ersichtlich, dass es sich bei fast sämtlichen Orten, an denen sich die Protagonisten aufhalten, um Durchgangsorte handelt. Es sind Transitzonen und damit Nicht-Orte: winzige Hotelzimmer, Flughäfen,

¹⁶ Augé, Marc: *Nicht-Orte*. 4. Aufl. München 2014. S. 130.

Straßen, die Orbitalstation als Freizeitpark. Sämtliche realen Orte laden bei *Neuromancer* nicht zum Verweilen ein, einzig die Matrix ist für Case ein Raum, in dem er sich frei bewegen kann.

Durch die fehlende Körperlichkeit gehen innerhalb der Matrix kinetische und taktile Eindrücke verloren. Durch Medienperzeption lässt sich dies nicht ersetzen.¹⁷ Menschliche Erfahrung wird für Case immer mehr durch technische Medien und Bildschirme übermittelt. Das eigentliche körperliche Ortsempfinden wird immer geringer, schließlich ist es „nur noch ein quadratischer Horizont“¹⁸ in einem Monitor. Der mentale Zustand des Protagonisten hat sich insofern verändert, dass kein Ortsgedächtnis mehr existiert, der Unterschied zwischen Innen und Außen verschwindet.¹⁹ Medienphilosoph Paul Virilio nennt dies in *Echtzeitperspektiven* eine Zivilisation des Vergessens, an deren Entwicklungsende nur noch eine Art Sofort-Gedächtnis bestehen bleibt, das allein durch die Allmacht der Bilder funktioniert.²⁰ Das Ortsgedächtnis wird durch Navigationssysteme aufrechterhalten, der Mensch wird zur Tele-Existenz.

eXistenZ: Kontingenzerfahrungen des Seins

David Cronenberg greift 1999 in seinem Film *eXistenZ* ein ähnliches Sujet auf wie William Gibson in *Neuromancer*. Anders als dort sind in *eXistenZ* die Räume in ihrer Erzählstruktur sehr bildlich angelegt, was auch dem darstellenden Medium geschuldet ist. Der Übergang zwischen Räumen und Orten wird mit dem Filmschnitt selbst eng verbunden und ihm oftmals gleichgesetzt. Diese Technik macht es sowohl für die ZuschauerInnen als auch für die ProtagonistInnen im Verlauf der Handlung zunehmend undurchschaubar, in welcher Form der Wirklichkeit sie sich gerade befinden, denn die vorgestellte Spielwelt scheint mit ihren Leveln unendlich geschachtelt zu sein. Im Gegensatz zum Großstadtdschungel, der in *Neuromancer* immer wieder dargestellt

¹⁷ Vgl. Virilio, Paul: *Fahren, Fahren, Fahren...* Berlin 1978. S. 39.

¹⁸ Virilio, Paul: *Echtzeitperspektiven*. In: Joachimides, Christos (Hg.): *Metropolis*. Ausstellungskatalog der internationalen Kunstausstellung. Stuttgart 1991. S. 60.

¹⁹ Vgl. Virilio: *Echtzeitperspektiven*. S. 60.

²⁰ Vgl. ebd. S. 60.

wird, fehlen Ballungszentren in *eXistenZ* völlig. Stattdessen ist das geographische Umfeld der ProtagonistInnen ländlich geprägt, einzig ein Wintersportressort ist dorfähnlich angelegt.

Im Mittelpunkt der Handlung stehen die Spieledesignerin Allegra Geller und ihr Leibwächter Ted Pikul, der über lange Zeit den Blickwinkel der ZuschauerInnen abbildet. Spiele finden hier nicht mehr hinter dem Computerbildschirm statt, sondern durch kybernetische Erweiterungen direkt im Kopf der NutzerInnen als immersive Erfahrung, die ihnen das Gefühl vermittelt, unmittelbar anwesend zu sein. Der Körper bleibt hierbei wie schlafend in der scheinbaren Realität zurück – nur der Geist wechselt den Raum und bewegt sich in einer virtuellen Realität. Für die ProtagonistInnen wird es durch den scheinbar leichten Spielzugang im weiteren Verlauf zunehmend schwerer zu bestimmen, in welchem Level des Spiels und in welcher Version der möglichen Realität sie sich befinden. So wie Grenzen zwischen Mensch und Technologie in *eXistenZ* unklar werden, verwischen auch die räumlichen Begrenzungen.²¹

Schon zu Beginn wird eine Umdeutung der Räume ersichtlich, denn der Betatest von Gellers neuem Spiel *eXistenZ* findet in einer entweihten Kirche statt, in der sämtliche Hinweise auf die ursprüngliche Nutzung entfernt worden sind. Stattdessen sitzt Geller während der Spielvorstellung jesugleich dort, wo ursprünglich ein Altar gestanden hätte, und ist umgeben von zwölf TestspielerInnen. Sie sind alle durch organisch wirkende Gamepods mit nabelschnurartigen Verkabelungen miteinander verbunden. Nur so kann die virtuelle Welt von *eXistenZ* betreten werden – der Übergang in die Spielwelt selbst ist dabei kaum zu bemerken.

Dieses Konzept der alles umfassenden Spiele ruft Kritiker auf den Plan, die ein Attentat auf Geller geplant haben. Der zu Beginn des Films angekündigte Betatest von *eXistenZ* wird unterbrochen, Geller und Pikul flüchten, um das Spiel, von dem es laut Geller keine weitere Kopie gibt, zu retten. Sie fürchtet nach dem Angriff um das Wohlergehen ihres Spiels und bedrängt Pikul, mit ihr gemeinsam zu spielen, um sicherzustellen, dass *eXistenZ* durch den Angriff nicht beschädigt wurde.

²¹ Vgl. Gözen: *Cyberpunk Science Fiction*. S. 102.

Während Pikul dieser Art des Spielens im Allgemeinen und vor allem dem dafür notwendigen Bioport im Rückenmark skeptisch gegenübersteht, ist diese körperliche Grenzüberschreitung für Geller Alltag. Sie reagiert mit Unverständnis und überredet Pikul dazu, sich ebenfalls einen Bioport setzen zu lassen und steuert dafür eine abgelegene Tankstelle an. Der Weg in das Spielsystem ist folglich wie bei *Neuromancer* – wenn auch mit anderem Hintergrund – mit einem körperlichen Eingriff verknüpft, der mit der Gefahr verbunden ist, die Kontrolle über den eigenen Körper zu verlieren.

Geller verlässt während des Vorgangs das Gebäude und erkundet die Umgebung. Ihre Hand streicht über rostige Zapfsäulen und es taucht zum ersten Mal die zweiköpfige Echse auf, die ihrer Ansicht nach schlicht als ein „Zeichen der Zeit“ (EX Min. 33) zu betrachten ist – vielleicht sogar als Symbol für die multiple Realität und deren neuartige Räumlichkeit. Eben jene Echse bildet auch das Grundlagenmaterial für eine Art Knorpelwaffe, die immer wieder auftaucht. Während des Attentats zu Beginn des Filmes wird Geller mit einer solchen Waffe angeschossen, später baut Pikul eine solche und am Ende des Films taucht diese Waffe in den Händen eines früheren Freundes von Geller auf. Da die Waffe aus organischem Material besteht, kann sie von herkömmlichen Ortungsgeräten nicht entdeckt werden. Sie kann folglich unbemerkt und rekursiv Räume durchschreiten. Zur multiplen Realität kommt so auch die multiple Raumwahrnehmung, die gleichzeitig zum Verlust selbiger führt, da für die SpielerInnen der scheinbar reale Raum bereits in dem Moment, als die Waffe in der Kirche auftaucht, nicht mehr erkennbar ist. Räume werden ab dem Zeitpunkt, an dem die Echse zum ersten Mal sichtbar wird, sowohl von Geller als auch Pikul primär tastend erfahren. Ganz so, als wäre beiden nicht mehr bewusst, in welcher Version der Realität sie sich befinden, und als ob virtueller von realem Raum nur durch Berührung zu unterscheiden sei. Dem eigenen Blick misstraut Pikul fortan. Der erste Weg ins Spiel ist für ihn eine Grenzerfahrung, die seinen Blick in die Welt verändert:

Pikul: Das war unglaublich schön. Ich bin unverändert. Geht denn dieser Übergang von einem Ort zum anderen immer so spurlos?

Geller: Das hängt von der Art des Spiels ab. Das können sehr brutale Schnitte sein, weiche Blenden oder schimmernde Verzerrungen.

Pikul: Das ist fantastisch. Ich kann's nicht *fassen*.

(EX Min. 39, Hervorhebung durch den Verfasser.)

Pikul kann in diesem Moment den neuen Raum sprichwörtlich nicht (er)fassen, so fremd ist diese Erfahrung. Doch die anfängliche Euphorie schwindet schnell: Schon bald möchte er das Spiel unterbrechen, weil er sich zu losgelöst von seinem richtigen Leben fühle. Aber auch außerhalb von *eXistenZ* ändert sich diese Erfahrung nicht mehr für Pikul: Das Leben fühlt sich unecht an, er kann wirklichen Raum von virtuellem nicht mehr unterscheiden (vgl. EX Min. 55).

Der Film verzichtet auf raum-zeitliches Erzählen und setzt bewusst den Wegfall raum-zeitlicher Kontinuität als narratologisches Mittel ein. Sowohl für die ProtagonistInnen als auch die ZuschauerInnen erschließen sich durch dieses Vorgehen die dargestellten Räume immer weniger. Für Rudolf Arnheim war genau dieses Element bereits 1931 in *Film als Kunst* ein Distinktionsmerkmal zwischen Film und Theater und dem Wegfall der raum-zeitlichen Kontinuität des Erzählens, was im Film deutlich einfacher durch Schnitte und Kamerafahrten umzusetzen ist als im klassischen Theater.²² Speziell in der Darstellung von *eXistenZ* zeigt sich schnell, wie Cronenberg die Schnitttechnik bewusst einsetzt, um die Raum-Zeit außer Kraft zu setzen. Dabei wird sehr filmisch vorgegangen: Der eigentlichen ZuschauerInnen werden passiv zu SpielerInnen, die die per Videospiel-schnitt dargestellten Übergänge direkt erleben und gemeinsam mit den ProtagonistInnen rezipieren. Von Cronenberg wird dies allerdings so subtil eingesetzt, dass es nur bei einem aufmerksamen Schauen des Films wahrgenommen werden kann. Gerade diese Schnitte sind es, die der ZuschauerInnen nicht als Transgression und damit erzählerisches Element wahrnehmen, sondern als schlichten Filmschnitt. Auf Pikuls Frage, wie denn Ortswechsel im Spiel vonstattengehen, antwortet Geller passend, dass dies durch fließende Übergänge, sanfte Überblendungen

²² Vgl. Arnheim, Rudolf: Wegfall der raum-zeitlichen Kontinuität. In: Ders.: *Film als Kunst*. 4. Aufl. Frankfurt a. M. 2002. S. 37–41.

dargestellt werde, was die Doppelbedeutung aus Filmschnitt und Raumwechsel noch unterstreicht (vgl. EX Min. 39).

Tatsächlich ist es für die ZuschauerInnen auch mit diesem Wissen nicht mehr möglich, die verschiedenen Ebenen anhand von Schnittmarken auseinanderzuhalten. Durch die von Geller beschriebenen Übergänge innerhalb des Spiels ist der Raum als solcher in dieser Welt kaum noch vollständig und korrekt wahrnehmbar. Die ohnehin schon fluiden Räume schachteln sich, zudem wird auch in keinem Moment des Films eine reale Zeit oder ein realer Ort als Startpunkt benannt. Virtueller und realer Raum sind nicht mehr zu unterscheiden, sofern realer Raum in diesem Film beziehungsweise in der dargestellten Welt überhaupt existiert. Die ZuschauerInnen erkennen nur scheinbar die verschiedenen Stufen der virtuellen Welt, ebenso wie die ProtagonistInnen verlieren sie sich in einem undurchdringbaren und bezugslosen Raum.

Einzig die verschiedenen Ausgestaltungen der dargestellten Gamepods, die je nach Spielebene Aussehen und Material verändern, erlauben eine Vermutung über die räumliche Tiefenstruktur. Je kleiner und organischer das Gerät ist und je eher es mit dem menschlichen Körper verbunden ist oder gar gänzlich in ihm verschwindet, desto tiefer befindet man sich scheinbar in den Spielräumen. Der Innenraum wird im doppelten Wortsinn erobert, denn die kleinsten Gamepods, die vollständig im Bioport an der Lendenwirbelsäule verschwinden, öffnen Geller und Pikul weitere Ebenen innerhalb des Spiels.

Der Raum dieser Ebenen wird von den ProtagonistInnen durch das Ergründen von Wegen und Pfaden innerhalb des Spiels erforscht, doch im Kopf dieser führt dieses Vorgehen zu keiner immanenten Landkarte, mittels derer die beiden sich im Spiel orientieren könnten. Dafür ist der Raum als Ort zu diffus ausgestaltet und der Wechsel innerhalb der Räume zu subtil. Anstatt den Raum zu *ergehen* und damit eine geistige Karte voller Wegmarken zu erschaffen, gehen sie aufgrund der kaum zu erkennenden Übergänge in dieser multiplen Räumlichkeit verloren.²³ Der Raum wird zum Nicht-Ort, einem transitorischen Ort, an

²³ Vgl. Günzel: Egoshooter. S. 256.

dem nicht mehr verweilt werden kann.²⁴ Die Realitäten verschwimmen, verflüssigen sich, und sowohl für die ZuschauerInnen als auch für die ProtagonistInnen entsteht ein nahezu undurchdringliches Gebilde von künstlichen Realitäten und simulierten Welten, die sich nicht mehr klar voneinander differenzieren lassen. Gleichzeitig eilt *eXistenZ* in seiner reinen Spielidee nachfolgenden realen Spielen in bestimmten Aspekten voraus. Es handelt sich um eine Variante von heutigen Open-World-Games. Bei diesen sind zwar bestimmte Handlungsaspekte vorgegeben, um die Geschichte vorantreiben zu können, den SpielerInnen steht es aber darüber hinaus weitestgehend frei, was genau sie wann im Spiel unternehmen. Das Spiel *eXistenZ* selbst greift nur bei Schlüsselszenen ein, in denen bestimmte Sätze gesagt oder Dinge getan werden müssen.

Hervorzuheben ist außerdem eine Szene kurz vor Ende des Films: Geller erfährt von ihrem einstigen Freund Kiri Vinokur, dass er zu einem anderen Spielehersteller übergelaufen ist und heimlich eine Kopie von *eXistenZ* angefertigt hat. Geller fühlt sich bedroht und nimmt eine der auf dem Boden liegenden Metallwaffen und erschießt Vinokur, der seinerseits die schon bekannte Knorpelwaffe bei sich trägt. Über die möglichen Konsequenzen scheint sie sich nicht bewusst zu sein. Durch den Verlust der Realität ist es ihr nicht mehr möglich, zwischen den verschiedenen Räumen zu unterscheiden. Es besteht folglich die Möglichkeit, dass sie auch in der Wirklichkeit einen Menschen erschossen hat und es sich nicht mehr nur um ein Spiel handelt, dessen Regelsystem so undurchschaubar ist wie die Räumlichkeit, die es darzustellen versucht. Hier offenbart sich, wie verworren die Raumstruktur sowohl innerhalb des Films als auch des Spiels ist, denn die ZuschauerInnen sind in diesem Moment noch ganz auf der Seite der beiden ProtagonistInnen und kennen nur die Räume, die auch die beiden zu kennen scheinen. Innerhalb weniger Schnitte werden hier allerdings die verschiedenen Abstufungen selbiger sichtbar gemacht.

Nachdem Geller in ihrem Wahn auch Pikul ausgeschaltet hat, fragt sie in die Leere des Raumes, einem Kriegsschauplatz voller Flammen und Schussgeräuschen auf einer Waldlichtung, ob sie denn nun das Spiel gewonnen habe. Es folgt eine Schnittsequenz, die nach

²⁴ Vgl. Augé: Nicht-Orte. S. 2.

und nach deutlich macht, dass die Räume hier nicht mehr durch Transgression verlassen werden können, sondern hybride geworden sind. In der Wiese tauchen plötzlich die Kirchenbänke vom Anfang des Films auf.

Geller trägt nicht mehr einen organischen Gamepod, sondern einen aus Kunststoff auf ihrem Kopf. An der Hand hat sie eine weitere Verknüpfung, die eine andere Spielsteuerung zu sein scheint als die bis dahin dargestellten Formen. Ein weiterer Schnitt und Geller erwacht neben anderen TestspielerInnen in der Kirche. Doch nun ist sie nicht mehr die Spieldesignerin, sondern eine Betatesterin, die diese Rolle nur im Spiel *transCendenZ* eingenommen hat.

Die Szenerie der Anfangssequenz wiederholt sich. Nicht mehr Geller ist Ziel des Attentats, sondern sie wird mit Pikul, der neben ihr sitzt, selbst zur Täterin. Anders als ihre Rolle im Spiel vertritt sie nicht die Ansicht, dass diese Art der Spiele und deren virtuelle Ausweitung des Raumes den Alltag verbessern. Stattdessen hinterfragt sie die daraus resultierende Vermischung der Räume, die jegliches Realitätsempfinden zerstören. In ihren Augen ist der eigentliche Spieldesigner vordergründig zwar ein vollkommener Künstler, der virtuelle Welten lebendig macht. Doch eben jene Kunst führt bei ihr und Pikul zum Wirklichkeitsverlust, den sie mit einer „überaus wirksame[n] Deformierung der Realität“ (EX Min. 89) beschreibt. Der Film lässt hierbei allerdings offen, ob genau diese Deformierung die eigentliche Kunst darstellt oder vielmehr ihr genaues Gegenteil.

Während es zu Beginn also noch so wirkt, als wäre das Spiel nach dem Angriff auf Geller in der Kirche unterbrochen worden, stellt sich im weiteren Verlauf des Films heraus, dass sich zu diesem Zeitpunkt bereits alle TeilnehmerInnen in einem Spiel – allerdings nicht in *eXistenZ* – befunden haben. Das Kirchenschiff wird zur Transitzone, der Film beginnt und endet in dieser Kirche, jedoch in verschiedenen räumlich-virtuellen Stufen. Mit dem neuen Spiel *transCendenZ* zeigt sich am Ende eine weitere Ebene im virtuellen Raum: Die SpielerInnen müssen *eXistenZ* überwinden, um *transCendenZ* zu erfahren. Dieser Kniff lässt die ZuschauerInnen am Ende des Films mit der Frage zurück, welche Wirklichkeit real ist und welche nicht, und ob sich jede vorherige Szene ausschließlich in virtuellen Räumen abgespielt hat. Selbst in der letzten Szene sieht die Umgebung auf den ersten Blick

identisch aus wie in der Anfangssequenz, was die Verwirrung für ProtagonistInnen wie ZuschauerInnen noch größer macht. „Sind wir immer noch im Spiel?“, (EX Min. 90) fragt am Ende auch einer der Betatester, denn auch er hat die Fähigkeit verloren, die verschiedenen räumlichen Abstufungen zu erkennen.

Realität und Virtualität auseinanderzuhalten fällt den ProtagonistInnen zunehmend schwerer, wenn der ontologische Status der jeweiligen Ebene für die SpielerInnen nicht mehr nachvollziehbar ist. Das Spiel ist die Flucht vor der Wirklichkeit und gleichzeitig die Flucht vor dem eigentlichen Spiel, inklusive der zugehörigen Implikationen, die ein Oszillieren der Wirklichkeiten mit sich bringt. *eXistenZ* bleibt hierin widersprüchlich: Ist die Realität nun ein Käfig oder ist genau dieser Gedanke ein Teil des Spiels, der von den NutzerInnen als spielimmanente Regel genau so wahrgenommen werden soll? Es bleibt offen, ob die Wirklichkeit auch als beengt empfunden wird, wenn die Spielewelt nicht bewusst erlebt wird. Ebenso wird nicht beantwortet, ob dieses Gefühl der Enge wieder aufgelöst wird, sobald man das Spiel verlassen hat, sofern man es überhaupt verlassen kann.

Was ist Raum im Virtuellen?

Es zeigt sich, dass beide Fallbeispiele mit virtuellen Räumen und deren gedanklichen Möglichkeiten in fikionalisierten Darstellungen unterschiedlich umgehen. Zum einen ist das der jeweiligen Entstehungszeit mit den zugehörigen Technikvorstellungen geschuldet. Zum anderen liegt es an dem jeweils darstellenden Medium, da das geschriebene Wort und das zeigende Bild verschiedene Erzählperspektiven zulassen. In beiden Fällen dient die Virtualität einer Erweiterung des Raumes. Von LeserInnen wie auch von ZuschauerInnen wird in beiden Fällen viel Aufmerksamkeit erwartet, wenn sie bei allen virtuellen wie realen Grenzüberschreitungen den Überblick bewahren möchten. Diese Übergänge sind fließend gestaltet, sei es durch sprachliche Überblendungen wie bei *Neuromancer* oder durch den subtilen Bildschnitt bei *eXistenZ*. Beide Beispiele erweitern den Raum am Ende. Der Raum, der während der eigentlichen Erzählung bekannt wird, ist nicht der gesamte Raum, der tatsächlich vorhanden ist: In *eXistenZ* gibt es eine weitere

Spielebene, bei *Neuromancer* wird der virtuelle Raum mit der unendlichen Weite des Alls verknüpft.

Im Verlauf der Fallstudien zeigt sich, dass sich die eigentliche Transgressionserfahrung nach dem Überschreiten der Grenze verändert. Die fluide Darstellung des Raumes wandelt sich zur Hybridität der Räume im Spannungsfeld zwischen Realität, Virtualität, Raum(empfinden), Trans-gression, Annäherung und Hybridisierung. Durch diese Hybridisierung geht zunehmend die Kontrolle darüber verloren, wo genau die jeweiligen ProtagonistInnen sich befinden. Auch ZuschauerInnen respektive LeserInnen verlieren den Überblick immer mehr. Die Transgression wird zur Hybridisierung, nachdem die Grenze überschritten ist. Während Pikul sich einen Bioport setzen lassen muss, für den ein körperlicher Eingriff notwendig ist, ist auch für Case eine Operation notwendig, um den virtuellen Raum wieder betreten zu können. Diese Grenze hatte er zu einem früheren Zeitpunkt schon überschritten, daher zeigt sich bei *Neuromancer* die sprachliche Verflüssigung bereits von Anfang an. Trotz der Hybridisierung der Räume sind diese hier noch weitaus klarer getrennt als dies bei *eXistenZ* der Fall ist. Die scheinbare Grenzüberschreitung innerhalb des Filmes durch das Einsetzen des Bioports bei Pikul ist also nicht echt, sondern Zeichen für die Hybridisierung des Raumes, die im Folgenden immer weiter vorangetrieben wird. Dies zeigt sich auch an Gellers Beschreibungen der Spielwelt. Sie selbst tritt als die Spielegöttin auf, die jedoch ihr eigenes Spiel nicht zu kennen scheint. Dies steht möglicherweise im Zusammenhang damit, dass in der Welt dieses Films Spiele nicht handlungsorientiert produziert werden, sondern tatsächlich auf die SpielerInnen reagieren. Dies tritt auch außerhalb von *eXistenZ* im Spiel *transCendenZ* zutage, wenn von einer spielefeindlichen Grundstimmung die Rede ist, die inhaltlich so scheinbar nicht vorgesehen war. Die Räume, die durch die Spiele geöffnet werden, sind folglich nicht durch die EntwicklerInnen vorgegeben, sondern sie entstehen individuell abgestimmt auf die spielende Gruppe. Diese Individualität scheint bei *Neuromancer* allerdings zu fehlen. Das ist jedoch nur eine Vermutung, da die Matrix nur aus der Sicht von Case beschrieben wird und im Verlauf des Romans kein weiterer Consolencowboy auftaucht, der sich ebenfalls in der Matrix bewegt.

Es zeigt sich, dass sich in den fünfzehn Jahren, die zwischen *Neuromancer* und *eXistenZ* liegen, bezüglich Umgang und Darstellung fiktiver Räume grundlegende Blickweisen verändert haben. Dies hängt sicherlich auch mit der technologischen Entwicklung medialer Darstellungen zusammen. Der sprachlichen Verschmelzung und Überlappung steht die bildliche gegenüber. In beiden Fällen ist es fragwürdig, ob es sich um eine Transgression oder eher eine Hybridisierung der Räume handelt. Braucht es die Transgression überhaupt noch, damit der Raum in diesem Fall hybride werden kann? Der fiktionale Raum als Gegenstand der Erfahrung verändert sich, eine tatsächliche Transgression scheint speziell bei *eXistenZ* nicht mehr in der eigentlichen Form stattzufinden. Vielmehr sind die verschiedenen virtuellen Räume nicht mehr differenzierbar, ihr Verhältnis verschiebt und verändert sich. Sie verweisen nicht mehr zwangsweise aufeinander, sondern werden hybride: Der klar strukturierten Raumdichotomie *Neuromancers* steht die levelartige Verschachtelung von *eXistenZ* gegenüber.

Literaturverzeichnis

Filme

eXistenZ (USA 1999). Regie: David Cronenberg.

Primärliteratur

Gibson, William: *Neuromancer*. 6. Aufl. München 1991.

Sekundärliteratur

Arnheim, Rudolf: Wegfall der raum-zeitlichen Kontinuität. In: Ders.: *Film als Kunst*. 4. Aufl. Frankfurt a. M. 2002 [zuerst: 1931].

Augé, Marc: *Nicht-Orte*. 4. Aufl. München 2014.

Gözen, Jiré Emine: *Cyberpunk Science Fiction. Literarische Fiktionen und Medientheorie*. Bielefeld 2012.

Günzel, Stephan: *Egoshooter. Das Raumbild des Computerspiels*. Frankfurt a. M. 2012.

Münker, Stefan / Roesler, Alexander: Vorwort. In: Dies. (Hg.): *Mythos Internet*. Frankfurt a. M. 1997. S. 7–14.

Tabbert, Thomas: *Künstliche Menschen in Romanen William Gibsons*. Hamburg 2008.

Virilio, Paul: *Echtzeitperspektiven*. In: Joachimides, Christos (Hg.): *Metropolis. Ausstellungskatalog der internationalen Kunstaussstellung*. Stuttgart 1991.

Virilio, Paul: *Fahren, Fahren, Fahren...* Berlin 1978.

Wittig, Frank: *Maschinenmenschen. Zur Geschichte eines literarischen Motivs im Kontext von Philosophie, Naturwissenschaft und Technik*. Würzburg 1997.

RÄUME DES VERBRECHENS

Andreas Solbach: Auschwitz: Raumrhetorik des Schreckens

Der *spatial turn*, der, aus der Geographie stammend, in nicht unerheblichem Maße die Soziologie und die Kulturwissenschaft der letzten 30 Jahre beeinflusst hat, ist im Laufe seiner Anverwandlung und Nutzbarmachung für die Literaturwissenschaft nicht in erkennbarer Weise auf bereits existierende Modelle der literarischen Raumanalyse eingegangen, obgleich dazu zahlreiche und durchaus auch komplexe Ansätze vorlagen.¹ Für diese eingeschränkte Sicht der Rezeption sind mehrere Faktoren von Bedeutung: Einerseits unterstreichen die Theoretiker des *spatial turn* inhaltliche Elemente eines neuen Raumbegriffs, die in der älteren literaturwissenschaftlichen Forschung bis Ende der 1970er-Jahre des 20. Jahrhunderts so nicht diskutiert wurden (vor allem die soziale und situative Konstruktivität von Räumen und das breite Interesse an Karten und Diagrammen),² andererseits schien die literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit dem Thema, falls sie denn überhaupt zur Kenntnis genommen wurde, schnell eingeschränkt, traditionalistisch und verstaubt. Diese rezeptiven Voreinstellungen verbanden sich schließlich mit einer heuristisch problematischen – weil unbewussten – Entscheidung: Kulturwissenschaftliche Raumanalysen vernachlässigen zumeist die Dimension der Repräsentation, sodass für sie kein kategorialer Unterschied zwischen realen, empirischen Räumen und nur künstlerisch repräsentierten Raumdarstellungen zu existieren scheint.

Ausgehend von einer für literaturwissenschaftliche Raumanalysen entwickelten ‚Phänomenologie‘³ der literarischen Raumbeschreibung soll im Folgenden anhand von sechs Texten, die die

¹ Vgl. dazu vor allem Curtius, Ernst Robert: Rhetorische Naturschilderung im Mittelalter. In: Ritter, Alexander (Hg.): Landschaft und Raum in der Erzählkunst. Darmstadt 1975. S. 69–111.

² Allerdings waren sie unter anderen Begriffsetiketten durchaus bekannt; dies gilt übrigens auch für die sonst avanciertere internationale Forschung.

³ Hierunter fallen raumsemantische Analysen, die sich auf die phänomenologischen Forschungen von Edmund Husserl und seinen SchülerInnen beziehen; sie sind im Wesentlichen durch das Vorherrschen deskriptiver und beobachtender Verfahren gekennzeichnet. Ein wichtiges Element ist die grundlegende Unterscheidung zwischen lebensweltlichen und medial repräsentierten Räumen.

Auschwitz-Erfahrungen von Tätern und Opfern berichten, die Transformation und die Differenz von empirischer Raumerfahrung und sprachlicher Darstellung untersucht werden. Grundbedingung war, dass die AutorInnen tatsächlich in Auschwitz waren, ohne dass ein Unterschied zwischen den einzelnen Lagerkomplexen (Stammlager, Birkenau, Monowitz) gemacht wird. Die Texte werden dabei in nicht-fiktionale Erlebnisberichte und essayistische Darstellungen einerseits und fiktionale Erzählungen andererseits gruppiert, ohne dass die Raumanalyse der Texte dies berücksichtigen würde.⁴ Es kann hier also nicht darum gehen, die Raumerfahrung Auschwitz für die Nachlebenden zu rekonstruieren und als soziales Konstrukt in Abhängigkeit von äußeren Bedingungen und Zwängen zu beschreiben, sondern darum, zu zeigen, wie individuelle Raumerfahrung bei der sprachlichen Repräsentation transformiert wird. Dass es gerade bei Texten, die den Holocaust und die systematische Vernichtung von Regimegegnern aus der Perspektive der Beteiligten zum Gegenstand haben, immer eine ausgeprägte rhetorische Komponente im Sinne der mitgeteilten Botschaft gibt, zeigen alle Texte, vor allem aber der erste herangezogene Bericht, der ganz offenkundig als Verteidigung und Rechtfertigung verfasst wurde.

Es handelt sich um *Kommandant in Auschwitz*, die autobiographischen Aufzeichnungen des Lagerkommandanten Rudolf Höß,⁵ die in der Haft in Krakau im Zeitraum von September 1946 bis Januar

⁴ Aus der breiten Forschungsliteratur zur Holocaust-Literatur, zu der Rudolf Höß natürlich nicht zählt, seien nur folgende Titel genannt: Young, James Edward: Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation. Frankfurt a. M. 1997; Dresden, Sem: Holocaust und Literatur. Frankfurt a. M. 1997; Schlant, Ernestine: Die Sprache des Schweigens. Die deutsche Literatur und der Holocaust. München 2001; Rosenfeld, Alvin H.: Ein Mund voll Schweigen. Literarische Reaktionen auf den Holocaust. Göttingen 2000 sowie Langer, Lawrence L.: The Holocaust and the Literary Imagination. New Haven, London 1975.

⁵ Zit. nach Höß, Rudolf: Kommandant in Auschwitz. Autobiographische Aufzeichnungen. Hg. v. Martin Broszat 24. Aufl. München 2013 [zuerst: 1958].

1947 entstanden.⁶ Bevor ich mich jedoch dem Bericht des Lagerkommandanten widme, sollen einige grundlegende definitorische Fragen kurz geklärt werden.

Auschwitz bezeichnet einerseits eine konkrete geographische Lokalität in Polen (polnisch *Oświęcim*), die ursprünglich nichts mit dem in der Nähe der Stadt errichteten Konzentrationslager zu tun hatte,⁷ nach der deutschen Besetzung Polens germanisiert wurde und als Wohnort des Lagerpersonals diente. Auschwitz steht als Metonym allerdings durchgängig für die drei Lagerkomplexe von Stammlager, Birkenau und Monowitz. Als solches ist Auschwitz als repräsentierter literarischer Raum ein expliziter und zitierter Raum.⁸ Es zeichnet ihn gerade aus, dass er – anders als die üblichen expliziten Räume – keinen Anteil an typisierten und imaginierten Räumen hat.⁹ Die Häftlinge, die nach Auschwitz kamen, berichten übereinstimmend von ihrer

⁶ Zur Textkonstitution und zu inhaltlichen Fragen vgl. die Kommentare des Herausgebers Martin Broszat; die literarische Anverwandlung durch Robert Merle (Vgl. Merle, Robert: *La mort est mon métier*. Paris 1952) kann hier ebensowenig berücksichtigt werden wie die nicht Auschwitz betreffenden in der Darstellung von Höß.

⁷ Zu Entstehung und Aufbau des KL siehe Steinbacher, Sybille: *Auschwitz. Geschichte und Nachgeschichte*. 2., durchges. Aufl. München 2007 sowie Rees, Laurence: *Auschwitz. Geschichte eines Verbrechens*. Berlin 2005; zu Konzentrationslagern insgesamt Wachsmann, Nikolaus: *KL. Die Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager*. Berlin 2016, dort auch weitere Sekundärliteratur. Wachsmanns Standardwerk hat für die Forschung das ohnehin seit einigen Jahren häufiger auftretende Kürzel KL als Ersatz für KZ durchgesetzt und ich folge hier diesem Gebrauch.

⁸ Explizite Räume sind Räume, die explizit benannt werden, anders als die immer schon kognitiv vorausgesetzten Handlungs- und Erfahrungsräume der Protagonisten, die nicht genannt werden müssen. Zitiert ist ein expliziter Raum, wenn es sich um einen konkreten, in der Topographie lokalisierbaren Raum handelt (London, Eiffelturm etc.).

⁹ Typisierte Räume sind Lokalitäten, die bestimmten typologischen Vorstellungen und Strukturen entsprechen (Kinderzimmer, Fußballstadion, Badeanstalt etc.); imaginierte Räume sind Räume, die, obgleich mit Elementen der lebensweltlichen Raumerfahrung ausgestattet, Lokalitäten entwerfen, die auf kein reales Vorbild zurückgehen. Natürlich hat es auch vor Hitler KL gegeben, vor allem die sibirischen Lager waren von äußerster Härte, die schon unter den Zaren berüchtigt und bekannt waren. Nichtsdestotrotz lassen sie sich nicht mit den Nazi-KL vergleichen, denn obgleich sie menschenverachtend waren und den Tod der Häftlinge in Kauf nahmen, war ihr Ziel nicht auf die physische Ausbeutung zum Zweck der Auslöschung der InsassInnen gerichtet.

Überraschung angesichts der Lagerrealität, die ihnen als völlig unbegreiflich und unvorhersehbar erscheinen musste. Die diesen Eindrücken folgenden literarischen Beschreibungen konnten sich demnach nicht auf typisierte Raumerfahrungen, wie etwa bei Gefängnissen oder Kriegsgefangenenlagern, stützen; ja es macht im Kern das Wesen von Auschwitz aus, dass dieser Ort ein *non-pareil* darstellt. Auschwitz ist für die ankommenden Häftlinge das ganz Neue, dasjenige, was alle Vorstellungen übersteigt, und auch, wenn die InsassInnen im Laufe der Zeit die Mechanismen des Lagerlebens erkennen, wird die monströse Perversität der ‚Todesfabrik‘ ihre Raumerfahrung und die Mittel ihrer Raumdarstellung überlagern und präformieren.

Dies gilt für den Bericht von Rudolf Höß allerdings nur in stark modifizierter Weise, denn seine Sicht gründet einerseits in seiner Funktion als Planungsdirektor und Kommandant des Lagers und andererseits in derjenigen des Häftlings, der eine Rechtfertigungsschrift verfasste, von der er möglicherweise Strafmilderung erhoffte.¹⁰

Auschwitz, ursprünglich eine polnische Artilleriekaserne, war zuerst als Quarantänelager gedacht, aber als Höß am 4. Mai 1940 seinen Dienst antrat, war er Kommandant eines überhaupt erst aufzubauenden KL. Diese Aufgabe war unter den gegebenen Bedingungen logistisch komplex und nicht einfach zu lösen, und so wundert es nicht, dass Höß den entsprechenden Teil seiner Darstellung zu einer ausführlichen Apologie nutzt, indem er die technischen Schwierigkeiten beim Aufbau des Lagers auf Probleme bei der Materialbeschaffung, der ungewöhnlichen Größe und vor allem auf personalpolitische Ranküne zurückführt. Die später im Lagerbetrieb aufgetretenen unerhörten Menschenquälereien werden von ihm im Kern mit der Auswahl seiner direkten Untergebenen, die nach Höß charakterlich und intellektuell ihren Aufgaben nicht gewachsen gewesen wären, begründet.¹¹ Bei seiner Argumentation geraten dabei die reale Gestalt des Lagerkomplexes, seine materiellen Gegebenheiten, seine lokale Geographie

¹⁰ Das gigantische Ausmaß des bewussten und unbewussten Selbstbetrugs im Dienst der Schuldverdrängung wird sofort nach der Befreiung und in den Nachkriegsprozessen deutlich, sodass Höß vielleicht wirklich derartige Erwartungen hatte.

¹¹ Vgl. Höß: Kommandant in Auschwitz. S. 136–140, 144.

und die Abfolge der Aufbauschnitte völlig aus dem Blick. Mit der räumlichen Existenz des Lagers verschwinden dann natürlich auch das Lagerleben und die zahllosen Grausamkeiten hinter seiner Klage über die gedankenlose Politik der SS-Führung, die es dem ‚wohlwollenden‘ Kommandanten unmöglich macht, menschenwürdige Umstände für die Gefangenen herzustellen. Tatsächlich ist das KL für Höß in seinem Bericht im Wesentlichen ein sich immer wieder, bei Befehlen zur Erweiterung oder Änderung des Gesamtcharakters des Lagers, neu stellendes logistisches Problem.¹² Obgleich seine Aufzeichnungen die räumliche Realität des Lagers als kaum zu bewältigende Aufgabe beschreiben, bleibt der Ort des Zivilisationsbruchs weitgehend im Dunkeln.

Nur an einer Stelle geht Höß auf Auschwitz als materiellen Raum detailliert ein, bei der Umsetzung von Himmlers Befehl vom Sommer 1941, aus Auschwitz die „größte Menschen-Vernichtungs-Anlage aller Zeiten“¹³ zu machen. Im Rahmen seiner Argumentation versucht der Bericht durch eine Koppelung von offenem Eingeständnis und Verweis auf den vorliegenden Befehlsnotstand innerhalb der durch blinden Gehorsam gekennzeichneten SS („Unsere Ehre heißt Treue“¹⁴) mildernde Umstände geltend zu machen. Teil dieser Strategie ist dabei die genaue Beschreibung der Entwicklung und des Ablaufs der Massenvernichtung in den Gaskammern und Krematorien.¹⁵ Wie auch an vielen anderen Stellen wird hier deutlich, wie Höß auch bei der Beschreibung konkreter Materialität und der damit verbundenen Räumlichkeiten die Gegebenheiten durch digressive Strategien entwirkt, indem er schnell auf psychologische Faktoren und deren Kommentar ausweicht, sodass das KL Auschwitz im Bericht seines Erbauers und Kommandanten niemals wirklich greifbar wird.

Das ist in den vorliegenden Berichten der Opfer naturgemäß in radikaler Weise anders; das unsichtbare Lager bei Höß wird zu einem alles andere erdrückenden Raum. Einer der detailliertesten Berichte

¹² Vgl. ebd. S. 147f.

¹³ Höß: Kommandant in Auschwitz. S. 186.

¹⁴ Ebd. S. 186f. sowie 197–200.

¹⁵ Vgl. ebd. S. 188–190, S. 191–197.

stammt von Tadeusz Sobolewicz, der, wie viele andere Opfer auch, den Raum des Schreckens im Lager als Stationenfolge beschreibt.¹⁶ Viele Opferberichte beginnen allerdings nicht mit der Ankunft im Lager, sondern mit dem Zusammentreiben der jüdischen Bevölkerung oder der Verhaftung durch die Gestapo und der anschließenden Fahrt in Viehwaggons nach Auschwitz. Bereits diese gemeinsame Erfahrung der unmenschlichen Bedingungen des Transports muss als präformierende Raumerfahrung gelten, denn hier konkretisiert sich ein Muster körperlicher Ausgesetztheit, das für die Lagerexistenz charakteristisch wird, ebenso wie der schreckhafte und unmittelbare Zusammenbruch zivilisatorischer Standards in den völlig überfüllten Waggons. Vor allem Kinder, Alte und Kranke verlieren oft schon hier ihr Leben, während es zu zufälligen sexuellen Akten kommen kann und die Menschen tagelang ohne Wasser oder hygienische Versorgung bleiben. Der Transportwaggon ist so ein Vorschein der Lagerhöhle, deren Durst, räumliche Bedrängnis und fehlende Hygiene sich bereits in der beiläufigen Hinnahme des Sterbens der Hilflosesten konzentriert. Doch wer glaubt, dass es nach dem Entsetzen des Transports nur besser werden kann, wird bei der Ankunft im Lager sofort eines anderen belehrt.

Die Ankunft an der Rampe ist allerdings nicht prägend für alle Opfer; vor allem die nicht-jüdischen polnischen Gefangenen kurz nach Eröffnung des KL werden nicht selektiert. Die Selektion ist eine grundlegende Erfahrung der großen Judentransporte, bei denen selten mehr als 20 % der Ankommenden zur Arbeit ausgesucht werden.¹⁷

Die zentralen räumlichen Konstanten, die in den meisten Berichten wiederkehren, sind die ersten visuellen Eindrücke von der Rampe und den SS-Männern, die sie mit Hunden sichern.¹⁸ Nicht selten fallen auch bauliche Gegebenheiten wie Gebäudeteile, Tore oder

¹⁶ Sobolewicz, Tadeusz: *Aus der Hölle zurück. Von der Willkür des Überlebens im Konzentrationslager*. 7. Aufl. Frankfurt a. M. 2011.

¹⁷ Vgl. Steinbacher: *Auschwitz. Geschichte und Nachgeschichte*. S. 50.

¹⁸ „Durch das Fenster konnten wir sehen, daß die Verladerampe mit Posten umstellt war, die Totenkopfabzeichen an den Uniformmützen trugen. Jeder von ihnen hatte eine Maschinenpistole oder einen Karabiner in der Hand. Einige von ihnen waren mit Hunden da.“ (Sobolewicz: *Aus der Hölle zurück*. S. 41.)

Wachzäune oder wartende Lastwagen in den Blick – je nachdem, wo der Zug anhält. Auschwitz als Raum ist also zunächst der Wechsel aus dem erstickenden Raum der Transportwaggons in den offenen Bereich der Rampe, wobei sofort ein Schock einsetzt, der wiederum für das folgende Lagerleben von prägender Kraft ist: Mit dem Öffnen der Waggontüren werden die Gefangenen einer nicht mehr endenden Kombination von Lärm und Gewalt ausgesetzt. Die SS-Mannschaften brüllen unausgesetzt ihre Befehle, die sie genauso andauernd mit Stößen ihrer Gewehrkolben und Knüppeln begleiten.¹⁹ Es ist kaum vorstellbar, dass sich die entsetzten Ankömmlinge einer konzentrierten Landschaftsbetrachtung widmen können, wenn jede Unaufmerksamkeit den Zorn der SS-Männer hervorrufen kann, was potenziell tödlich wäre – eine Erfahrung, die sich im Lager fortsetzt.²⁰

Sobolewicz berichtet schließlich die genaue Stationenfolge der Ankunft der Häftlinge: Bahnsteig, Weg zum Lagertor, Lager, Effektenkammer, Registratur, Friseur und Baderaum, Wäscheausgabe, Blockeinweisung und Schlafsaal. Mit der Zuweisung eines Schlafplatzes und eines Arbeitskommandos beginnt dann der Lageralltag, der im Wesentlichen wieder von einer Abfolge von Räumen als Stationen strukturiert wird. Nicht nur in dem Bericht von Sobolewicz wird deutlich, dass das KL als Raum mit seinen zahllosen Teilräumen nichts anderes als ein System von Befehlen, Gesetzen und vor allem Verboten darstellt, sodass jegliche Raumerfahrung untrennbar mit den betreffenden Verboten oder Handlungsmöglichkeiten für die Häftlinge

¹⁹ „Unsere Bewacher öffneten die Türen und nahmen uns die Stacheldrahtfesseln ab. Von allen Seiten hörten wir plötzlich ein entsetzliches Gebrüll: ‚Los, los, ihr verfluchten Banditen! Aber dalli!‘ Die SS-Leute begannen völlig grundlos, mit den Gewehrkolben – einige auch mit Knüppeln – auf die Aussteigenden einzuschlagen.“ (Ebd. S. 41.)

²⁰ Bei Primo Levi findet sich eine widersprüchliche Beschreibung der Ankunft: „Dann war wieder Schweigen. [...] Wir hatten Angst, jenes Schweigen zu brechen [...]. Abseits standen breitbeinig und teilnahmslos ein Dutzend SS-Leute. Aber dann drängten sie sich zwischen uns und begannen mit leiser Stimme und steinernen Gesichtern, uns rasch nacheinander in schlechtem Italienisch auszufragen. [...] Das Ganze spielte sich so lautlos wie in einem Aquarium oder wie in bestimmten Traumbildern ab.“ (Levi, Primo: Ist das ein Mensch? Ein autobiographischer Bericht. 5. Aufl. München 2015 [zuerst: 1947] S. 17). Die Lautlosigkeit der Rampe kann hier nur als eine modifizierende und verdichtende Erinnerung oder als darstellerisches Mittel verstanden werden.

verbunden ist. Das gesamte Lagersystem ist darauf eingerichtet, den Gefangenen keine Möglichkeit zur Besinnung oder Reflexion zu geben; jeder Lebensmoment muss mit der Sorge um Leib und Leben ausgefüllt sein, und jede Möglichkeit individueller Identität muss verhindert werden. Zu dieser Strategie gehört auch, dass das Lager als Raumerfahrung deformiert wird, denn durch Parzellierung soll die räumliche Kenntnis des gesamten Lagerkomplexes verhindert werden. Die Häftlinge teilen die Raumerfahrung der Lagerlogistik, wie sie bei der Ankunft von allen durchlaufen wird, anschließend bleiben als zentrale Räume gemeinsamer Erfahrung nur eine begrenzte Anzahl von Orten: der gefürchtete Appellplatz, der Krankenbau und die gemeinsamen Wege zu den Lagerinstitutionen sowie der Ein- und Ausgang. Jede Bewegung und Handlung, jeder Weg und Blick, jedes Gespräch und Warten muss auf einen Befehl oder eine Aufgabe rückführbar sein, sonst drohen schwere Strafen. Als Resultat wird die Wirklichkeits- und Raumerfahrung fragmentiert und präformiert: Räume und die sie verbindenden Wege sind nicht mehr eigenständige Materialitäten mit ihren je eigenen Eigenschaften, sondern sie sind Träger von verbotsbewehrten Funktionen. Orte wie der Schlafsaal, die Latrine und der Waschraum dürfen nur unter klar bestimmten Umständen zu festgelegten Zeiten und Zwecken für eine gewisse Zeit besucht werden. Während des Aufenthalts in diesen Räumen gelten zahlreiche offizielle und inoffizielle Regeln, deren Verletzung direkte und indirekte Strafen nach sich zieht. Die Opferberichte spiegeln diese Situation einerseits als direkte diegetische Darstellung, andererseits in indirekter und vermutlich unbewusster Weise als scheiternde oder fehlende Raumbeschreibung. In den Berichten werden Orte, Plätze und Räumlichkeiten fast immer nur kurz skizziert oder benannt, Einzelheiten werden nur beschrieben, wenn sie funktionale Bedeutung haben.²¹ Der einzelne Raum als eigenständige Materialität und Ort sozialer Atmosphäre existiert nur als Teil einer totalen und permanenten Angststimmung. Während die Räume des literarischen Horrors sich beispielsweise in der Gattung der *gothic novel* als Darstellungs-

²¹ Vgl. zum Beispiel Sobolewicz: *Aus der Hölle zurück*. S. 60. Diese Räume werden vom SS-Wachpersonal für die Gefangenen zu Containerräumen gemacht, die sich mit Foucaults Vorstellung von Heterotopien vergleichen lassen.

gegenstand der Beschreibung anbieten, um durch ihre detaillierte oder typisierte Stimmung eine gesicherte analoge Gefühlslage in den Rezipienten zu erzeugen, wird die literarische Beschreibung von Räumen im Kontext der Auschwitz-Erfahrung zur Repräsentation der materiellen Dimension einer alles dominierenden Angst. Dem widerspricht auch nicht die funktionale Beschreibung von Räumen, denn im KL gibt es keinen angstfreien Raum, und so finden sich nur verkürzte und abgebrochene Versuche einer atmosphärischen Raumbeschreibung, die für alle anderen Objektvorlagen möglich und oft auch typisch sind. Auschwitz und seine Räume haben nur eine Bedeutung: Dies ist der Ort, an dem an jeder Stelle, zu jeder Zeit und auf den geringfügigsten Anlass hin jeder Häftling augenblicklich getötet werden kann – und für alle sichtbar auch getötet wird.²²

Dies trifft für die Mehrzahl der Opferdarstellungen zu, die sich im Wesentlichen als Erfahrungsberichte verstehen und teilweise auch ausführlich Räume und Materialitäten des Lagers beschreiben.²³ Die Perspektive verschiebt sich ein wenig, wenn man einen Blick in die international bekanntesten Auschwitz-Darstellungen, diejenigen von Primo Levi und Elie Wiesel wirft.²⁴ Diese Berichte konzentrieren sich stärker als viele andere vorwiegend diegetisch angelegte Zeugnisse auf den Zivilisationsbruch, für den Auschwitz steht. Alle Opfer wissen bei ihrer Verhaftung, warum sie in einem KL inhaftiert werden sollen, der Schock der Einlieferung in das Lager aber gründet in einem Komplex des überfallartigen Grauens und der Unmöglichkeit des Verstehens. Mit dem Überschreiten der Lagergrenze verlassen die Opfer die gewohnte Lebenswelt und betreten einen Raum, dessen Voraussetzungen, Gesetze

²² Der Ort des größten Schreckens, die Gaskammer und die Öfen sind dabei zwar immer im Bewusstsein der Häftlinge, aber sie bleiben fast allen unsichtbar; wer sie sieht, ist dem Tode geweiht. Sichtbar sind allein der Feuerschein und der Rauch der Verbrennungsgruben, in dem diejenigen Ermordeten verbrannt wurden, die (noch) keinen Platz in den Öfen fanden. (Vgl. Greif, Gideon: „Wir weinten tränenlos...“ Augenzeugenberichte des jüdischen „Sonderkommandos“ in Auschwitz. 11. Aufl. Frankfurt a. M. 2016.)

²³ Vgl. Kielar, Wieslaw: Anus Mundi. Fünf Jahre Auschwitz. 14. Aufl. Frankfurt a. M. 2013 oder Adelsberger, Lucie: Auschwitz. Ein Tatsachenbericht. Bonn 2001 [zuerst: 1956].

²⁴ Wiesel, Elie: Nacht. Erinnerung und Zeugnis. Freiburg 1996 [zuerst: 1958].

und Ziele bei allem äußerlichen Verständnis in ihrer Sinndimension unerkennbar bleiben. Die Lagergesetze, auf Demütigung, Brutalisierung und Entmenschlichung angelegt, bilden einen Raum der totalen Angst und des allgegenwärtigen Todes, ohne jedoch begreifbar zu sein. Warum geschieht alles mit größter Hast, unter ständigem Gebrüll und unablässigem Prügeln, wenn die Häftlinge kurz darauf stundenlang oder tagelang auf dem Appellplatz strammstehen müssen? Sehr viele Lagerregeln sind so gestaltet, dass ihre Einhaltung unmöglich ist und der Versuch, sie einzuhalten, zu weiteren Regelverletzungen führen muss. Diese menschenverachtenden und nicht selten krankhaften Schikanen sind offensichtlich um ihrer selbst willen eingesetzt, sie geben immer wieder bequeme Anlässe, die Gefangenen zu quälen und nach Belieben zu verletzen und zu töten. Unbegreiflich ist dabei die unermessliche Wut der Kapos und der SS-Mannschaften, für die kein erkennbarer Grund vorliegt,²⁵ ebenso wenig wie für die Massenvernichtung selbst.²⁶ Während viele Zeugnisse der Opfer die schockartige Unerklärbarkeit berichten und dann die dargestellten Begebenheiten für sich selbst sprechen lassen, zeichnen sich die Berichte von Levi und Wiesel durch ihre primär reflektierende und damit die Erfahrung bewältigende Haltung aus.²⁷

²⁵ „In Gedanken fragte ich mich: Warum reden und schreien sie überall so laut? Warum geschieht hier alles in solchem Tempo, in einer Atmosphäre des Entsetzens, des Schreckens und der Entwürdigung? Warum wird man auf den Kopf geschlagen, nur weil man nicht weiß, was man machen soll und wie man sich verhalten soll? Warum wird einem nichts erklärt? Warum prügeln sie nur, und das noch unter dem Vorwand, daß man einen Befehl nicht ausgeführt habe? Ich konnte das nicht begreifen. Aber ich mußte mich darauf einstellen.“ (Sobolewicz: Aus der Hölle zurück. S. 53.) Die Frage stellt sich gerade, weil die Antwort, die ein Mithäftling zuvor gegeben hat, nicht ausreicht: „Ja aber prügeln sie hier denn, weil es einen Grund gibt? Tadek, hast du denn keine Augen im Kopf? Hier prügeln sie grundlos, gleichgültig, ob du krank oder gesund bist. Völlig grundlos.“ (Ebd. S. 46.)

²⁶ Auf der Ebene der historischen Analyse lassen sich zahlreiche Gründe für den Genozid, den Holocaust und die Vernichtungsaktionen der Nazis festmachen, und ihre Kombination ergibt zwar ein zynisches Handlungskalkül, aber gerade die Unmöglichkeit, dieses Kalkül anzuerkennen, beschreibt die Kategorie des Zivilisationsbruchs.

²⁷ Man sollte vielleicht besser von dem prekären Versuch der Bewältigung sprechen, wie viele andere Überlebende starb Levi durch Selbstmord.

Auch für Levi ist der Raum Auschwitz kein Gegenstand beschreibenden Interesses; an einer Stelle konzentriert der Erzähler die Informationen über die materiellen Gegebenheiten des Lagers auf zwei Seiten,²⁸ an einer anderen sind die deskriptiven Details eindeutig der Diskussion der Notwendigkeit hygienischer Vorsorge funktional untergeordnet.²⁹ Zu Beginn heißt es in existenzialistischer Perspektive verkürzt:

Dies ist die Hölle. Heute, in unserer Zeit, muß die Hölle so beschaffen sein, ein großer, leerer Raum, und müde stehen wir darin, und ein tropfender Wasserhahn ist da, und man kann das Wasser nicht trinken, und uns erwartet etwas sicher Schreckliches, und es geschieht nichts und noch immer geschieht nichts. Wie soll man da Gedanken fassen? Man kann keine Gedanken mehr fassen; es ist, als seien wir bereits gestorben. Einige setzen sich auf den Fußboden. Tropfen um Tropfen verrinnt die Zeit.³⁰

Ausgangspunkt dieser existenzialistischen Argumentation ist eben jene quälende Schockerfahrung der Sinnlosigkeit des Zivilisationsbruchs, die sich in die Annahme der Dimension des Grotesken, Absurden und Sinnlosen zu retten sucht:

Nun wundern wir uns schon über nichts mehr. Uns scheint, als seien wir Zeugen eines verrückten Schauspiels, eines von denen, wo Hexen, Heiliger Geist und Teufel auf der Bühne erscheinen. [...] Im übrigen geht der ganze Eingliederungsprozeß unter grotesken und sarkastischen Vorzeichen vorstatten. [...] Die Erklärung hierfür ist grauhaft und doch so einfach: an diesem Ort ist alles verboten; nicht aus irgendwelchen unerfindlichen Gründen, sondern weil das Lager zu diesem Zweck geschaffen wurde. Wenn wir darin leben wollen, müssen wir das rasch und gut lernen.³¹

²⁸ Vgl. Levi: Ist das ein Mensch? S. 29f.

²⁹ Vgl. ebd. S. 37. Allerdings weist der Erzähler die rationale Argumentation zurück: ebd. S. 39.

³⁰ Ebd. S. 20. Auch später so: „Schon lange habe ich es völlig aufgegeben, irgend etwas begreifen zu wollen. Und was mich selbst betrifft, so bin ich jetzt dermaßen erschöpft vom dauernden Stehen auf dem verletzten und noch nicht behandelten Fuß, so ausgehungert und durchgefroren, daß mir alles gleichgültig erscheint. Mag dies mein letzter Lebenstag sein und dieser Raum die Gaskammer, von der sie alle reden. Was kann ich schon daran ändern? Da kann ich mich ebensogut an die Wand lehnen und die Augen schließen und warten.“ (Ebd. S. 46.)

³¹ Levi: Ist das ein Mensch? S. 23–27.

Dieses Lernen ist nun wie bei allen anderen Häftlingen mit der Verinnerlichung der räumlichen Geometrie der Verbote verbunden.³² Erst mit der Einweisung in den Krankenbau entwickelt sich langsam auch eine etwas positivere Perspektive, die jedoch prekär bleibt:

KB ist ein Lager ohne physische Drangsal. Darum erlangt derjenige, der noch eine Spur von Bewußtsein hat, dort sein Bewußtsein wieder; und darum redet man dort während der langen, leeren Tage von anderem als von Hunger und Arbeit, und es kann vorkommen, daß wir uns vergegenwärtigen, was man aus uns gemacht hat, was man uns alles genommen hat, was dieses Leben hier ist. In diesem KB, in dieser Parenthese relativen Friedens haben wir gelernt, daß unsere Persönlichkeit zerbrechlich ist, daß sie weit mehr in Gefahr ist als unser Leben. [...] Hier, vorübergehend fern von Flüchen und von Schlägen, haben wir die Möglichkeit, wieder zu uns selbst zu finden und nachzudenken, und da wird uns klar, daß wir nie zurückkehren werden. [...] Wir werden nicht zurückkehren. Von hier darf keiner fort, denn er könnte mit dem ins Fleisch geprägten Mal auch die böse Kunde in die Welt tragen, was in Auschwitz Menschen aus Menschen zu machen gewagt haben.³³

Nur wenn es gelingt, den Schock der irreversiblen Überstellung in den Angstraum der entmenschlichenden Demütigungen zum Zweck der Zerstörung der Identität als Person und als Mensch in Schach zu halten, kann es eine geringe Chance des Weiterlebens geben. Ein wichtiges Moment dieser Strategie ist die Rückeroberung des Raumes als Vorbedingung und Konstituente der persönlichen Identität.³⁴ Auch bei Sobolewicz finden sich Hinweise auf versteckte Schutzräume,³⁵ die

³² Vgl. ebd. S. 31f.

³³ Ebd. S. 53.

³⁴ Die destruktive und entmenschlichende Raumpolitik in den Lagern erlaubte es nur wenigen Häftlingen, unbeschadet an ihren politischen oder religiösen Überzeugungen im Sinne eines Trostmittels festzuhalten; am schlimmsten traf es die Künstler und Intellektuellen, sie waren für den Überlebenskampf im KL am wenigsten geeignet. (Vgl. Améry, Jean: *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten*. Stuttgart 2015 [zuerst: 1977], dort vor allem die Kapitel *An den Grenzen des Geistes* (S. 19–50) und *Die Tortur* (S. 51–81).) Dazu siehe auch Solbach, Andreas: *Über Zwang und Unmöglichkeit, Jude zu sein: Jean Amérys Testimonium*. In: Lamping, Dieter (Hg.): *Identität und Gedächtnis in der jüdischen Literatur nach 1945*. Berlin 2003. S. 62–89.)

³⁵ Vgl. Sobolewicz: *Aus der Hölle zurück*. S. 60f.

allerdings auch gefahrvoll sein konnten.³⁶ Ein solcher trügerischer Schutzraum ist der Krankenbau, der zwar zunächst die Möglichkeit der Erholung von den Strapazen des Lagerlebens zu bieten scheint, letztlich aber doch nur ein Funktionselement der ‚Todesfabrik‘ darstellt.³⁷ Die Räume des Lagers erweisen sich aus der Häftlingsperspektive zunehmend als reine Durchgangsräume auf dem Weg zur Ermordung, die sich in den Vernichtungsräumen von Gaskammer und Krematorium abspielt. Das Ziel der Häftlinge ist es allgemein, der Dynamik des Durchlaufens von Todeskorridoren dadurch zu entkommen, dass man sich an die Raum- und Machtstrukturen anlagert und so Halt und Dauer in dem reißenden Strom des Vergehens findet. Die Rückgewinnung des Raumes lässt sich demnach als ein Akt des inneren Widerstands verstehen, der allerdings grundsätzlich unter Strafe steht:

Die Fähigkeit des Menschen, sich auch in offenbar verzweifelten Situationen einen Schlupfwinkel zu schaffen, sich abzukapseln, eine dünne Schutzwand rings um sich zu errichten, ist erstaunlich groß und verdiente eine eingehende Untersuchung. Es handelt sich dabei um einen sehr heiklen Anpassungsvorgang, der zum Teil passiv und unbewußt, zum Teil aktiv ist, wie: einen Nagel überm Bett einzuschlagen, um nachts die Schuhe dranzuhängen; stillschweigende Nichtangriffspakte mit den Nachbarn abzuschließen; die Gepflogenheiten und Gesetze des jeweiligen Kommandos und des jeweiligen Blocks zu erraten und zu akzeptieren. Dank dieser Arbeit ist man imstande, nach Ablauf einiger Wochen ein gewisses Gleichgewicht, einen gewissen Grad von Sicherheit dem Unvorhergesehenen gegenüber zu erlangen. Man hat sich ein Nest gebaut, das Trauma der gewaltsamen Verpflanzung ist überwunden.³⁸

Dieser ‚Eigenraum‘ ist freilich eine höchst instabile Konstruktion, die von den Umständen schnell wieder zerstört werden kann; zentral jedoch ist die Möglichkeit einer solchen Raumkonstruktion überhaupt, erst sie erlaubt dem Gefangenen den nächsten Schritt auf dem Weg der Raumgewinnung, der in der Möglichkeit der Raumkontemplation

³⁶ Vgl. ebd. S. 112–116.

³⁷ Vgl. Sobolewicz: Aus der Hölle zurück. S. 85. Levi betont eher die Möglichkeiten des Aufenthalts im KB: „Der KB ist der Ort des geringeren Widerstands, das Ventil, das es leichter macht, die Vorschriften zu übertreten und der Wachsamkeit der Kapos zu entgehen.“ (Levi: Ist das ein Mensch? S. 82.)

³⁸ Levi: Ist das ein Mensch? S. 54.

besteht. Levi beschreibt diese Strategie in dem Kapitel *Ein guter Tag*, das, wie viele seiner Erzählabschnitte, mit einem mottoartigen Gnomon beginnt, um die allgemeine abstrakte Aussage dann zu illustrieren: „Der Glaube an den Sinn des Lebens ist in jeder Faser des Menschen verwurzelt, ist ein Wesenszug der menschlichen Natur. [...] Heute und hier besteht der Sinn darin, das Frühjahr zu erleben. Ein anderes Ziel gibt es jetzt nicht für uns.“³⁹ In diesem Fall knüpft sich die überlebenswichtige Sinnsuche an die Begleiterscheinungen des Frühlingsbeginns:

Als wir endlich zum Lagertor hinaus sind, steht die Sonne schon recht hoch am klaren Himmel. Im Süden erkennt man die Berge, im Westen, vertraut und widersinnig, den Glockenturm von Auschwitz (hier ein Glockenturm!) und um uns herum die Sperrballons. Die Rauchschwaden von Buna hängen unbeweglich in der kalten Luft. Auch eine Reihe niedriger, von grünen Wäldern bestandener Hügel sehen wir. [...] Zum erstenmal werden wir gewahr, daß auch hier auf beiden Seiten der Straße die Wiesen grün sind; denn ohne Sonne ist eine Wiese gar nicht richtig grün. Ganz anders Buna. Buna ist hoffnungslos, durch und durch trübe und grau. Diese ausgedehnte Wirrnis von Eisen, Zement, Schlamm und Qualm ist die Verneinung der Schönheit schlechthin. Ihre Straßen und Bauten werden mit Zahlen oder Buchstaben benannt wie wir, wenn sie nicht un menschliche und unheilvolle Namen tragen. In diesem Bereich wächst kein Grashalm, und die Erde ist getränkt mit den giftigen Säften von Kohle und Petroleum. Nichts lebt hier, nur Maschinen und Sklaven: und jene mehr als diese.⁴⁰

Es ist hier nicht nur das Erwachen des Lebenstriebes, sondern das ‚Gewahrwerden‘ der räumlichen Umgebung, das sich in ersten zaghaften Versuchen der Landschaftsbeschreibung manifestiert und die ansonsten nur bedrohliche Materialität der Dinge in ihrer Phänomenalität sieht:

Aber heute spiegeln die ewigen Lachen, auf denen, spektralfarben, eine dünne Haut aus Petroleum erzittert, den klaren Himmel wider. Rohre, Träger und Kessel, noch kalt vom Nachtfrost, triefen vor Tauwasser. Das ausgehobene Erdreich, die

³⁹ Ebd. S. 68. „Nun möge der Leser darüber nachdenken, was für eine Bedeutung unsere Worte ‚gut‘ und ‚böse‘ oder ‚Recht‘ und ‚Unrecht‘ im Lager haben konnten; auf Grund des Bildes, das wir vermittelt, und auf Grund der Beispiele, die wir angeführt, ermesse nun ein jeder, was alles von der Moral unserer Welt diesseits des Stacheldrahtes noch Bestand haben konnte.“ (Ebd. S. 83.)

⁴⁰ Levi: Ist das ein Mensch? S. 69.

Kohlenhalden und Zementblöcke düstern in leichtem Nebel die Winterfeuchtigkeit aus. Heute ist ein guter Tag. Wir sehen uns um wie Blinde, die das Augenlicht wiedererhalten haben, sehen uns gegenseitig an. Noch nie haben wir uns in der Sonne gesehen. Einige lächeln. Wenn nur der Hunger nicht wäre!⁴¹

Für Levi ist offenkundig nicht primär die Befolgung der Körperhygiene das beste Mittel, sich vor dem Untergang zu schützen, sondern die immer gefährdete Rückgewinnung von Teilräumen und die augenblickshafte Kontemplation von Landschaft, Raum und Materialität; sie vor allem schützen davor, einer der berüchtigten „Muselmänner“, der „Untergegangenen“, zu werden.⁴²

Der gleichermaßen berühmt gewordene Auschwitz-Bericht *Nacht* (1958) von Elie Wiesel, elf Jahre nach Levis Buch erschienen, geht einen offensichtlich anderen Weg, denn der Autor konzentriert sich nicht auf einen beschreibenden Überblick über die Realität des Lagerlebens oder die Materialität des Lagers als Ausgangspunkt für kommentierende Betrachtungen; der Abschnitt über Auschwitz als Lager ist ohnehin eingebettet in zwei längere Passagen, die die Vorgeschichte und den Todesmarsch nach Verlassen des Lagers erzählen. Wiesel bezieht sich sehr wohl auf die Lagerrealität, aber er ersetzt Levis Kommentarfunktion durch eine stärker narrativ gestaltete Symbolik und prononciert eingesetzte metaphorische Formeln, deren zentrale die der Nacht und

⁴¹ Ebd. S. 70. Allerdings verbindet er die positive Landschafts- und Raumerfahrung sogleich mit einer abstrakten Theorie zur Hierarchie der Leidensursachen; ebd. S. 70f.

⁴² Vgl. ebd. S. 83–87. „Unterliegen ist am leichtesten: dazu braucht man nur alles auszuführen, was befohlen wird, nichts zu essen als die Ration und die Arbeits- und Lagerdisziplin zu befolgen. Die Erfahrung hat gezeigt, daß man solcherart nur in Ausnahmefällen länger als drei Monate durchhalten kann. Alle Muselmänner, die im Gas enden, haben die gleiche Geschichte, besser gesagt, sie haben gar keine Geschichte; sie sind dem Gefälle gefolgt bis in die Tiefe, ganz natürlich, wie die Bäche, die schließlich im Meer enden. [...] Sie, die anonymen, die stets erneuerte und immer identische Masse schweigend marschierender und sich abschüttender Nichtmenschen, in denen der göttliche Funke erloschen ist und die schon zu ausgehöhlt sind, um wirklich zu leiden.“ (Ebd. S. 86f.)

des Traums sind.⁴³ Auch für ihn stellt sich die unbeantwortbare Sinnfrage, die er durch Metaphorisierung und Symbolisierung zumindest bannen möchte. Schon vor der Ankunft in Auschwitz, kurz vor der Deportation, heißt es: „Nacht. Niemand betete darum, daß die Nacht rasch verstreichen möge. Die Sterne waren nur Funken des großen Brandes, der uns verzehrte. Wenn dieses Feuer eines Tages erlöschen sollte, würde der Himmel leer sein, es würde nur noch erloschene Sterne und tote Augen geben.“⁴⁴

Und bei der Ankunft auf der Rampe verändert und erfüllt sich das Bild der flammenhellen Nacht:

Wir blickten auf die Flammen in der Nacht. Ein widerwärtiger Geruch lag in der Luft. Plötzlich öffneten sich die Türen. [...] Vor uns Flammen. In der Luft der Geruch von verbranntem Fleisch. Es mußte Mitternacht sein. Wir waren da. In Birkenau. [...] Nicht weit von uns entfernt loderten Flammen aus einem Graben empor, riesige Flammen. Dort wurde etwas verbrannt. Ein Lastwagen näherte sich dem Erdloch und schüttete seine Ladung aus: es waren kleine Kinder. Säuglinge! Ich hatte sie mit eigenen Augen gesehen... Kinder in den Flammen.⁴⁵

Die folgende Szene zeigt dann deutlich, wie rhetorisch eingebunden Wiesel Raumbeschreibungen funktional einsetzt, ohne dem Raum selbst jedoch mehr als nur eine allgemeine metaphorische Realität als Raum des äußersten Schreckens zuzugestehen:

Wir marschierten weiter. Allmählich näherten wir uns dem Graben, dem eine Gluthitze entstieg. Noch zwanzig Schritt. Wenn ich mir den Tod geben wollte, war der Augenblick gekommen. Unsere Kolonne brauchte nur noch zwanzig Schritt zurückzulegen. Ich biß mir auf die Lippen, damit mein Vater nicht meinen zitternden Unterkiefer sah. Noch zehn Schritte, noch acht. Sieben. Wir marschierten langsam, wie hinter dem Leichenwagen unseres eigenen Begräbnisses einher. Nur noch vier, dann drei Schritte. Nun standen wir vor dem lodernen Graben. Ich riß meine letzten Kräfte zusammen, um aus der Reihe zu setzen und mich in den Stacheldraht zu werfen. Tief im Herzen nahm ich

⁴³ Tatsächlich findet sich die Nacht-Metaphorik schon in ausgedehnter Art und Weise bei Levi, der sie in ähnlicher Hinsicht nutzt (beispielsweise S. 13, 14, 16, 17, 18, 22, 54–62). Es sei nur beiläufig angemerkt, dass einer der eindrucklichsten Romane im Kontext des Holocaust von Edgar Hilsenrath ebenfalls den Titel *Nacht* (1964) trägt.

⁴⁴ Wiesel: *Nacht*. S. 40.

⁴⁵ Ebd. S. 49–54.

Abschied von meinem Vater, von der ganzen Welt, und unwillkürlich bildeten sich Worte auf meinen Lippen: „Jisgadal wejiskadasch schme raba... Sein Name sei erhöht und geheiligt...“ Mein Herz wollte zerspringen. Nun gut. Ich stand vor dem Todesengel... Nein. Zwei Schritte vor dem Graben befahl man uns, links abzuschwenken und in eine Baracke zu treten.⁴⁶

Die direkt anschließende Passage unterstreicht schließlich mit ihrer rhetorischen siebenmaligen Wiederholung des temporalen Adverbs ‚nie‘ in der herausgehobenen syntaktischen Initialstellung die ästhetische Dimension der Aussage.⁴⁷ Wiesel tritt Gott in der Haltung der Anklage gegenüber,⁴⁸ die sich auf den Verlust seiner Identität und des lebensnotwendigen Grundvertrauens beruft:

Man war unfähig, noch an irgend etwas zu denken. Die Sinne waren abgestumpft, alles versank im Nebel. Man klammerte sich an nichts mehr. Der Selbsterhaltungs- und Selbstverteidigungstrieb, die Eigenliebe – alles war verschwunden. In einem letzten Augenblick der Hellsicht schien es mir, als seien wir im Nichts umherirrende verfluchte Seelen, dazu verurteilt, bis zum Ende aller Tage Räume des Alls zu durchwandern, auf der Suche nach Erlösung, auf der Suche nach Vergessen, ohne Hoffnung, es zu finden.⁴⁹

Die Schlussfolgerung aber lässt sich nur metaphorisch verstehen: „Es mußte ein Traum sein.“⁵⁰

Kommt Wiesel in seinem Bericht so nahe wie sonst niemand an fiktionale Formen heran, erzählt Liana Millu in *Der Rauch über Birkenau* noch weitgehend im Darstellungsmodus des Berichts. Ihre 1947

⁴⁶ Wiesel: Nacht. S. 55f.

⁴⁷ „Nie werde ich diese Nacht vergessen, die erste Nacht im Lager, die aus meinem Leben eine siebenmal verriegelte lange Nacht gemacht hat. Nie werde ich diesen Rauch vergessen. Nie werde ich die kleinen Gesichter der Kinder vergessen, deren Körper vor meinen Augen als Spiralen zum blauen Himmel aufstiegen. Nie werde ich die Flammen vergessen, die meinen Glauben für immer verzehrten. Nie werde ich das nächtliche Schweigen vergessen, das mich in alle Ewigkeit um die Lust am Leben gebracht hat. Nie werde ich die Augenblicke vergessen, die meinen Gott und meine Seele mordeten, und meine Träume, die das Antlitz der Wüste annahmen. Nie werde ich das vergessen, und wenn ich dazu verurteilt wäre, so lange wie Gott zu leben. Nie.“ (Ebd. S. 56.)

⁴⁸ Die Absage an Gott findet sich bereits S. 55, dann S. 94–96.

⁴⁹ Ebd. S. 58f. sowie 59f.

⁵⁰ Ebd. S. 60.

geschriebenen Erzählungen bedienen sich des Raumes in Auschwitz allerdings schon deutlich im Stil klassischer Erzählungen. Dabei behalten sie das Schreckliche durch Übertragung der Grausamkeiten und Entmenschlichungen, die aber nicht mehr wie bei den Opferzeugnissen in ihrer Brutalität für sich selbst sprechen. Millus Erzählungen entwerfen die einzelnen Handlungsepisoden sicher auch als exemplarische Beispiele für das Leiden in einem perversen Lagerkosmos, aber sie gehen in ihrer Spezifik doch eindeutig darüber hinaus. Dies betrifft vor allem und fast ausschließlich die Personencharakteristik, die die Abbreviaturen der anderen Texte weit überschreitet, indem sie keine Porträts als Beleg für vorgängige Aussagen oder Modelle präsentiert, sondern die Handelnden in ihrer charakteristischen Persönlichkeit zu zeichnen versucht. Das Resultat dieses Verfahrens ist für LeserInnen, die von der nicht-fiktionalen Berichtsliteratur kommen, äußerst überraschend, denn hier werden Dimensionen von subjektiver Identität aufgerufen, die in der Realität des Lagers als verloren gelten mussten.

Millu entwirft eine Lagerwelt, deren Räume und Materialitäten wie auch deren bestialische Regeln und Handlungsmuster selbst-erklärend auftreten und die nicht selbst erster Gegenstand der Darstellung ist, sondern den Kontext des Erzählten bildet.⁵¹ So erscheint eine Welt der Extreme, in der sich Menschen bewegen, die, noch immer den Werten und Maßstäben einer humanen Welt verbunden, um ihr Überleben kämpfen. In diesem Kampf aber kollidiert im Individuum die Logik der Eigennützigkeit und Unmenschlichkeit mit den aufflackern- den Sehnsüchten der verloren geglaubten Humanität, die sich paradoxerweise gleichzeitig als lebensbedrohlich und lebensspendend erweist und sich nur für Momente aus ihrem Versteck herauswagen darf. Sie schwächt den Einzelnen, weil sie ihn angreifbar macht, aber sie ist auch ein unverzichtbares Hilfsmittel, um die eigene Identität bewahren zu können. Aus dieser Situation entwickelt sich dann die unausweichliche Tragik der Begebenheiten, die auf der Dialektik der Unmöglichkeit und der gleichzeitigen Unverzichtbarkeit der Aufrechterhaltung humaner Wertvorstellungen und Regungen beruht.

⁵¹ Wie etwa die Macht der Kapo in *Lili Marleen*, die es ihr erlaubt, die Titelheldin mit einer kurzen Bemerkung in den Tod zu schicken.

Genau diese Art der Tragik bestreitet Andrzej Wirth für Tadeusz Borowskis Erzählung *Bei uns in Auschwitz*.⁵²

Der Held in Borowskis Erzählungen ist ein Held ohne Alternative. Er befindet sich in jener Situation, in der es keine Wahl mehr gibt; denn jede Wahl ist gleichbedeutend mit Untergang. Zwar bleibt in solcher Situation noch die Wahl zwischen Heiligtum und Verbrechen. Aber weil wir eigentlich von niemandem verlangen können, ein Heiliger zu werden oder ein Verbrecher, ist diese Alternative unmenschlich und kann nicht in Betracht gezogen werden. Borowski will als Künstler die objektive Tragik definieren, die aus der Situation, nicht aber aus der Größe des Charakters resultiert. Solche Tragik läßt keine Chance für die Reinigung des Helden durch Leiden (Katharsis).⁵³

Bei der Lektüre derjenigen Geschichten, die im Lager stattfinden, ergibt sich sofort ein eigentümlicher Leseindruck, der auf der durchweg detaillierten Beschreibung von Raum und Materialität als Hintergrund und Kontext von Handlungen beruht. Eine derartig selbstsichere Deskription von Raum und Materialität ist den Gefangenen aber laut der Lektüre der Opferberichte nicht möglich, ihre ganze Existenz, die an einem seidenen Faden hängt, erlaubt es ihnen nicht, sich von den Lebensumständen und Gefährdungen ihrer Existenz zu befreien, was aber die Voraussetzung einer erhöhten Position wäre, aus der souveräne Raumbeschreibung überhaupt erst denkbar wäre. Borowski löst dieses Problem, indem er seinen homodiegetischen Erzähler in die Zwischenposition des Kapo befördert, der, solange er seine Stellung halten kann, vom unmittelbaren Überlebenskampf befreit ist und sich in einer Situation befindet, die es ihm erlaubt, mit einer gewissen Übersicht und Souveränität zu beobachten. Der Lagerkosmos aus dieser erhöhten Perspektive legt gänzlich neue und oftmals erschreckende Einblicke offen, aber auch er ist nicht von aller Tragik frei.⁵⁴ Gerade

⁵² In seinem Nachwort zu Borowski, Tadeusz: *Bei uns in Auschwitz*. Erzählungen. München 1982.

⁵³ Borowski: *Bei uns in Auschwitz*. S. 270 sowie S. 271.

⁵⁴ Es ist eben diese Perspektive aus der Sicht zwischen Opfer und Täter, die gerade heute viele Holocaust-Romane inspiriert, sich der noch extremeren Sicht aus der Position der Täter zu nähern. Wurde Ulla Berkéwicz für ihren Roman *Engel sind schwarz und weiß* (1992) noch exemplarisch abgestraft, werden Texte wie *Les Bienveillantes* von Jonathan Littell mittlerweile gefeiert.

durch seine räumliche Souveränität besitzt Borowskis Kapo-Erzähler die Möglichkeit der Intervention, die ihn vor das gleiche tragische Dilemma stellt wie die Protagonisten bei Millu, denn die Einflussnahme für die Gefangenen kann in gleichem Maße lebensbedrohlich sein wie andere humane Regungen. Borowski zeigt daher seinen Erzähler immer wieder in prekären Situationen, in denen auch aus erzähllogischen Gründen der Spagat zwischen Solidarität und eigennützigem Überlebenswillen nur mühselig gelingt oder moralisch scheitert. Die Räume und Materialitäten in diesen Erzählungen sind deshalb differenzierter und detaillierter als in den vorangegangenen Texten, aber sie verändern, verglichen mit denen bei Millu, nicht ihre grundlegende Funktion; es gerät mehr in den Blick, der sich zu einer bislang unerhörten Höhe und Souveränität erhebt, aber keine qualitativ neue Raumperspektive entwirft.

Der *Roman eines Schicksallosen* von Imre Kertész gründet zwar in den persönlichen Erlebnissen des Autors als Vierzehnjährigem in Auschwitz, Zeitz und Buchenwald und berichtet von dem Überlebenskampf der Gefangenen und der bekannten Lagerrealität, aber seine Art der Darstellung unterscheidet sich doch in gravierender und zugleich verstörender Weise von den bislang betrachteten Texten.⁵⁵ Der Erzähler berichtet aus der Perspektive eines nach einem Jahr KL-Haft befreiten Jugendlichen von 16 Jahren, wobei die Erzählweise eine gewisse Naivität vortäuscht, die passagenweise den Eindruck einer ungewollten Idyllisierung erzeugen könnte. Dieser Effekt, der schon im Hauptteil des Textes nur uneindeutig bleibt, wird am Schluss mit radikaler Vehemenz in eine existenzielle Kritik übersetzt, die eben diese Uneindeutigkeit als Ausgangspunkt thematisiert.

Die vorgeblich naive Haltung des Erzählers in dem Roman von Kertész erlaubt ihm nun aber, ganz ähnlich wie – aus anderen Gründen – den ErzählerInnen bei Millu und Borowski, den Raum detailliert wahrzunehmen.

Die Morgenfrühe draußen war kühl und wohlriechend, über den weiteren Feldern graue Nebelschwaden, dann kam plötzlich, gleichsam wie ein Trompetenstoß, von

⁵⁵ Kertész, Imre: *Roman eines Schicksallosen*. 29. Aufl. Reinbek bei Hamburg 2016 [zuerst: original 1975, dt. 1996]. Für diesen Roman erhielt der Autor 2002 den Literaturnobelpreis.

hinten ein scharfer, dünner roter Strahl hervor, und ich begriff: Ich sah die Sonne aufgehen. Es war schön und im Großen und Ganzen interessant: Zu Hause schlief ich um diese Zeit immer noch. Ich nahm dann noch ein Gebäude wahr, eine gottverlassene Station oder vielleicht den Vorboden eines größeren Bahnhofs, gleich links von mir. Es war winzig, grau und noch völlig menschenleer, mit geschlossenen kleinen Fenstern und mit dem lächerlich steilen Dach, wie ich es in dieser Gegend schon am Vortag gesehen hatte: Vor meinen Augen verfestigte es sich im nebligen Dämmerlicht zunächst zu einem wirklichen Umriss, das Grau ging in Violett über, und gleichzeitig blitzten die Fenster rötlich auf, als die ersten Strahlen darauf fielen.⁵⁶

Diese Raumbeschreibung beginnt traditionell mit poetischen Formeln, die eine zunächst ungetrübte Stimmung zitieren, aber diesen Eindruck schnell destabilisieren.⁵⁷ Das Verfahren des Erzählers knüpft sich hier an Formeln wie „ich begriff“, wo nichts zu begreifen ist, und setzt sich in nichtssagenden allgemeinen Floskeln fort („Es war schön und im Großen und Ganzen interessant“). Der Rückblick auf die eigene „normale“ Kindheit lenkt ebenfalls von der Tatsache der Ankunft in einem KL ab, und schließlich nimmt die Beschreibung die poetische Tonart des Anfangs wieder auf. Anders aber als die Opferberichte, die nahezu unisono von dem überfallartigen Schock des Lärms und der Brutalitäten auf der Rampe und bei der Selektion erzählen, ist der junge Erzähler auch nach der entbehrungsreichen Fahrt noch ganz positiv gestimmt:

Von draußen hingegen vernahm ich näher kommende Schläge, das Gerassel von Türen, den einförmigen Lärm, mit dem sich Fahrgäste aus dem Zug drängen, und da habe ich mir sagen müssen, kein Zweifel, wir sind tatsächlich am Ziel. Ich freute mich natürlich, aber, so fühlte ich, anders als ich mich, sagen wir, noch gestern oder eher noch vorgestern gefreut hätte. [...] Zuallererst erblickte ich eine weite Ebene, ein riesiges Gelände. Ich war dann auch gleich ein bisschen geblendet von dieser plötzlichen Weite, dem grellen Glanz von Himmel und Ebene, der meine Augen schmerzte. Aber ich hatte gar nicht recht Zeit, mich umzusehen: ringsumher Gewimmel, Lärm, Bruchstücke von Worten und Geschehen, das Hin und Her des Sicheinordnens. Die Frauen – so hörte ich – mussten sich jetzt für kurze Zeit verabschieden, schließlich konnten wir ja nicht unter dem gleichen Dach baden; auf die Alten, Schwachen, die Mütter mit kleinen

⁵⁶ Kertész: Roman eines Schicksallosen. S. 87.

⁵⁷ Sie bleibt die einzige für Auschwitz, da der Erzähler kurz nach seiner Ankunft nach Buchenwald und Zeit verlegt wird.

Kindern sowie die von den Strapazen der Reise Erschöpften warteten hingegen etwas weiter entfernt Autos. Von alldem wurden wir durch weitere Sträflinge in Kenntnis gesetzt. Doch ich bemerkte, dass hier draußen jetzt schon deutsche Soldaten in grüner Mütze, mit grünem Kragen und beredten, richtungsweisenden Armbewegungen auf alles ein Auge hatten: Ich war durch ihren Anblick sogar ein bisschen erleichtert, denn sie wirkten schmuck, gepflegt und als Einzige in diesem ganzen Durcheinander ruhig und fest. Ich hörte dann auch gleich viele der Erwachsenen unter uns mahnen, und darin war ich mit ihnen einverstanden: dass wir uns bemühen sollten, den deutschen Soldaten zur Hand zu gehen, also Fragen und Abschiedsworte kurz zu halten, uns ihnen als vernünftige Menschen und nicht als so ein dahergelaufener Haufen vorzustellen. Vom Weiteren zu berichten ist schwer: Irgendein breiig brodelnder, wirblicher Strom nahm mich auf, strudelte mich hinweg, riss mich mit sich.⁵⁸

Der Erzähler tritt in der unwahrscheinlichen Position eines Beobachters auf, der sich von der Masse der Ankommenden mittragen lässt und dabei die ergreifenden Schicksale seiner Mitmenschen mit scheinbarem Gleichmut berichtet, so wie etwa ein kleines Mädchen von ihrem Vater getrennt wird – und kurz darauf vergast und verbrannt wird. Im Anschluss daran heißt es dann: „All diese Bilder, Stimmen und Begebenheiten haben mich einigermaßen verwirrt und schwindlig gemacht, in diesem sich am Ende zu einem einzigen Eindruck vermengenden, seltsamen, bunten, verrückten Wirbel; andere, möglicherweise wichtigere Dinge konnte ich deshalb weniger aufmerksam verfolgen.“⁵⁹

Das hier gewählte erzählerische Verfahren wird narratologisch als externe Fokalisierung definiert: Der Erzähler erzählt unter Beiseitelassen seines späteren Wissens aus der Perspektive des erlebenden Ich, das noch nichts von den Massenvernichtungen im Lager ahnt.⁶⁰ Auf diese Weise gelingt es, den graduellen Lernprozess des Ich-Erzählers äußerst plastisch zu formen, wenngleich ein hoher Preis dafür zu entrichten ist. Zum einen dürfen den Protagonisten keine extremen und verstörenden

⁵⁸ Kertész: Roman eines Schicksallosen. S. 88–92.

⁵⁹ Ebd. S. 93, 95.

⁶⁰ „Dort vorn – so wurde erneut bekräftigt – erwartete uns das Bad, doch zuvor – wie ich erfuhr – noch eine ärztliche Untersuchung. Es wurde gesagt, und ich selbst verstand das natürlich ohne weiteres, dass es sich um so etwas wie eine Musterung, eine Art Tauglichkeitsprüfung handle, im Hinblick auf die Arbeit ganz offensichtlich.“ (Ebd. S. 93f.)

Geschehnisse traumatisieren, denn das würde einen graduellen Lernverlauf unwahrscheinlich machen. Aber auch die zahlreichen Demütigungen und Bestrafungen zusammen mit den grauenvollen Überlebensbedingungen müssen auf eine psychologisch kaum glaubhafte Art von dem naiven Bewusstsein des Erzählers ignoriert werden. Zudem muss er im Verlauf seines Aufenthalts immer wieder auf relativ untypische Helfergestalten und glückliche Zufälle treffen.⁶¹ Dabei entsteht eine eigentümliche Erzählsituation, in der der Erzähler seine Naivität trotz der Schrecken der Lagerrealität, die er zumeist seltsam neutral und distanziert berichtet, aufrecht zu erhalten versucht. Räume und Materialitäten erscheinen dabei durchaus als Orte des Entsetzens und der Angst, aber auch wenn sie habituell mit dem Grauen verbunden sind, werden sie nahezu objektiv dargestellt. So ergibt sich immer wieder eine Situation der für erfahrene LeserInnen verstörenden Öffnung auf die Möglichkeit einer interessanten Erfahrung. Das KL wird zu einem Ort, der prinzipiell auch andere Erfahrungen ermöglicht als ausschließlich Angst und Schrecken:

Es war heiß. Ich konnte mich auch ein wenig umschauen, mich ein bisschen darüber orientieren, wo wir eigentlich waren. Der Bahnhof war hübsch. Unter unseren Füßen der an solchen Orten übliche Schotter, etwas entfernter ein Rasenstreifen, gelbe Blumen darauf, eine sich im Unendlichen verlierende, makellos weiße Asphaltstraße. Ich habe auch bemerkt, dass diese Straße von dem dahinter beginnenden, unüberblickbaren Gelände durch eine Reihe gleichmäßig gebogener Pfeiler mit metallisch glänzendem, stacheligem Draht dazwischen abgetrennt war. Es fiel mir leicht zu erraten: Dort wohnten also offensichtlich die Sträflinge. Jetzt zum ersten Mal – vielleicht, weil ich zum ersten Mal dafür Zeit hatte – begannen sie mich etwas mehr zu interessieren, und ich hätte gerne ihre Vergehen gekannt. Das Ausmaß, die Ausdehnung dieser ganzen Ebene hat mich erneut überrascht, als ich mich umschaute. Obwohl ich – unter den vielen Menschen und in diesem gleißenden Licht – kein so genaues Bild davon gewinnen konnte: kaum dass ich in der Ferne irgendwelche sich am Boden

⁶¹ Letztlich verdankt der Erzähler – wahrscheinlich auch der Autor – diesen positiven Zufällen sein Leben.

duckende Bauten, da und dort ein paar Gerüste, die wie Hochsitze aussahen, ein paar Ecken, Türme, Schornsteine ausmachen konnte.⁶²

Selbst der Ort des ultimativen Horrors wird so zu einem Objekt weitgehend distanzierter Beschreibung: „Auch in Buchenwald gibt es ein Krematorium, versteht sich, aber insgesamt nur eines, denn das ist hier nicht der Zweck, nicht das Wesen der Sache, nicht Seele und Sinn des Ganzen – wenn ich so sagen darf –, sondern es werden nur solche verbrannt, die im Lager verscheiden, unter den gewöhnlichen Umständen des Lagerlebens sozusagen.“⁶³

Grundlage dieser letztlich konstruierten und voluntaristischen Öffnung des Erzählers ist das Motiv des passiven Beobachters, der keine eigenen Interventionen durchsetzt, sondern sich dem Strom der Masse anpasst:

Schon standen wir draußen, im Freien. Ich weiß nicht, wer die Anordnungen traf, auch nicht, was geschah: Ich erinnere mich nur noch, wie mich irgendwie ein Druck ergriff, mich ein Schwung mitnahm und vorwärts schob und noch etwas stolpern ließ in meinen neuen Schuhen, in einer Staubwolke und unter einem seltsamen Knallen von hinten – als würde vielleicht jemand auf den Rücken geschlagen –, immer weiter, durch immer neue Höfe, zu immer neuen Toren, Hecken und Zäunen aus Draht; ein sich öffnendes und schließendes System, das zuletzt vor meinen Augen zu verschwimmen und verwirrend durcheinanderzugeraten begann.⁶⁴

⁶² Kertész: Roman eines Schicksallosen, S. 94f. „Auf jeden Fall nimmt man etwas Neues überall, selbst in einem Konzentrationslager, zunächst mit gutem Willen in Angriff – ich wenigstens habe es so erlebt; fürs Erste genügte es, ein guter Häftling zu werden, das Weitere mochte dann die Zukunft bringen – das war im Großen und Ganzen meine Auffassung, darauf gründete ich meine Lebensführung, ganz genauso übrigens, wie ich das im Allgemeinen auch bei den anderen sah. Ich habe natürlich bald gemerkt, dass die vorteilhafte Meinung, die noch in Auschwitz über die Einrichtung von Arbeitslagern geäußert worden war, auf einigermaßen übertriebenen Informationen beruhen musste. [...] Die Hauptsache ist, sich nicht gehen zu lassen: Irgendwie wird es schon werden, denn es ist noch nie vorgekommen, dass es nicht irgendwie doch geworden wäre [...]. Ich hätte es nämlich nie geglaubt, und doch ist es eine Tatsache: Nirgends ist eine gewisse Ordnung in der Lebensführung, eine gewisse Mustergültigkeit, ja Tugend offensichtlich so wichtig wie in der Gefangenschaft.“ (Ebd. S. 151–153.)

⁶³ Ebd. S. 142.

⁶⁴ Ebd. S. 112f.

Auch wenn die folgende Passage einen ironischen und subversiven Unterton behält, ist sie nicht nur wegen der offenen und verdeckten Intertextualität bemerkenswert:

In der Nähe unseres Lagers liegt – wie ich erfahre – eine bildungsmäßig gesehen namhafte Stadt, Weimar, deren Ruhm zu Hause auch schon Lernstoff gewesen war, versteht sich: Hier hatte unter anderen jener Mann gelebt und gewirkt, dessen Gedicht ‚*Wer reitet so spät durch Nacht und Wind*‘ auch ich ohne Buch auswendig kann und von dem sich hier irgendwo – wie es heißt – ein eigenhändig gepflanzter und seither tiefverwurzelter und weiterverzweigter Baum, mit einer Gedenktafel versehen und vor uns Häftlingen durch einen Zaun geschützt, auf dem Lagergelände befindet – so heißt es. Alles in allem fiel es mir überhaupt nicht schwer, jene Gesichter in Auschwitz zu verstehen: Ich kann sagen, auch ich habe Buchenwald bald liebgewonnen.⁶⁵

Die abschließende Formel bleibt auch in Anbetracht des „naiven“ Sarkasmus außerordentlich bemerkenswert, denn sie und ihre gedanklichen Kontexte sind die Kernzelle eben jener Überlegungen, die am Ende der Erzählung bei den verschonten Nachbarn Unverständlichkeit und Ablehnung provozieren und schließlich den Titel des Romans begründen.

Auschwitz ist als Raum literarischer und nicht-fiktiver Opferberichte ein Extrem, denn er wird auch in seiner Materialität so stark auf seine Funktion als Ort der Angst, des Schreckens und des qualvollen Todes verdichtet, dass er sich der Betrachtung nahezu entzieht. In voller Sichtbarkeit unterliegt er einer paradoxen Entwirklichung, die Räume und Teilräume des Lagers sind nur noch Platzhalter für Gesetze und Verbote zur Aufrechterhaltung der Macht, mehr noch – zur Durchsetzung von unmenschlicher Erniedrigung und Brutalisierung. Erst die stärker psychologisierenden und narrativen Texte gewinnen ein differenzierteres Raumbild, das sich dann als Träger komplexer, wenngleich nicht weniger erschreckender Erfahrungen erweist. Auch hier wird allerdings der Raum des Schreckens nur als besonders raffinierter Terror beschrieben. Eine distanzierte und beobachtende

⁶⁵ Kertész: Roman eines Schicksallosen. S. 143. Vgl. a. „[...] aber auch so ist der Schlummer tief und macht alles vergessen – goldene Zeiten, in der Tat.“ (Ebd. S. 165.) Zudem dürfen wir den letzten Satz des Zitats als einen zutiefst ironischen, wenn nicht zynischen Verweis auf das klassische „Ego arcadia“ verstehen.

Wahrnehmung der Lagerwelt von Auschwitz ist erst den Nachlebenden möglich geworden – falls überhaupt. Auschwitz als Raum ist vollständig erfasst und topographisch kartiert: Wir wissen alles über Auschwitz, aber wir verstehen nichts.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Adelsberger, Lucie: Auschwitz. Ein Tatsachenbericht. Bonn 2001 [zuerst: 1956].

Améry, Jean: Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten. Stuttgart 2015 [zuerst: 1977].

Borowski, Tadeusz: Bei uns in Auschwitz. Erzählungen. München 1982.

Höß, Rudolf: Kommandant in Auschwitz. Autobiographische Aufzeichnungen. Hg. v. Martin Broszat. 24. Aufl. München 2013 [zuerst: 1958].

Kertész, Imre: Roman eines Schicksallosen. 29. Aufl. Reinbek bei Hamburg 2016 [zuerst: original 1975, dt. 1996].

Kielar, Wieslaw: Anus Mundi. Fünf Jahre Auschwitz. 14. Aufl. Frankfurt a. M. 2013.

Levi, Primo: Ist das ein Mensch? Ein autobiographischer Bericht. 5. Aufl. München 2015 [zuerst: 1947].

Merle, Robert: La mort est mon métier. Paris 1952.

Sobolewicz, Tadeusz: Aus der Hölle zurück. Von der Willkür des Überlebens im Konzentrationslager. 7. Aufl. Frankfurt a. M. 2011.

Wiesel, Elie: Nacht. Erinnerung und Zeugnis. Freiburg 1996 [zuerst: 1958].

Sekundärliteratur

Curtius, Ernst Robert: Rhetorische Naturschilderung im Mittelalter. In: Ritter, Alexander (Hg.): Landschaft und Raum in der Erzählkunst. Darmstadt 1975. S. 69–111.

Dresden, Sem: Holocaust und Literatur. Frankfurt a. M. 1997.

Greif, Gideon: „Wir weinten tränenlos...“ Augenzeugenberichte des jüdischen „Sonderkommandos“ in Auschwitz. 11. Aufl. Frankfurt a. M. 2016.

Langer, Lawrence L.: The Holocaust and the Literary Imagination. New Haven, London 1975.

Rees, Laurence: Auschwitz. Geschichte eines Verbrechens. Berlin 2005.

Wachsmann, Nikolaus: KL. Die Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager. Berlin 2016.

Rosenfeld, Alvin H.: Ein Mund voll Schweigen. Literarische Reaktionen auf den Holocaust. Göttingen 2000.

Schlant, Ernestine: Die Sprache des Schweigens. Die deutsche Literatur und der Holocaust. München 2001.

Solbach, Andreas: Über Zwang und Unmöglichkeit, Jude zu sein: Jean Améry's Testimonium. In: Lamping, Dieter (Hg.): Identität und Gedächtnis in der jüdischen Literatur nach 1945. Berlin 2003. S. 62–89.

Steinbacher, Sybille: Auschwitz. Geschichte und Nachgeschichte. 2., durchges. Aufl. München 2007.

Young, James Edward: Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation. Frankfurt a. M. 1997.

Wolfgang Brylla: Am Tatort der Geschichte. Zu Erzählfunktionen der Verbrechensräume im historischen Kriminalroman

1. Literarische Räume

„Der Raum kehrt zurück!“ – stellt Doris Bachmann-Medick fest und beschreibt damit einen Trend der letzten zwanzig Jahre, der in den Kulturwissenschaften als *spatial turn* für Furore sorgte.¹ Ungefähr seit 2000 hat man es mit einer Renaissance des Raumes zu tun. Lange missachtet und im Vergleich zum Paradigma der Zeitlichkeit als wenig wissenschaftlich produktiv betrachtet, stieg die Kategorie der Räumlichkeit zu einem der wichtigsten Forschungskriterien auf, mit dessen Hilfe man sich nicht nur darum bemüht, die aktuelle Außenwelt, sondern auch die gestrige Welt, die Vergangenheit verständlich zu machen. Zwar hat die Zeitkategorie noch lange nicht ausgedient und wird immer wieder in Sozial-, Geschichts- oder Kulturanalysen unter Berufung auf Paul Ricœur herangezogen, aber dem Raum, der nicht mehr als geschlossener Container und festzementierter Behälter, der zu keiner Veränderung bereit wäre, aufgefasst wird, wird immer mehr Referenz erwiesen.² Wirft man einen kurzen Blick auf die große Anzahl von Beiträgen zu verschiedenen Raumansätzen, die bis dato diskutiert wurden, wird die Dominanz des Räumlichen im (literatur-) wissenschaftlichen Diskurs offensichtlich.³ Heute, so der Anschein, führt kein Weg am Raum vorbei. Eine Vorgehensweise, die bewusst auf die

¹ Bachmann-Medick, Doris: Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. 3. Aufl. Reinbek bei Hamburg 2009. S. 287.

² Vgl. Dünne, Jörg: Einleitung zu „Soziale Räume“. In: Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie. Grundagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaft. Frankfurt a. M. 2006. S. 289–303, hier S. 289.

³ Vgl. Günzel, Stephan (Hg.): Raumwissenschaften. Frankfurt a. M. 2009, Günzel, Stephan (Hg.): Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften. Bielefeld 2007, Heuner, Ulf (Hg.): Klassische Texte zum Raum. 3. Aufl. Berlin 2008 sowie auch die literaturwissenschaftlich ausgerichteten Arbeiten zum Thema Raum wie: Dünne, Jörg / Mahler, Andreas (Hg.): Handbuch: Literatur & Raum. Berlin 2015.

Prädikatisierung des Raumes verzichtet, ist kaum denkbar. Stephen Günzel hat seinerzeit die ‚Raumwende‘⁴ wie folgt charakterisiert:

Für kultur- und medienwissenschaftliche Fragestellungen relevant ist nicht der Raum als Begriff einer physikalischen Entität, sondern die Möglichkeit einer Beschreibung räumlicher Verhältnisse hinsichtlich kultureller und medialer Aspekte. – Dies bedeutet, dass der Blick gewendet wird von dem, *wie Raum bedingt*, hin zu dem, *wie Räumlichkeit bedingt ist*.⁵

Fragt man nach der räumlichen Konstruktion und Konstitution der wirklichen als auch der fiktiv-literarischen Welt, kann man nicht umhin, auf das allgemeine Potential des Raumes zu sprechen zu kommen, denn Räume existieren nicht um der Existenz willen, sie sind kein redundanter Zusatz oder Ableger eines auf Zeitlichkeit getrimmten Weltbildes. Räumen wohnt stets eine Funktion inne, ihnen werden Bedeutungskonvolute zugeschrieben oder sie generieren dieses Spektrum an semantischen Zuweisungen selbst.⁶ Unabhängig davon, ob man als Kunstrezipient einem ästhetisch geschaffenen oder einem angetroffenen Raumkompositum begegnet, kommen immer wieder Bedeutungskomplexe ins Spiel, die den Räumen angehängt werden. Natürlicherweise gibt es auch semantisch leere Räume, die wahrgenommen werden können, die jedoch gleichzeitig keinen Mehrwert im Sinne der Semantisierung vorweisen, aber auch das Fehlen von Bedeutung ist mehr oder weniger eine Bedeutung, eine Minus-Bedeutung, bediene man sich bei Jurij M. Lotman,⁷ die somit nicht nur

⁴ Karl Schlögel spricht von der „Raumrevolution“. (Vgl. Schlögel, Karl: Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik. München [u. a.] 2003. S. 25.)

⁵ Günzel, Stephan: Raum – Topographie – Topologie (Einleitung). In: Ders. (Hg.): Topologie. S. 13–32, hier S. 13 (Hervorhebungen im Original).

⁶ Vgl. Hallet, Wolfgang / Neumann, Birgit: Raum und Bewegung in der Literatur. Zur Einführung. In: Hallet, Wolfgang / Neumann, Birgit (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld 2009. S. 11–32, hier S. 11, Würzbach, Natascha: Erzählter Raum. Fiktionaler Baustein, kultureller Sinnträger, Ausdruck der Geschlechterordnung. In: Helbig, Jörg (Hg.): Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert. Festschrift für Wilhelm Füger. Heidelberg 2001. S. 105–129, hier S. 108.

⁷ Vgl. Lotman, Jurij M.: Die Struktur literarischer Texte. München 1972, Lotman, Jurij M.: Künstlerischer Raum, Sujet und Figur. In: Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie. S. 529–545.

‚etwas‘ über den Raum, sondern auch ‚etwas‘ über das spatiale Umfeld aussagt.

In der Literaturwissenschaft hat sich jahrzehntelang die Devise und die Überzeugung gehalten, dass literarisch konzipierte Räume im Dickicht des Textuellen keine besondere Aufgabe zu erfüllen haben, stattdessen nur – überwiegend – als Staffage beziehungsweise Hintergrund, als eine Art Dekoration in Augenschein zu nehmen sind. Bis in die 1970er-Jahre hinein wurde der dargestellte Raum im Literaturkosmos vor allem im Hinblick auf die AutorInnenbiographie ausgewertet, man verglich ihn mit den persönlichen, wirklichen Lebens- oder Arbeitsräumen des Schriftstellers, die dann literarisch umgestaltet in den Erzählfortlauf der Romane einfließen.⁸ Im Zuge des Strukturalismus-Hypes hat sich das Blatt gewendet. Der Raum wurde zum Gegenstand relevanter Studien und kontextueller Auseinandersetzungen, die, statt sich nur auf das Literaturfeld zu konzentrieren, auch andere Forschungsdisziplinen zu Hilfe nahmen. Räumliche Beschreibungsversuche seien hiermit interdisziplinär zu erfassen. Dabei setzt man einen großen Akzent auf den literarischen Raum. In der berühmten Definition von Ansgar Nünning wird der narrative Raum als „Oberbegriff für die Konzeption, Struktur und Präsentation der Gesamtheit von Objekten wie Schauplätzen, Landschaft, Naturerscheinungen und Gegenständen in verschiedenen Gattungen“⁹ verstanden. Für die den Raum untersuchende Instanz ginge es darum, zu entdecken, wie „aus Sätzen Räume [...]“¹⁰ werden. Stützen können sich Nünning oder Natascha Würzbach auf ihre Vorläufer wie Gerhard Hoffmann, Bruno Hillebrand, Hermann Meyer oder Frank Maatje, die

⁸ Vgl. Ritter, Alexander: Einleitung. In: Ritter, Alexander (Hg.): *Landschaft und Raum in der Erzählkunst*. Darmstadt 1975. S. 1–16 sowie Dennerlein, Katrin: *Narratologie des Raumes*. Berlin 2009. S. 74.

⁹ Nünning, Ansgar: Art. Raum/Raumdarstellung, literarische[r]. In: Ders. (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 2. Aufl. Stuttgart [u. a.] 2001. S. 536.

¹⁰ Nünning, Ansgar: *Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung: Grundlagen, Ansätze, narratologische Kategorien und neue Perspektiven*. In: Hallet / Neumann (Hg.): *Raum und Bewegung in der Literatur*. S. 33–52, hier S. 35.

als erste auf die Signifikanz des Räumlichen in der Literatur verwiesen.¹¹ Verwunderlich im Zusammenhang mit der Neuskalierung der Raumproblematik ist die Tatsache, dass eine der erfolgreichsten und populärsten literarischen Gattungen schlechthin einer dezidiert räumlich-narrativen Perspektivierung nicht unterzogen wurde. Der Kriminalroman wurde recht selten in Bezug auf seine räumlichen Strukturen analytisch hinterfragt. Im Folgenden soll deswegen auf einige Funktionen des Raumes in einer speziellen Krimi-Subgattung, nämlich im historischen Krimi hingewiesen werden. Denn dem Raum des Verbrechens sowie dem Raum der Ermittlung kommt im Geschichtskrimi nicht nur die Rolle des Backgrounds zu. Der Raum kann in diesem Genre auch als „Interpretationsobjekt“¹² fungieren und eine Weigel'sche „topographische Poetologie“¹³ bilden.

2. Der Raum der Sünde

Dem Raum in der Kriminalliteratur wurde bis Melanie Wigbers Monographie *Krimi-Orte im Wandel* prinzipiell wenig Beachtung geschenkt.¹⁴ Man fokussierte sich in erster Linie auf die Herauskristallisierung eines krimitypischen Erzähl- und Baugerüsts, auf die Umkehrung der temporalen Handlungsachse, auf der ein Ereignis, das immer später passierte, zeitlich-chronologisch nach vorne verlegt

¹¹ Siehe dazu die Monographie von Dennerlein: *Narratologie des Raumes*.

¹² Reidel-Schrewe, Ursula: *Die Raumstruktur des narrativen Textes: Thomas Mann „Der Zauberberg“*. Würzburg 1992. S. 1.

¹³ Weigel, Sigrid: *Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*. Wien 1999. S. 352–383.

¹⁴ Vgl. Wigbers, Melanie: *Krimi-Orte im Wandel. Gestaltung und Funktionen der Handlungsschauplätze in Kriminalerzählungen von der Romantik bis in die Gegenwart*. Würzburg 2006.

wurde.¹⁵ Der kroatische Strukturalist Stanko Lasić bezeichnete diese Erzähl- und Inszenierungsform als „linear-rückwendende Narration“.¹⁶ Eben auf den Faktor der Zeitlichkeit legte man einen großen Wert, auch deshalb, weil in der klassischen Schule des britischen orthodoxen Detektivromans die Zeit gegenüber dem Raum die höchste Priorität hatte. Räume waren austauschbar, ob der Mord sich in einem Zug, auf einem Schiff, in einem Hotel oder sogar in einem *locked room* ereignete, war zweitrangig. Die Detektive, wie Hercule Poirot, mussten die infolge des Verbrechens aus den Fugen geratene Welt wieder in Ordnung bringen,¹⁷ dazu benötigte man die zeitliche Rekonstruktion der Tat und die Rekonstruktion der Auflösung, die erzähltechnisch immer im finalen Akt der Handlung verankert waren. In diesem Schlussteil, der gleichzeitig den Höhepunkt, die Entladung der angebauten Spannung sowie die dramatische Abschwächung dieser Spannung beinhaltet, wurden die Schuldigen entlarvt, der Ermittler konnte sich als *Mastermind* feiern lassen, man konnte den Schein einer heilen, gesunden, gentryhaften Welt vortäuschen. S. S. van Dine, der in den 1920er-Jahren einen Regelkatalog aufstellte, der für alle Krimischreiber gelten sollte, hat beispielsweise betont, dass es in der Verbrechensdichtung „kein literarisches Verweilen, keine Nebensächlichkeiten, keine ‚Atmosphäre‘“¹⁸ geben soll. Die Atmosphäre wird meistens durch eine

¹⁵ Vgl. dazu die Studien von: Suerbaum, Ulrich: *Krimi. Eine Analyse der Gattung*. Stuttgart 1984; Nusser, Peter: *Der Kriminalroman*. Stuttgart 2003; Mandel, Ernest: *Ein schöner Mord. Sozialgeschichte des Kriminalromans*. Frankfurt a. M. 1987; Buchloh, Paul G. / Becker Jens P.: *Der Detektiv-Roman. Studien zur Geschichte und Form der englischen und amerikanischen Detektivliteratur*. 4. Aufl. Darmstadt 1990 sowie auch die Aufsätze in den Sammelbänden von: Vogt, Jochen (Hg.): *Der Kriminalroman (I + II)*. München 1971; Buchloh, Paul G. / Becker Jens P. (Hg.): *Der Detektivverählung auf der Spur. Essays zur Form und Wertung der englischen Detektivliteratur*. Darmstadt 1977; Žmegač, Viktor (Hg.): *Der wohltemperierte Mord. Zur Theorie und Geschichte des Detektivromans*. Frankfurt a. M. 1971.

¹⁶ Lasić, Stanko: *Poetyka powieści kryminalnej*. Warszawa 1976. S. 56.

¹⁷ Vgl. Brylla, Wolfgang: (Post-)Moderner Mord oder Wiederholung des Schemas? Erzählendenzenzen, Erzählstrukturen und Erzählmotive im zeitgenössischen Krimi. In: *Linguae Mundi* 6 (2011/2012). S. 103–126.

¹⁸ Van Dine, S. S.: Zwanzig Regeln für das Schreiben von Detektivgeschichten. In: Vogt (Hg.): *Der Kriminalroman I*. S. 143–147, hier S. 145.

räumliche Konstruktion gewährleistet; auf diesem Wege lehnt van Dine den Raum als konstitutivbildend für den orthodoxen Häkelkrimi ab. Edgar Marsch ist derselben Meinung. In seiner in den 1970er-Jahren veröffentlichten Gattungsstudie unterstreicht er einmal mehr die Unwichtigkeit des Raumes für den Kriminalroman,¹⁹ um später im Grunde das Gegenteil zu behaupten: „Zum Kriminalroman gehört eine genau berechnete und funktionierende Topographie räumlich-gegenständlicher Elemente“.²⁰ Auf die Verbindung von Raum (Handlungsrahmen) und Gegenständen, die in diesem Raum aufzufinden sind, macht auch Peter Nusser aufmerksam, der den Detektivroman vom Thriller mithilfe des Raum-Schlüssels trennt. Demnach wird in der klassischen Variante der Raum dazu gebraucht, „den Mordfall zu verrätseln“.²¹ Darüber hinaus hilft die Raum-darstellung samt der „realitätsnahe[n] Darstellung von Gegenständen“²² der „topographischen Verankerung der Handlung“.²³ Auf Einzelheiten geht Nusser bei seinem Unterscheidungsversuch nicht ein, auch in Hinsicht auf den amerikanischen *hardboiled*-Typus operiert er mit allgemeinen Leitsätzen wie „[d]ie im Thriller erwähnten Gegenstände sind die Mittel, mit denen das stereotypen Mustern folgende abenteuerliche Geschehen immer neu aktualisiert werden kann“.²⁴

Festzuhalten allerdings ist, dass trotz dieser räumlichen Lücken bezüglich des Kriminalromans der Raum einen elementaren Beitrag zur Gesamtkonzeption des Krimis und sozusagen zur ‚Tauglichkeit‘ der Gattung leisten kann, wenn nicht sogar muss. Wigbers konstatiert zwar, dass der Raum ein „historisch variables Textmoment“²⁵ sei, analog dazu weiß sie darauf zu insistieren, dass der Krimi von eben diesem Textmomentum lebt. Der Raum wird durch ProtagonistInnen,

¹⁹ Marsch, Edgar: Die Kriminalerzählung. Theorie – Geschichte – Analyse. 2. Aufl. München 1983. S. 99.

²⁰ Ebd. S. 194.

²¹ Nusser: Der Kriminalroman. S. 45.

²² Ebd. S. 46.

²³ Ebd. S. 47.

²⁴ Ebd. S. 64.

²⁵ Wigbers: Krimi-Orte. S. 18.

Menschen, die in diesem Raum auftauchen, ‚hergestellt‘ und in Gang gesetzt. VerbrecherInnen, MörderInnen, Opfer, Verdächtige, AugenzeugInnen, Zufallspublikum flechten ein internes Figurennetz, das auf zwischenfiguralen Verhältnissen basiert und zur Werdung des Raumes beisteuert. Durch Gespräche, Verhöre, Erzählfragmente einerseits, durch Bewegung andererseits wird der literarisch beschriebene, erzählte Raum zum fassbaren Raum des Verbrechens. Es sind die Figurenhandlungen, die zu Konstituenten des erzählten Raumes werden,²⁶ und die Erzähltaktik, die für das Charakterbild und den Aufgabenbereich des Raumes verantwortlich ist.

3. Geschichte im Krimi

Der historische Kriminalroman bildet eine Besonderheit im heutigen Krimidschungel, der von diversen sogenannten Bindestrich-Krimis²⁷ geprägt ist. Von dem Aufkommen des Interesses für die jüngste Vergangenheit – vom sogenannten „Geschichtsboom“²⁸ – profitierte auch der Geschichtskrimi, obwohl diese Untergattung schon in den 1950er-Jahren ihr Debüt feierte.²⁹ Die Resonanz blieb damals allerdings überschaubar. Erst mit Boris Akunins Fandorin-Romanen, dem großen Leseerfolg von Marek Krajewskis Breslau-Krimis und – vor allem im deutschen Sprachraum – mit den Texten von Robert Hültner, Volker Kutscher oder Susanne Goga ist der Geschichtskrimi salonfähig geworden. Die Romane von Krajewski, Kutscher, Hültner und Goga können gleichzeitig zu einer anderen Subklasse des historischen Krimis

²⁶ Vgl. Brylla, Wolfgang: Berlin als Raum. Hans Falladas erzählte Großstadt. Saarbrücken 2013. S. 47.

²⁷ Vgl. Kniesche, Thomas: Einführung in den Kriminalroman. Darmstadt 2015. S. 105.

²⁸ Vgl. Korte, Barbara/Paletschek, Sylvia: Geschichte in populären Medien und Genres: Vom historischen Roman zum Computerspiel. In: Dies. (Hg.): History Goes Pop. Zur Repräsentationen von Geschichte in populären Medien und Genres. Bielefeld 2009. S. 9–60, hier S. 9.

²⁹ Als Erfinderin gilt die Britin Josephine Tey mit ihrem Roman *The Daughter of Time* (1951). Vgl. Borgmeier, Raimund: Historische Kriminalromane aus Sicht der Gegenwart: Josephine Tey. In: Nünning, Vera (Hg.): Der amerikanische und britische Kriminalroman. Genres – Entwicklungen – Modellinterpretationen. Trier 2008. (= WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium. Bd. 11). S. 75–89.

dazugezählt werden, und zwar zu der Retro-Spielart. Nach dem Kulturwissenschaftler Simon Reynolds sei der Begriff ‚Retro‘ zeitlich einzugrenzen auf den Anfang des 20. Jahrhunderts. Die Erinnerungen an diese Periode können nicht nur von Generation zu Generation überliefert werden, sondern werden vor allem auf Medienträgern gespeichert, wie zum Beispiel auf Fotos. Als Retro kann man demgemäß nur einen solchen Zeitraum taxieren, den man mithilfe von Quellenmaterial (Zeitungen, Photographie usw.) überprüfen kann.³⁰

Das Retro-Krimiformat ist für den räumlichen Kontext insofern von Belang, als ihm der Raum quasi präskriptiv von oben zugeschrieben wird. Für die polnische Kritikerin Katarzyna Wajda zeichnet sich die *retro-crime-story* durch vier Bauelemente aus: 1) ein spannendes Rätsel, 2) eine Zeitkulisse, 3) einen extravaganten Helden, und 4) einen Zeitraum, der an Bachtins Chronotopos, in dem es zur Verschmelzung von Raum und Zeit kommt, angelehnt ist.³¹ Solcher Ansicht sind viele Kollegen von Wajda. Michał Foerster geht in dieselbe Richtung mit der kleinen Ausnahme, dass er die Gattungsformel auf drei Tragsäulen reduziert: 1) Epoche (Zeit), 2) Detektiv (Held), 3) Großstadt (Raum).³² Der Großstadt wird schon seit Raymond Chandlers und Dashiell Hammetts *tough guy*-Geschichten eine außergewöhnliche Position beigemessen, weil die Metropole im *hardboiled* als gleichberechtigter Held erscheint. In den urbanen Räumen wird gemordet, gedealt, gekidnappt, in den urbanen Räumen werden die Sünder aus dem Verkehr gezogen. Die Stadt erweist sich als Auffangbecken für Kriminelle und Kriminalisten, sie ist *per se* böse, schlecht, verbrecherisch. Als Gesetzeshüter kann man nur darum kämpfen, das Böse einzudämmern. Eine durch Verbrechen zerstörte Großstadtwelt

³⁰ Vgl. Reynolds, Simon: *Retromania: Pop Culture's Addiction to Its Own Past*. London 2011.

³¹ Wajda, Katarzyna: *Śladem retrozbrodni*. <http://www.dwutygodnik.com/artykul/3820-sladem-retrozbrodni.html>, aufgerufen am 02.05.2017.

³² Foerster, Michał: *Komisarz Drętwy*. http://esensja.pl/ksiazka/recenzje/tekst.html?id=4233&ref=ep_pw, aufgerufen am 02.05.2017.

Siehe auch den Aufsatz von Brylla, Wolfgang: *Polski kryminał retro. Między innowacją, naśladownictwem a literackim kiczem*. In: Brylla, Wolfgang u. a. (Hg.): *Kryminał. Między innowacją a nowatorstwem*. Zielona Góra 2016. (= Scripta Humana. Bd. V). S. 223–236.

kann nicht mehr geheilt werden, sie kann nur entheiligt und im Zustand dieser Entheiligung gestärkt werden.³³

Aus der Bandbreite der Geschichts- beziehungsweise Retro-Krimis lassen sich einige Raumformen auswählen, die sich auch klassifizieren lassen und die den Eindruck erwecken, sie stünden prototypisch für alle anderen Verbrechens- und Ermittlungsräume der Gattung ‚historischer Kriminalroman‘. Auffallend ist, dass sich die Taxonomie, die unten angeboten wird, auf Oppositionspaare stützt. Räume lassen sich allem Anschein nach nur aus dem Blickwinkel der Kontraste dingfest machen, auf diese Bewandnis deutete schon Lotman hin, der den literarischen Raum, der „zum Modell der Struktur des Raumes der ganzen Welt“ werde und wo „die interne Syntagmatik der Elemente innerhalb des Textes [...] zur Sprache der räumlichen Modellierung“³⁴ werde, immer binär begreift. Die Lotman’sche sich ergänzende Gegensätzlichkeit der Topographie (hier-dort), der Typologie (oben-unten) und der Semantik (gut-schlecht) spiegelt sich auch in der folgenden Auflistung der historischen Krimiräume wider. Divergieren kann man zwischen:

- 1) Großstadt- vs. Provinzraum
- 2) Geschichts- vs. Gegenwartsraum
- 3) Doku- vs. Alternativraum

Welche konkreten Ausformungen des Räumlichen unter die obige Systematik subsumiert werden, soll im Folgenden gezeigt werden.

4. Großstadt- vs. Provinzraum: Gattungsstiftende Räume

Großstädte sind typische Brutstätten des Verbrechens. Im Zuge der Industrialisierung im 19. Jahrhundert und des Massenansturms von Menschen vom Lande, die in den Metropolen nach Glück, Geld und einer besseren Zukunft gesucht haben,³⁵ mauserte sich der urbane Raum nicht nur zu einem sozialen Raum der zwischenmenschlichen

³³ Vgl. Pfeiffer, Ludwig K.: Mentalität und Medium. Detektivroman, Großstadt oder ein zweiter Weg in die Moderne. In: Vogt, Jochen (Hg.): Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte. München 1998. S. 357–377, hier S. 364.

³⁴ Lotman: Die Struktur literarischer Texte. S. 311.

³⁵ Vgl. die einzelnen Beiträge in: Runkel, Gunter (Hg.): Die Stadt. Hamburg 2007.

Beziehungen, wie es noch Georg Simmel in seiner Studie meint.³⁶ Durch die Menschenflut ist in den Städten auch die soziale Kluft zwischen reich und arm stärker geworden, was Misstrauen, Neid oder ein Gefühl der Ungerechtigkeit zur Folge hatte. Dass bei solcher Ausgangssituation die Verbrechensquote steigen wird, war nur noch eine Frage der Zeit. Infolge der wachsenden Brutalität und Deliktquote rief man um 1820 in den größten europäischen Stadttagglomerationen spezielle Polizeieinheiten wie die Pariser Sûreté oder den Londoner Scotland Yard ins Leben.³⁷ Die Stadt fing an, sich durch einen skurrilen Gegensatz zu definieren, denn einerseits sollte sie die Sicherheit garantieren, andererseits aber produzierte sie überdurchschnittlich viel Unsicherheit.³⁸ Den AutorInnen von Kriminalgeschichten, die fast um dieselbe Zeit und später entstehen, kam der großstädtische Aufstieg entgegen. Wenn Städte Morde, Gewalt, Gesetzesverstöße erzeugen, wenn Verbrechen quasi fester Bestandteil des Stadtgewebes sind, kann man dies literaturtechnisch gebrauchen. Gilbert K. Chesterton, der durch seine christlichen Father Brown-Erzählungen bekannt geworden ist, plädierte dafür, dass sich die Kriminalliteratur vom Ländlichen distanzieren und sich stattdessen auf das Signum des Städtischen kaprizieren sollte, denn die Stadt sei eben „poetischer“ als das rural wirkende Land.³⁹ Die Stadt sei interessanter und somit hat sie auch stofflich mehr anzubieten als romantische Landschaften, ein striktes hierarchisches Provinzsystem, in dem es keinen Platz für Fremde gibt, weil sich alle EinwohnerInnen seit jeher gut kennen. Im pointierten Rätselkrimi hat man den städtischen Raum meistens außen vorgelassen. Bevorzugt wurde die Landschaftskulisse, in der der Mord ein Novum

³⁶ Vgl. Simmel, Georg: Die Großstädte und das Geistesleben. In: Ders.: Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908. Hg. v. Rüdiger Kramme, Alessandro Cavalli. Frankfurt a. M. 1993–1995. (= Gesamtausgabe. Bd. 7). S. 116–131.

³⁷ Vgl. Nusser: Der Kriminalroman. S. 68.

³⁸ Vgl. Glasze, Georg u. a. (Hg.): Diskurs – Stadt – Kriminalität. Städtische (Un-)Sicherheiten aus der Perspektive von Stadtforschung. Bielefeld 2005. Dort vgl. den Beitrag von: Glasauer, Herbert: Stadt und Unsicherheit. Entschlüsselungsversuche eines vertrauten Themas in stets neuen Facetten. S. 203–222.

³⁹ Vgl. Chesterton, Gilbert K.: Verteidigung von Detektivgeschichten. In: Vogt (Hg.): Der Kriminalroman I. S. 95–98, hier S. 96.

war. Einige Kriminalfälle haben die Schriftsteller zwar in einer urbanen Umgebung verortet, es handelt sich aber dabei um Kleinstädte, die nicht eine Metropolen-, sondern eine Dorffaffinität vorweisen. Erst im US-Krimi von Hammett, Chandler oder Ross Macdonald ist die Stadt als *Sin City* in den Vordergrund gerückt, zumal sie nicht nur den Background der Handlung ausmachte, sondern zum Helden avancierte. In Anspielung auf Karl Schlögel könnte man sogar meinen, dass die Stadt zum Helden *sui generis* wurde.⁴⁰ Die Privatdetektive, die, um einen Auftrag zu realisieren, durch die Stadtstraßen laufen, werden mit einem Stadtverbrechen konfrontiert, das nur in der Stadt möglich wäre. Das Stadtverbrechen ist ein menschliches Verbrechen, es ist ein Verbrechen, das durch Menschen, ein Problem oder einen Zufall, und nicht durch ein Rätsel verursacht ist. Um den Tätern auf die Schliche zu kommen, müssen sich die Ermittler in Bewegung setzen, sie müssen die Passivität eines Sherlock Holmes in actionreiche Aktivität ummünzen, sie müssen neue Verbrechensräume erkunden, Tatorte besichtigen, Zeugen befragen. Ein Schwarzer Krimi ist deswegen ein Raumkrimi, der Agilität und Mobilität, der Konturen durch die „Dramaturgie des Ortes“⁴¹ gewinnt.

Im Geschichtskrimi kommt der Stadt eine besondere Rolle zu, weil die Stadt nicht nur zum Helden wird und einen topographischen Handlungsraum evoziert, der der detektivischen Fahndung nach dem Übeltäter dient, sondern auch ein historischer Atmosphärenraum der Vergangenheit ist, der mehr oder weniger dem Vergessen entrissen wird. Den geschichtlichen Krimiräumen der Großstadt wird in Wirklichkeit die Hauptfunktion des Erzählens zugewiesen, und zwar die Funktion der Gestaltung der Narrativität. Geschichtliche Kriminalromane wären ohne den stetigen Rekurs auf geschichtliche Stadträume kaum denkbar gewesen. Es hat den Anschein, dass sich die Retro-Krimis nur durch den Rückgriff auf bestimmte Raummodalitäten bestimmen lassen und gleichzeitig diese Raumkonstrukte fiktional mitbestimmen. Mit anderen Worten: die kriminelle Stadt löst Verbrechen aus, ist ein

⁴⁰ Vgl. Schlögel, Karl: Räume und Geschichte. In: Günzel (Hg.): Topologie. S. 33–53, hier S. 34.

⁴¹ Suerbaum: Krimi. S. 145.

guter Nährboden für die Sünde und agiert somit als Szene, als Bühne. Andererseits werden dieselben urbanen Räume dazu verwendet, den Täter, der sich im städtischen Labyrinth versteckt, zu schnappen. Aus der Performance-Bühne der Selbstinszenierung wird ein polizeiliches Revier der ermittelnden Figuren.

Einige Beispiele von historischen Krimis, in denen die Großstadt als ‚Erzählparameter‘ zur Geltung kommt, sollten hier genannt werden. Erzählparameter wird hier nicht als Erzähler mitreflektiert, sondern als eine Konstruktionsfigur, die das Erzählen erst ermöglicht. Die außerordentliche Sonderstellung, die die Stadt im Geschichtskrimi bezieht, lässt sich schon in Krajewskis Breslau-Reihe erkennen. Die Titel all seiner fünf Romane, deren Handlungen im deutschen Breslau der Vor- und Kriegszeit spielen, enthalten immer die deutsche Bezeichnung der Oderstadt. Im ersten Band *Śmierć w Breslau* (1999)⁴² muss sich Kommissar Eberhard Mock 1933 eines diffizilen Falles annehmen, in dessen Mittelpunkt sich zwei Frauenleichen befinden und ein geheimnisvoller mit Blut geschriebener Satz. In jeder Altstadtgasse lauern Skorpione, die auch den Opfern in die vermatschten offenen Wunden gelegt werden. Breslau wird von Krajewski als schonungsloser, barbarischer Ort des Verbrechens inszeniert. Überall herrscht Düsterei, ein Retro-Flair der 1920er und 30er macht sich breit, der die Stadt nicht in den Abgrund mit sich nimmt, sondern sie belebt und ihr ein menschlich-rabiates Gesicht verpasst. Krajewskis Breslau, obwohl einige Kritiker ihm ein „pittoreskes“, im Stil einer altmodischer Postkarten gehaltenes Schreiben⁴³ vorwerfen, ist eine lebende, tobende Stadt, die sich der Apokalypse des Zweiten Weltkriegs nähert. Breslau profiliert sich über die aggressive, grausame, rigorose Dunkelheit und das bestialische Verbrechen; die Stadt erstickt⁴⁴ nicht nur wegen ihrer anwachsenden Bausubstanz, sondern auch wegen ihres Verbrechens-

⁴² Krajewski, Marek: *Śmierć w Breslau*. Kraków 2010 (dt. Übersetzung von Doreen Daume: *Tod in Breslau*. 2. Aufl. München 2009).

⁴³ Smorağ-Goldberg, Małgorzata: Die Kriminalromane von Marek Krajewski: Von der Ästhetik zur Anästhetik oder Wie man die Geschichte manipuliert. In: Colombi, Matteo (Hg.): *Stadt – Mord – Ordnung. Urbane Topographien des Verbrechens in der Kriminalliteratur aus Ost- und Mitteleuropa*. Bielefeld 2012. S. 175–192, hier S. 179.

⁴⁴ Vgl. Krajewski: *Śmierć w Breslau*. S. 140.

vermögens. Der Raum wird durch das Böse getragen, dieses Böse zieht sich wie ein roter Faden durch alle Krimis Krajewskis und bildet ein Erzählgerüst der Sündhaftigkeit, die in den fiktionalen Stadtkern eingeschrieben ist. Ob Krajewskis Anliegen wirklich in der „Musealisierung [...] einer nunmehr toten [...] Vergangenheit“⁴⁵ bestünde, ist zu bezweifeln, denn nicht um die Festigung des Gestern – obwohl Krajewski in seinem Erzähldiktum echte Straßennamen nennt und seinen Büchern alte Stadtkarten beifügt – geht es in den Mock-Texten, sondern viel mehr um die Hervorhebung des Bösen und der Gewalt, die in der Stadtmaterie beheimatet sind. Das Böse kehrt immer wieder in die Stadt zurück, weil man das Verbrechen nicht zu eliminieren imstande ist. Mit Blick auf Michel de Certeau kann man Krajewskis Stadtoptik als Vermischung des Karten- und des Wegmodus verstehen – aus dieser Kohärenz wird ein Stadtbild gestampft, das nur eins im Sinne hat⁴⁶: die Stadt als Synonym für das Verbrechen darzustellen.

Auch in Gogas Leo Wechsler-Krimiserie, die in den Goldenen Zwanzigern in der ‚Kulturhauptstadt‘ Berlin mit ihren Varietés, Cabarets und Nachtclubs angesiedelt ist, wird der städtische Raum der Spreemetropole zum Zeugen und Produzenten der Missetat. Goga skizziert die Krimihandlung zwar nicht in den Schwarz- und Schattentönen von Krajewski, aber auch bei ihr wird die Großstadt aus dem Blickpunkt, durch das Prisma des rigiden Bösen justiert. In *Die Tote von Charlottenburg* (2012) muss Wechsler durch halb Berlin rennen, um den Tod einer Frauenrechtlerin aufzuklären. Dabei bedient er sich moderner Kriminaltechniken wie der Daktyloskopie oder des Schriftvergleichs. 1923 durchquert er jüdische Wohnviertel, an der nationalsozialistischen Front werden langsam Weltherrschaftspläne geschmiedet, Antisemitismus und Antihumanismus breiten sich aus. Gogas Berlin ist „ein Kosmos, der eine nie endende Faszination ausübte“.⁴⁷ In diesem Sinne nutzt sie das Zeit- und Raumkolorit der

⁴⁵ Smorąg-Goldberg: Die Kriminalromane von Marek Krajewski. S. 188.

⁴⁶ Vgl. Certeau, Michel de: Praktiken im Raum. In: Dünne, Günzel (Hg.): Raumtheorie. S. 343–353, hier S. 347.

⁴⁷ Goga, Susanne: Die Tote von Charlottenburg. 5. Aufl. München 2012. S. 53.

Urbanität dazu, um im Stadtszenario gesellschaftliche Themenfelder anzusprechen und zu problematisieren. Das Verbrechen bei Goga ist immer sozialhistorisch kodiert; diese Kodierung ist nicht unter den Menschen, sondern vor allem in der Stadt, die als ‚Schmelztiegel‘ apostrophiert wird, aufzufinden. Für Goga ist nicht das Verbrechen als solches von Bedeutung, sondern das Stadtklima, in dem dieses Verbrechen verübt werden konnte und das durch dieses Verbrechen ausgelöst wurde. Statt auf Authentizität in den Polizeiermittlungen setzt sie auf die Simulierung einer räumlichen Authentizität der Stadt und der Zeit – einer „imaginativen Geographie“⁴⁸, bei der häufig Klischees, die die Zwanziger betreffen, zutage treten.

Eine Zwischenstellung zwischen Krajewski und Goga kommen sowohl dem deutschen Autor Volker Kutscher als auch dem amerikanischen Schriftsteller Max Allan Collins zu. In Collins' *Chicago 1933* (1983) werden die Prohibitionszeit, das organisierte Verbrechen und die Bandenkriege in den USA angeschnitten, alles wird in einem stadträumlichen Gesamtpaket verpackt. Collins' Chicago-Krimi pendelt zwischen der Veranschaulichung des Raumes als des Bösen schlechthin und des Raumes als Handlungsrahmen. Dass diese Bipolarität über weite Strecken im Erzählfluss nicht gestört wird, verdankt Collins seinem Ich-Erzähler, der in der *tough guy*-Manier seine selbsterlebte Geschichte wiedergibt. Die Wiedergabe fußt auf den Wahrnehmungen der Erzählfigur, auf den Wahrnehmungen der Räume, mit denen er in Kontakt tritt, und der Menschen, die in diesen Räumen walten. Collins' Ich-Erzähler, Detektiv Nate Heller, nimmt den Raum aus zwei Zoran'schen *fields of visions*⁴⁹ wahr: aus dem Wahrnehmungsfeld der betrachtenden Figur und dem Erzählfeld des Erzählers. Heller muss sich auf seine Sehgabe stützen, um die Stadt Chicago zu erkunden und um den Auftrag von Al Capone mit Erfolg zu Ende zu bringen. Das Gute kollaboriert mit dem Bösen, Chicago wird zu einer Hybride, in der man sich nur verlaufen kann, wenn man nicht über ein starkes moralisches Rückgrat verfügt und die Stadt zu deuten vermag. Chicago mutiert zu

⁴⁸ Vgl. Neumann, Birgit: Imaginative Geographien in kolonialer und postkolonialer Literatur: Raumkonzepte der (Post-)Kolonialismusforschung. In: Hallet / Neumann (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. S. 115–138, hier S. 115.

⁴⁹ Vgl. Dennerlein: Narratologie des Raumes. S. 143f.

einem Raum, in dem „[v]iele Dinge [...] von draußen anders aus[sahen] als von drinnen“⁵⁰: „Chicago ist eine Stadt, in der Arm und Reich dicht beieinanderliegen und sich dennoch ignorieren“.⁵¹ Collins' narratives Großstadtprojekt und -konstrukt weist auf eine historisch belegbare Epoche hin, und mit fiktiven Zusätzen schafft es Collins, ein urbanes Krimistadtbild zu gestalten, das vom Verbrechen determiniert und zum Verbrechen prädestiniert ist.

Als Kontrast zum Metropolenraum in den Geschichtskrimis ist die Provinz angelegt, auf die sich insbesondere Hültner spezialisiert. Seit der Mitte der 1980er-Jahre erfreut sich die Peripherie in der deutschen Krimiszene einer stets wachsenden Beliebtheit, was die Unmengen an Regionalkrimis in den Buchhandlungen bezeugen können.⁵² Morde auf der Alm, in der Eifel, im Saarland oder in einem sächsischen Nest sind *en vogue*, weil sie dadurch, dass sie in der Nachbarschaft passieren, fassbar sind. Die Distanz zwischen den fiktionalen und den realen Räumlichkeiten wird auf das Minimum beschränkt. In geographischer und topographischer Hinsicht greifen die Regionalkrimis auf die Technik einer detail- und wirklichkeitstreuen Plakatierung der Umwelt zurück, um auf diese Weise das Gefühl der nahen Angst zu vermitteln. Hültner geht noch einen Schritt weiter und transportiert die LeserInnen nicht nur in eine (wenig) transparente bayerische Provinz, sondern auch in eine geschichtliche Provinz der 1920er- und 30er-Jahre. Der von München aufs Land strafversetzte Polizist Kajetan muss sich beispielsweise in *Am Ende des Tages* (2012)⁵³ mit einem Flugabsturz in den Chiemgauer Alpen befassen. Er verwickelt sich in politische Machenschaften, weil, wie es sich erweist, aus den Überresten der Flugmaschine Parteigeld der NSDAP gestohlen

⁵⁰ Collins, Max Allan: Chicago 1933. Bergisch Gladbach 1985. S. 35.

⁵¹ Ebd. S. 84.

⁵² Dazu die Beiträge von: Vogt, Jochen: Regionalität und Modernisierung in der neuesten deutschsprachigen Kriminalliteratur (1990–2015). Nebst einigen Lektüreempfehlungen. In: Germanica 58 (2016). S. 13–39 sowie Bonter, Urszula: Stadt – Land – Mord. Einige Bemerkungen zu den aktuellen deutschen Regionalkrimis. In: Parra-Membrives, Eva / Brylla, Wolfgang (Hg.): Facetten des Kriminalromans. Ein Genre zwischen Tradition und Innovation. Tübingen 2015 (= Popular Fiction Studies. vol. 3). S. 91–101.

⁵³ Hültner, Robert: Am Ende eines Tages. 2. Aufl. München 2015.

wurde. Ins Fadenkreuz gerät eine Bauernfamilie, der Demokrat Kajetan bietet nicht nur seinen politischen Widersachern, sondern auch der internen hegemonialen Ordnung auf dem bayerischen Land die Stirn. Der Raum, der dabei vom klassischen Erzähler gezeichnet wird, dient erstens als Background der Handlung, zweitens als Background der Zeitgeschichte und drittens als Background des Backgrounds, denn mithilfe der Raumbeschreibung gelingt es Hültner, unterschwellig die politische Zerrissenheit der Bevölkerung in den entscheidenden Umbruchsjahren am Ende der Weimarer Republik offen zu legen. In allen Krimis von Hültner spielt die Nazi-Geschichte mit und immer wird sie vor solch einem doppelten historischen Hintergrund angedeutet. Dasselbe gilt für die Romane *Walching* (1993) und *Die Godin* (1997),⁵⁴ in denen das bayerische Volk kurz vor der Machtübernahme gezeigt wird. Es brodelt in der Provinz, weit weg von den Städten. Dies alles umhüllt vom bayerischen Dorfdialekt, setzt sich zu einem Menschenpanorama zusammen, das die Geschichte nicht hinterfragen, aber manifest machen möchte, denn „Geschichte ist weniger weit entfernt, als wir es uns wünschen können“⁵⁵. Würde man Dirk Hohnsträters Raumtypologie-Vorschlag, der auf Krimis zugeschnitten ist, in Anschlag bringen wollen, könnte man die Großstadt- und Provinzräume im Geschichtskrimi erstens als atmosphärische Räume, und zweitens als Handlungsräume in den Blick nehmen. Hohnsträter differenziert des Weiteren zwischen den informativen und den kolorierenden Räumen: diese Raumaspekte treten in den beiden nächsten Gegensatzpaaren in Erscheinung auf.⁵⁶

5. Geschichts- vs. Gegenwartsraum: Räume der Aufarbeitung

Laut Barbara Korte und Sylvia Paetschek oder Achim Saupe lässt sich die Subgattung des Geschichtskrimis in zwei weitere Bereiche unterteilen, und zwar in den historischen Kriminalroman, dessen

⁵⁴ Hültner, Robert: *Walching / Die Godin*. Zwei Romane in einem Band. München 1996.

⁵⁵ Ders.: [Vorwort]. In: Hültner: *Walching / Die Godin*. S. 5.

⁵⁶ Vgl. Hohnsträter, Dirk: Dienstreisen. Budapest in den Kriminalromanen von Sjöwall/Wahlöö und Viktor Iro. In: Colombi (Hg.): *Stadt – Mord – Ordnung*. S. 233–240, hier S. 236f.

Setting voll und ganz in der Zeitgeschichte lokalisiert wird, und in den retrospektiven Kriminalroman, der von der Gegenwartsebene anhand von Analepsen in die Vergangenheit zurückschaut.⁵⁷ In der letzten Variante wird das Verbrechen des Gestern an das Verbrechen des Heute gekoppelt, meistens wird ein moderner Mord von einem modernen Detektiv gelöst, der jedoch nach den Motiven, Indizien und Beweisen in der Vergangenheit suchen muss. Mit dem ‚Ausflug‘ in das Gestern werden gleichzeitig nicht nur zeitliche, sondern auch räumliche Welten übersprungen. Zwischen den Geschichts- und den Gegenwarts-räumen wird somit eine Brücke gebaut, der die Spur des Verbrechens oder des Mordes zugrunde liegt.

Zu der ersten Gruppe des historischen Kriminalromans gehören beispielsweise Frank Tallis' Wien-Romane, die zu Lebzeiten von Sigmund Freud spielen. Die LeserInnen werden in die Hauptstadt des Habsburger Reiches am Anfang des 20. Jahrhunderts versetzt, ihm wird eine Detektivfigur präsentiert, die in der britischen Tradition der Amateurermittler steht. Der Protagonist Liebermann ist Psychiater, dazu ist er Jude und muss sich den in Umlauf gebrachten Stereotypen gegenüber seinem Volk, wie der Herstellung von Matzen aus Blut von Christen, stellen. Liebermann bevorzugt ebenso wie Holmes ein Deduktionsverfahren, flaniert durch die Wiener Straßen und Bezirke nicht des Flanierens wegen, sondern der Ermittlungen wegen. Er sticht durch seine Intelligenz hervor. Im Roman *Die Liebermann-Papiere* (2005) wird das dekadente Wien auf der einen Seite zum Schauplatz des Mordes an einem jungen weiblichen Medium, auf der anderen Seite zum Schauplatz des *fin de siècle*; Wien wird zu einer Stadt, die die Jahrhundert-Katastrophe überlebt und sich ins Nachtleben stürzt. Wien wird als Ort der Sünde und des Verfalls hypostasiert, die Großstadt erweckt „den Eindruck einer biblischen Stadt, eines dekadenten Ortes, reif für Vergeltung und Reinigung durch heiliges Feuer“⁵⁸. Ein sehr ähnliches Stadtporträt wird der Leserschaft in Miloš Urbans *Mord in der*

⁵⁷ Vgl. Korte, Barbara / Paletschek, Sylvia: Geschichte und Kriminalgeschichte(n): Texte, Kontexte, Zugänge. In: Dies. (Hg.): Geschichte im Krimi. Beiträge aus den Kulturwissenschaften. Köln [u. a.] 2009. S. 7–27, hier S. 10 sowie Kniesche: Einführung in den Kriminalroman. S. 95.

⁵⁸ Tallis, Frank: *Die Liebermann-Papiere*. München 2008. S. 484.

Josefstadt (2010) dargeboten. Ins Zentrum dieser märchenhaft-schrecklichen Groß Erzählung rückt ein kaltblütiges Vergehen an einer Prostituierten. Beschuldigt wird ein imaginäres Wesen aus der jüdischen Mythologie, das im Grunde ins Reich der Fabel hineingehört. Die Hauptfigur, der Tausendsasa und Alkoholliebhaber Adi, bekommt jedoch diesen anormalen Mörder zu Gesicht. Für Urban sind das Verbrechen und die Ermittlung unbedeutend, er nutzt sie nur als Vorwand, um eine Stadtgeschichte aus dem alten Prag an der Schwelle zum 20. Jahrhundert zu spinnen, in dem das Reale durch das Mystische kontaminiert ist. Ganz Prag erscheint als Mix von Unfassbarem, Unmöglichem und Plausiblen:

[...] heute gilt Prag als eine der verspätetsten und am armseligsten mit Intelligenz ausgestatteten Städte. Doch was noch viel schwerer wiegt: Das schlechte Beispiel, das diese Stadt abgibt – ein stinkendes Lotterbett der Geschmacklosigkeiten und gebilligten Barbarei –, macht sie zu einem ansteckenden Meer. Ihre Ausdünstungen greifen gleich einer Epidemie auf die schönsten alten Städte des Königreiches über.⁵⁹

Obwohl die Stadt stank, „seufzte, stöhnte und jammerte“,⁶⁰ obwohl sie eher als eine Anti-Stadt geschildert wird, setzt Urbans Erzähler Prag ein Denkmal, indem er sich dem böhmischen Sitten- und Brauchtum zuwendet und es in Relation mit der jüdischen Mythologie bringt. Infolgedessen erschafft er ein einzigartiges Stadtgemälde, eine urbane Silhouette eines Raumes, den es zwar nicht mehr gibt, der aber noch in den Hausmauern in der Prager Altstadt zu spüren ist. Urbans Krimi ist demnach kein Kriminalroman, sondern ein Stadtroman, der dem historischen Prag Tribut zollt.

Zu der Sorte des retrospektiven Geschichtsromans können unter anderem einige Mock-Texte von Krajewski, Krimis von seinem polnischen Kollegen Marcin Wroński oder von Christian v. Dittfurth gezählt werden. Krajewski entscheidet sich sehr oft, eine Rahmen-erzählung zu installieren, die die Gegenwartsebene tangiert. Von dieser Jetzt-Ebene wird entweder in Form einer ganzen, sich durchziehenden

⁵⁹ Urban, Miloš: *Mord in der Josefstadt*. Ein Kriminalroman aus dem alten Prag. Reinbek bei Hamburg 2012. S. 7.

⁶⁰ Ebd. S. 19.

Analepse oder in Form von Zeitsprüngen (so genannten partiellen Analepsen) die Vergangenheit thematisiert. Das polnische Wrocław kollidiert mit dem deutschen Breslau, dieser Zusammenstoß hat jedoch keine weitgehenden Konsequenzen für das Erzählen, weil sich der Hauptpart der Romane Krajewskis in historischen Räumen von Breslau abspielt. Wrocław gilt nur als Appendix, mit dem der Erzähler die zeitliche Kluft zwischen dem, was war, und dem, was ist, überwindet.

Ditfurth verfährt auf andere Art und Weise, weil seine zeit- und ortsgebundene Erzählkomposition darauf erpicht ist, sowohl die Gegenwart als auch die Vergangenheit zu beleuchten. Dieser Dualismus schlägt sich auch in der Erzählpoetik nieder. In *Schatten des Wahns* (2006/2007) kommen als Ausschnitte Tagebucheinträge des Mörders von 1978 zum Tragen, zu denen der Erzähler Zugang besitzt. Mit den Memoiren ändert sich der *point of view* von einer Er- bzw. personalbezogenen Erzählweise, die sich an der Hauptfigur Stachelmann, einem promovierten Historiker aus Hamburg, orientiert, zu einer Ich-Stilistik des Täters. Simultan zum Perspektivenwechsel wird ein Raumwechsel angepeilt, denn von der räumlichen Gegenwartsachse (Hamburg) wird der Rezipient auf die räumliche Vergangenheitsachse (Heidelberg, wo Stachelmann in den 1970er-Jahren studierte) gelotst. Gelöst werden muss ein Mord an einem alten Freund von Stachelmann, der damals zur sozialen Revolution aufgerufen hat. Stachelmann fährt nach Heidelberg, seine Reise gleicht einem Erinnerungs- und Aufarbeitungsreise der Geschichte, die jedoch, wie es scheint, nicht revidiert werden möchte. Schon am ersten Tag in den Stachelmann gut vertrauten, weil bekannten Heidelberger Räumen wird er verprügelt. Die Stadt spuckt Stachelmann aus, die Geschichte stößt ihn aus. Trotzdem bleibt er hartnäckig und will die Schuldigen enttarnen, hinter die Geschichtsfassade schauen, um sich selbst und seinen eigenen Werdegang zu verstehen. Denn vor der Geschichte kann man nicht weglaufen, die „alten Geschichten haben uns zu dem gemacht, was wir sind“.⁶¹ Deswegen ist es jedermanns Pflicht, sich mit der Historie zu beschäftigen. In Ditfurths *Mann ohne Makel* (2002) muss sich Stachelmann der NS-Zeit stellen, auseinandersetzen muss er sich mit

⁶¹ Ditfurth, Christian von: *Schatten des Wahns*. Köln 2007. S. 50.

der eigenen Familiengeschichte, denn auch sein Vater folgte Hitler und hatte sich blenden lassen. Es bricht ein Generationenkonflikt aus zwischen dem auf seinem Recht und auf seiner Geschichtsversion beharrenden Vater und dem alles in Frage stellenden Sohn, der nichts beschönigen, sondern die Wahrheit ans Tageslicht bringen und die Täter bestrafen möchte. Der Raum, in dem es zu diesem Vater-Sohn-Streit kommt, ist durch Animositäten und Widersprüche behaftet, zusätzlich belastet wird er durch einen seit Jahren ungelösten Mord, mit dem sich Stachelmanns Freund, ein Polizist, befasst. Die Räume, die Stachelmann aufsucht, wie Bibliotheken oder Archive, dienen einerseits der Wahrheitsfindung, andererseits der Richtigstellung und der Korrektur des Familiennarrativs. Stachelmanns Vater, der unter dem Regime selbst Polizist war, ist für die Judenabtransporte zuständig gewesen. Das lange Zeit vertuschte Geheimnis wird von dem Sohn entdeckt, das familiäre Verhältnis bricht zusammen, der Raum der Geschichte gewinnt gegen den Raum des Familienhortes. Es ist die Geschichte, die relativiert werden muss. Um jeden Preis, koste es, was es wolle:

„Wenn ich nicht auf diese Juden aufgepasst hätte, hätte es ein anderer getan. Sie wären so oder so weggeschafft worden.“ Stachelmann stand auf. „Wenn ich das nicht gemacht hätte, wärest du wahrscheinlich nie geboren worden“, sagte der Vater. Die Stimme klang kläglich. Stachelmann ging an seiner Mutter vorbei zur Haustür. Er öffnete sie, setzte sich in sein Auto und fuhr nach Hause.⁶²

In Didier Deaninckx' *Nazis in der Metro* (1996) steht ebenfalls die Wahrheit an erster Stelle, auch in diesem Roman soll die Nazi-Vergangenheit aufgearbeitet werden, diesmal aber die von Frankreich. Daeninckx kombiniert unterschiedliche literarische Motive, „arbeitet auf allen Ebenen mit Literatur“⁶³. In den Mittelpunkt stellt er deshalb das Medium Buch; das Rätsel, der Fall dreht sich um Inhalte, um Texte, um Wörter, die das Böse aus seinem Winterschlaf wecken können. Es handelt sich dabei um spezielle Bücher, nämlich um solche, in denen nationalsozialistische Propaganda betrieben wird, die gelesen werden und deren LeserInnen sich heimlich treffen, um an einem weltweiten

⁶² Ditfurth, Christian von: Mann ohne Makel. 23. Aufl. Köln 2013. S. 378f.

⁶³ Voullié, Ronald: Vorwort. In: Deaninckx, Didier: *Nazis in der Metro*. Berlin 1996. S. 154–158, hier S. 155.

faschistischen Aufstand zu feilen. Deaninckx erkennt schon in der zweiten Hälfte der 1990er-Jahre die Gefahr des Wiederaufkommens des nationalen Gedankenguts oder „der braunen Scheiße“⁶⁴, wie es im Roman heißt. Sein Held, Gabriel Lecouvreur, muss in die Vergangenheit eintauchen, um das Böse zu analysieren und es zu beseitigen. Auf einem Meeting der Neo-Nazis auf dem Pariser Boulevard Berthier wird die ganze Problematik der Gegenwart erkennbar. Die Teilnehmer verherrlichen den Krieg, das Sterben und die national-sozialistische Denkart. Und über allem schwebt der feste Glaube daran, dass die Gaskammern von Auschwitz nur eine Legende waren.⁶⁵ Deaninckx legt seinen Finger in die Wunde und offenbart den französischen Diskursraum als einen Raum, in dem man die Chance verpasst, rechtzeitig auf die eigene Geschichte offen einzugehen. Durch diese Aufarbeitungsdefizite kann die Nazi-Saat weiterhin Früchte ernten und neue Anhänger rekrutieren:

Auf der einen Seite Wischibaschi, das Schwinden ideologischer Grenzen, langfristige Planungen ... Auf der anderen Seite Einhämmern der Themen, demagogische, aber schrecklich wirksame Präzision, Wunderrezepte ... Wir alle haben das unwiderstehliche Bedürfnis, die Welt zu beeinflussen, sie zu transzendieren. Zu denken, daß unser einfaches Gewicht das gemeinsame Schicksal verändern kann. [...] Ihre gegenwärtige Stärke liegt darin, eine schnelle Veränderung zu verkörpern, einen Ausweg aus der Verzweiflung anzubieten. Man kann die faschistische Illusion nicht begreifen, wenn man nicht sieht, daß sie auch eine Mystik ist. Und das funktioniert genauso gut bei den armen Schweinen in den Vorstädten wie bei Universitätsprofessoren!⁶⁶

6. Doku- vs. Alternativraum: Räume der Heterotopien

Aus der deutschsprachigen Literaturlandschaft ist seit geraumer Zeit die Sonderform des Dokukrimis, zu dessen Sprachrohr und wichtigstem Repräsentanten Horst Bosetzky (Pseudonym: -ky) wurde, kaum wegzudenken. In den Verbrechengeschichten von Bosetzky, die auf wahren Begebenheiten, auf wahren Mordserien und anderen kuriosen Bluttaten, meistens im Berlin der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts,

⁶⁴ Deaninckx: Nazis in der Metro. S. 124.

⁶⁵ Vgl. ebd. S. 145.

⁶⁶ Deaninckx: Nazis in der Metro. S. 120f.

beruhen, wird die Authentizität der Geschehnisse literarisiert. Bosetzky's Dokumentarkriminalromane können als ‚neue Pitavale‘ in Betracht gezogen werden, in denen der sich in Wirklichkeit zugetragene Rechtsbruch und der historische Mörder zum Zweck der Literarisierung in einen erzählten Zwischenraum von Wahrheit und Fiktion hineingedrängt wird.⁶⁷ Bosetzky nimmt sich der Historie an und verbalisiert in seinen Romanen wahre Verbrechen in wahren Zeiträumen. *Die Bestie vom Schlesischen Bahnhof* (2004)⁶⁸ nimmt sich zur Vorlage den Lebenslauf des Serienmörders Karl Großmann, der in den 1920er-Jahren in der Nähe des Bahnhofs Frauen auflauerte, sie missbrauchte und regelrecht schlachtete. Für *Der kalte Engel* (2002) steht die Geschichte der Krankenschwestermörderin Kusian in der Nachkriegszeit Modell, und in *Wie ein Tier. Der S-Bahn-Mörder* (1995) beschreibt -ky die mysteriöse Angriffsserie auf Frauen in der Berliner S-Bahn während des Zweiten Weltkrieges. In allen Krimtexten von Bosetzky, die Anspruch auf Dokumententreue und gewissenhaft durchgeführte Recherche erheben – davon zeugen unter anderem das Literaturverzeichnis als Anhang zu den Krimis als auch die Bekenntnisse des Schriftstellers in den Nachworten – wird der literarische Handlungsraum nicht künstlich zwangsverwirklicht, sondern im Gegenteil: der Realitätsraum wird, wenn schon, dann ‚entwirklicht‘, er wird bewusst literarisiert, um den Raum an die Dokukrimi-Gattung anzupassen. Bosetzky's Krimierzählungen werden durch die Räumlichkeiten programmiert, protokolliert werden kann ein überdimensional ausgeprägter Umgang mit Räumen. Fast jeder Absatz, jedes Kapitel baut sich auf der Präsenz einer Raumgruppe auf, in der die Figuren handeln. Der Erzähler zählt sie nicht nur auf oder beschreibt sie, er kümmert sich auch um die Vermittlung einer spezifischen Atmosphäre des Schreckens, die diese Räume produzieren. Es sind allerdings nicht die Kleinräume wie der Schlesische Bahnhof oder der Betriebsbahnhof Rummelsburg, die für die Furchtzustände sorgen, sondern der Großraum Berlin, der Großraum Deutschland, der

⁶⁷ Vgl. Brylla, Wolfgang: Im Zeichen des (geschichtlichen) Verbrechens. Zum Phänomen der deutschsprachigen Doku-Krimis. In: *Germanica* 58 (2016). S. 97–109.

⁶⁸ Bosetzky, Horst: *Die Bestie vom Schlesischen Bahnhof*. Berlin 2013.

Großraum Zeitlichkeit. Deutschland nach 1918 steckt in einer finanziellen Krise, die Unsicherheit der Menschen, die Perspektivlosigkeit, die Aporie, das Nicht-Wissen rufen geistesranke und gestörte Gestalten wie Großmann auf den Plan, die die Gunst der Stunde und das Chaos ausnutzen. Dasselbe gilt für den Antihelden Orzokow, der sich die Verdunkelung Berlins zunutze macht und seine psychisch kranken Triebe auslebt. Es sind die Räume, die Opfer fordern und Menschen zu Opfern machen. Schon das erste Kapitel von *Wie ein Tier* wird räumlich eingeleitet. Eines der Opfer, Emmi Borowka, befindet sich auf dem Nachhauseweg, sie ist sich der Gefahrenlage bewusst:

Emmi Borowka kam von der Spätschicht und fuhr mit der S-Bahn nach Hause. Nein, nicht nach Hause, sondern in die Laube am Rande der Stadt. Ihr Zuhause lag seit dem 29. August in Schutt und Asche. [...] Es war die Strecke nach Erkner, die sie nun jeden Tag benutzen mußte. Ostkreuz, Rummelsburg, Betriebsbahnhof Rummelsburg, Karlshorst, Wuhlheide, Köpenick, Hirschgarten, Friedrichshagen, Rahnsdorf, Wilhelmshagen und Erkner. An sich ihre Lieblingsstrecke. [...] Ostkreuz. Es war alles verdunkelt. Nicht viel anders als bei einem totalen Stromausfall. Mal ein blaues Lämpchen, mal eine Funzel. Die britischen Bomber sollten nicht erkennen, wo sie sich befanden. [...] Emmi fühlte sich furchtbar allein. Am liebsten hätte sie sich hier am Zaun ins Gras gesetzt und auf den Morgen gewartet. Fast sehnte sie sich nach der Nähe der Menschen in ihrem alten Luftschutzkeller. [...] Sie verbot sich, an das Tier zu denken, denn instinktiv war ihr bewußt, daß ihre Ängste wie Radiowellen waren, die ihn erreichen und erregen mußten, wenn er in dieser Nacht nach Beute suchte. Die letzten zweihundert Meter waren die schlimmsten. Plötzlich schien es ihr sicher, daß der Mann schon in ihre Laube eingedrungen war und dort hinter dem Vorhang auf sie wartete. [...] Emmi lief los und schrie aus Leibeskräften. Das Tier folgte ihr mit schnellen Sprüngen.⁶⁹

Auch in *Der kalte Engel* findet sich ein veritabler räumlicher Erzählanfang; Berlin liegt in Trümmern, es ist die Stadt der Warenhäuser: „hier war'n Haus und da war'n Haus“.⁷⁰ In dieser Ruinenwüste verbergen sich ruinierte Menschenwesen und Menschenleben oder menschliche Körperruinen, zerstückelte Überreste, die von der Kusian zerlegt und im Niemandsland der Ruinen platziert werden. Die

⁶⁹ Bosetzky, Horst: *Wie ein Tier. Der S-Bahn-Mörder*. München 2009. S. 9–15.

⁷⁰ Ders.: *Der kalte Engel. Dokumentarischer Kriminalroman aus dem Nachkriegs-Berlin*. Berlin 2002. S. 7.

Dokukrimis von Bosetzky sind als Versuch zu werten, wirklichkeitsgetreu und informativ das raue historische Klima von Berlin mithilfe von niedergeschriebenen Verbrechenschroniken abzulichten. Und so scheinen sie sich selbst zu begreifen als ‚unwissende Krimis‘,⁷¹ denn mehr Platz als für die Ermittlung und die Falllösung wird der Schilderung der Atmosphäre, die sich aus den figurativen Räumen speist, eingeräumt.

Als Gegenstück zum Dokukrimi kann man den alternativen Geschichtskrimi ins Visier nehmen. 2011 ist Simon Urbans *Plan D* erschienen. Der Newcomer Urban lässt in seinem Erstling die DDR weiterleben, als hätte es die Wiedervereinigung nie gegeben. Statt der deutschen Einheit feiert man im sozialistischen Osten die Wiederbelebung. Honecker lebt zwar nicht mehr, der Staat wird von anderen SED-Mitgliedern regiert. Die Stasi wurde umorganisiert, der Trabant wurde durch den Phobo ersetzt, in Ostdeutschland können die Bürger sogar ihr Smartphone benutzen, aber sonst hat sich nichts verändert. An einer Pipeline in Köpenick, mit der man Gas aus der ehemaligen Sowjetunion über die DDR in den Westen umsetzt, wird die Leiche von Professor Hauptmann entdeckt, der den Sozialismus reformieren und der obsoleten ideologischen Staats- und Regierungsform ein neues, pseudokapitalistisches Antlitz verleihen wollte. Die Ermittlungen übernimmt der ostdeutsche Kommissar Wegener im Tandem mit einem Westkollegen. Wegener gerät in ein Agententauziehen, die Stasi, obwohl abgeschafft, sitzt weiterhin an den Hebeln der Macht. Vieles sollte sich nach 1989 ändern, in Wahrheit hat sich jedoch nichts geändert. Die DDR ist 2011 dem Untergang noch näher, als sie Ende der 1980er je gewesen ist. Der Staat steht am finanziellen und wirtschaftlichen Abgrund, der Missstand wird vom DDR-Raum selbst verdeutlicht:

Der Glaskubus des Bahnhofs Friedrichstraße blieb zurück, Regen klatschte an die zerkratzten Scheiben. Die Bahn zischte über ihr eisernes Viadukt in Richtung Alexanderplatz, immer auf Augenhöhe mit den dritten Stockwerken der Stadt. Rußgeschwärzte Mietshausfassaden fuhren vorbei, schmutziger Stuck, brüchige Ziegelwände, schwere Vorhänge hinter morschen Altbaufenstern, steinerne

⁷¹ Brylla: Im Zeichen des (geschichtlichen) Verbrechens. S. 108f.

Fallrohre, die man mit Plastik und Draht geflickt hatte und die längst wieder so undicht waren wie vorher.⁷²

Als „absurder Staat“⁷³ verrufen, den man nicht besiegen kann⁷⁴ und in dem nur Ungerechtigkeit erzeugt wird,⁷⁵ wird der ostdeutsche Lebensraum in *Plan D* zum Vorboten des Staatszerfalls. Urban macht von der Alternativität, dem Wahrscheinlichkeitsparameter seines Krimiromans und den kolorierenden, fabulierenden Räumen oder auch Heterotopien oder Nicht-Orten⁷⁶ Gebrauch, um einerseits mit der deutsch-deutschen Geschichte abzurechnen und andererseits die Ostalgiewelle in die Schranken zu weisen.

7. Raumfiktionen der Geschichte

Warum entstehen überhaupt historische Romane, fragt sich Hans Vilmar Geppert, einer der bedeutendsten Forscher auf diesem Gebiet. Aus dem „Ungenügen an der Gegenwart“⁷⁷ lautet die Antwort, weil das Genre des Geschichtsromans mehr Aufschluss über die aktuelle Welt geben kann als ein Gegenwartsroman. Krimis, die an historische, alte Orte führen, werden aus demselben Grund verfasst, aber mit dem Unterschied, dass sie die Geschichte nicht nur aus einem zeitlichen Abstand thematisieren, sondern dass sie durch die Vordergrundstellung der Vergangenheit auch die heutige Weltanschauung durchforsten können. In Nünnings Typologie des historischen Romans werden die 1) dokumentarischen, 2) realistischen, 3) revisionistischen, 4) metahistorischen Geschichtstexte und 5) metahistoriographische

⁷² Urban, Simon: *Plan D*. München 2013. S. 50.

⁷³ Ebd. S. 440.

⁷⁴ Ebd. S. 544.

⁷⁵ Ebd. S. 155.

⁷⁶ Siehe: Foucault, Michel: Von anderen Räumen. In: Dünne / Günzel (Hg.): *Raumtheorie*. S. 317–329 sowie Augé, Marc: *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*. Frankfurt a. M. 1994. S. 90f.

⁷⁷ Geppert, Hans Vilmar: *Der historische Roman. Geschichte umerzählt – von Walter Scott bis zur Gegenwart*. Tübingen 2009. S. 10.

Fiktionen aufgelistet.⁷⁸ Wenn sich die beiden ersten Subformen durch dichte Realitätsreferenzen charakterisieren lassen, dann haben die drei letzten die Hinterfragung der Geschichte beziehungsweise die Hinterfragung der Geschichtsschreibung und Geschichtsmethodologie im Sinne. Auch im Konnex mit dem Geschichtskrimi erscheint die Anwendung dieser Kategorisierung als produktiv insoweit, als dass man den Begriff ‚Roman‘ respektive ‚Fiktion‘ weglässt und ihn durch den Begriff ‚Raum‘ substituiert. Dokumentarische Räume kommen teilweise bei Bosetzky zum Ausdruck, realistische Räume treten bei Krajewski oder Hültner auf, von revisionistischen Räumlichkeiten kann man im Zusammenhang mit Ditfurth sprechen, metahistorische oder metahistoriographische Räume tauchen bei Urban auf. Es ist jedoch nebensächlich, welche Klassifizierung man im Endeffekt hinzuzieht, denn historisch angehauchte Räume im Geschichtskrimi haben im Grunde genommen eins gemeinsam: sie sind eben historisch, die Historizität liegt im Wesenszug der Gattung. Und dadurch, durch ihren Hang zur präzisen räumlichen Vergangenheitserfassung, sagen sie mehr über die Geschichte aus als ein typischer Geschichtsroman. Julian Symons bemerkt, Kriminalromane seien sozusagen Geschichtsbücher für die Zukunft.⁷⁹ Umgewandelt und auf den Geschichtskrimi bezogen, sollte es heißen: historische Kriminalromane sind Geschichtsbücher für die Gegenwart.

⁷⁸ Vgl. Nünning, Ansgar: Von der fikionalisierten Historie zur metahistoriographischen Fiktion: Bausteine für eine narratologische und funktionsgeschichtliche Theorie, Typologie und Geschichte des postmodernen historischen Romans. In: Fulda, Daniel / Tschopp, Silvia Serena (Hg.): Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Berlin 2002. S. 541–570, hier S. 547f.

⁷⁹ Vgl. Symons, Julian: Am Anfang war der Mord... Eine Kultur- und Literaturgeschichte des Kriminalromans. Eher amüsant als akademisch. München 1972. S. 166.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Bosetzky, Horst: Der kalte Engel. Dokumentarischer Kriminalroman aus dem Nachkriegs-Berlin. Berlin 2002.

Bosetzky, Horst: Die Bestie vom Schlesischen Bahnhof. Berlin 2013.

Ders.: Wie ein Tier. Der S-Bahn-Mörder. München 2009.

Collins, Max Allan: Chicago 1933. Bergisch Gladbach 1985.

Deaninckx, Didier: Nazis in der Metro. Berlin 1996.

Ditfurth, Christian von: Mann ohne Makel. 23. Aufl. Köln 2013.

Ders.: Schatten des Wahns. Köln 2007.

Goga, Susanne: Die Tote von Charlottenburg. 5. Aufl. München 2012.

Hültner, Robert: Am Ende eines Tages. 2. Aufl. München 2015.

Ders.: Walching / Die Godin. Zwei Romane in einem Band. München 1996.

Krajewski, Marek: Śmierć w Breslau. Kraków 2010 (dt. Übersetzung von Doreen Daume: Tod in Breslau. 2. Aufl. München 2009).

Tallis, Frank: Die Liebermann-Papiere. München 2008.

Urban, Miloš: Mord in der Josefstadt. Ein Kriminalroman aus dem alten Prag. Reinbek bei Hamburg 2012.

Urban, Simon: Plan D. München 2013.

Sekundärliteratur

Augé, Marc: Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit. Frankfurt a. M. 1994.

Bachmann-Medick, Doris: Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. 3. Aufl. Reinbek bei Hamburg 2009.

Bonter, Urszula: Stadt – Land – Mord. Einige Bemerkungen zu den aktuellen deutschen Regionalkrimis. In: Parra-Membrives, Eva / Brylla, Wolfgang (Hg.): Facetten des Kriminalromans. Ein Genre zwischen Tradition und Innovation. Tübingen 2015 (= Popular Fiction Studies. vol. 3). S. 91–101.

Borgmeier, Raimund: Historische Kriminalromane aus Sicht der Gegenwart: Josephine Tey. In: Nünning, Vera (Hg.): Der amerikanische und britische Kriminalroman. Genres – Entwicklungen – Modellinterpretationen. Trier 2008 (= WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium. Bd. 11). S. 75–89.

Brylla, Wolfgang: (Post-)Moderner Mord oder Wiederholung des Schemas? Erzähltendenzen, Erzählstrukturen und Erzählmotive im zeitgenössischen Krimi. In: *Linguae Mundi* 6 (2011/2012). S. 103–126.

Ders.: Berlin als Raum. Hans Falladas erzählte Großstadt. Saarbrücken 2013.

Ders.: Im Zeichen des (geschichtlichen) Verbrechens. Zum Phänomen der deutschsprachigen Doku-Krimis. In: *Germanica* 58 (2016). S. 97–109.

Ders.: Polski kryminał retro. Między innowacją, naśladownictwem a literackim kiczem. In: Brylla, Wolfgang u. a. (Hg.): *Kryminał. Między innowacją a nowatorstwem*. Zielona Góra 2016 (= *Scripta Humana*. Bd. V). S. 223–236.

Buchloh, Paul G. / Becker Jens P. (Hg.): Der Detektiverzählung auf der Spur. Essays zur Form und Wertung der englischen Detektivliteratur. Darmstadt 1977.

Dies.: Der Detektiv-Roman. Studien zur Geschichte und Form der englischen und amerikanischen Detektivliteratur. 4. Aufl. Darmstadt 1990.

Certeau, Michel de: Praktiken im Raum. In: Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie. Grundagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaft*. Frankfurt a. M. 2006. S. 343–353.

Chesterton, Gilbert K.: Verteidigung von Detektivgeschichten. In: Vogt, Jochen (Hg.): Der Kriminalroman I. München 1971. S. 95–98.

Dennerlein, Katrin: Narratologie des Raumes. Berlin 2009. S. 74.

Dünne, Jörg / Mahler, Andreas (Hg.): Handbuch: Literatur & Raum. Berlin 2015.

Dünne, Jörg: Einleitung zu „Soziale Räume“. In: Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaft. Frankfurt a. M. 2006. S. 289–303.

Foerster, Michał: Komisarz Dręty. http://esensja.pl/ksiazka/recenzje/tekst.html?id=4233&ref=ep_pw, aufgerufen am 02.05.2017.

Foucault, Michel: Von anderen Räumen. In: Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaft. Frankfurt a. M. 2006, S. 317–329.

Geppert, Hans Vilmar: Der historische Roman. Geschichte umerzählt – von Walter Scott bis zur Gegenwart. Tübingen 2009.

Glasauer, Herbert: Stadt und Unsicherheit. Entschlüsselungsversuche eines vertrauten Themas in stets neuen Facetten. In: Glasze, Georg u. a. (Hg.): Diskurs – Stadt – Kriminalität. Städtische (Un-)Sicherheiten aus der Perspektive von Stadtforschung. Bielefeld 2005. S. 203–222.

Günzel, Stephan (Hg.): Raumwissenschaften. Frankfurt am Main 2009.

Ders.: Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften. Bielefeld 2007.

Ders.: Raum – Topographie – Topologie (Einleitung). In: Ders.: Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften. Bielefeld 2007. S. 13–32.

Hallet, Wolfgang / Neumann, Birgit: Raum und Bewegung in der Literatur. Zur Einführung. In: Dies. (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld 2009. S. 11–32.

Heuner, Ulf (Hg.): *Klassische Texte zum Raum*. 3. Aufl. Berlin 2008.

Hohnsträter, Dirk: *Dienstreisen. Budapest in den Kriminalromanen von Sjöwall/Wahlöö und Viktor Iro*. In: Colombi, Matteo (Hg.): *Stadt – Mord – Ordnung. Urbane Topographien des Verbrechens in der Kriminalliteratur aus Ost- und Mitteleuropa*. Bielefeld 2012. S. 233–240.

Hültner, Robert: [Vorwort]. In: Hültner, Robert: *Walching / Die Godin. Zwei Romane in einem Band*. München 1996. S. 5.

Kniesche, Thomas: *Einführung in den Kriminalroman*. Darmstadt 2015.

Korte, Barbara / Paletschek, Sylvia: *Geschichte und Kriminalgeschichte(n): Texte, Kontexte, Zugänge*. In: Dies. (Hg.): *Geschichte im Krimi. Beiträge aus den Kulturwissenschaften*. Köln [u. a.] 2009. S. 7–27.

Dies.: *Geschichte in populären Medien und Genres: Vom historischen Roman zum Computerspiel*. In: Dies. (Hg.): *History Goes Pop. Zur Repräsentationen von Geschichte in populären Medien und Genres*. Bielefeld 2009. S. 9–60.

Lasić, Stanko: *Poetyka powieści kryminalnej*. Warszawa 1976.

Lotman, Jurij: *Die Struktur literarischer Texte*. München 1972.

Ders.: *Künstlerischer Raum, Sujet und Figur*. In: Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaft*. Frankfurt a. M. 2006. S. 529–545.

Mandel, Ernest: *Ein schöner Mord. Sozialgeschichte des Kriminalromans*. Frankfurt a. M. 1987.

Marsch, Edgar: *Die Kriminalerzählung. Theorie – Geschichte – Analyse*. 2. Aufl. München 1983.

Neumann, Birgit: *Imaginative Geographien in kolonialer und postkolonialer Literatur: Raumkonzepte der (Post-)Kolonialismusforschung*. In: Hallet, Wolfgang / Neumann, Birgit (Hg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld 2009. S. 115–138.

Nünning, Ansgar: Art. Raum/Raumdarstellung, literarische[r]. In: Ders. (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. 2. Aufl. Stuttgart [u. a.] 2001. S. 536.

Ders.: Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung: Grundlagen, Ansätze, narratologische Kategorien und neue Perspektiven. In: Hallet, Wolfgang / Neumann, Birgit (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld 2009. S. 33–52.

Ders.: Von der fikionalisierten Historie zur metahistoriographischen Fiktion: Bausteine für eine narratologische und funktionsgeschichtliche Theorie, Typologie und Geschichte des postmodernen historischen Romans. In: Fulda, Daniel / Tschopp, Silvia Serena (Hg.): Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Berlin 2002. S. 541–570.

Nusser, Peter: Der Kriminalroman. Stuttgart 2003.

Pfeiffer, Ludwig K.: Mentalität und Medium. Detektivroman, Großstadt oder ein zweiter Weg in die Moderne. In: Vogt, Jochen (Hg.): Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte. München 1998. S. 357–377.

Reidel-Schrewe, Ursula: Die Raumstruktur des narrativen Textes: Thomas Mann „Der Zauberberg“. Würzburg 1992.

Reynolds, Simon: Retromania: Pop Culture’s Addiction to Its Own Past. London 2011.

Ritter, Alexander: Einleitung. In: Ritter, Alexander (Hg.): Landschaft und Raum in der Erzählkunst. Darmstadt 1975. S. 1–16.

Runkel, Gunter (Hg.): Die Stadt. Hamburg 2007.

Schlögel, Karl: Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik. München [u. a.] 2003.

Ders.: Räume und Geschichte. In: Günzel, Stephan (Hg.): *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*. Bielefeld 2007. S. 33–53.

Simmel, Georg: *Die Großstädte und das Geistesleben*. In: Ders.: *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908*. Hg. v. Rüdiger Kramme, Alessandro Cavalli. Frankfurt a. M. 1993–1995 (Gesamtausgabe. Bd. 7). S. 116–131.

Smorağ-Goldberg, Małgorzata: *Die Kriminalromane von Marek Krajewski: Von der Ästhetik zur Anästhetik oder Wie man die Geschichte manipuliert*. In: Colombi, Matteo (Hg.): *Stadt – Mord – Ordnung. Urbane Topographien des Verbrechens in der Kriminalliteratur aus Ost- und Mitteleuropa*. Bielefeld 2012. S. 175–192.

Suerbaum, Ulrich: *Krimi. Eine Analyse der Gattung*. Stuttgart 1984.

Symons, Julian: *Am Anfang war der Mord... Eine Kultur- und Literaturgeschichte des Kriminalromans. Eher amüsant als akademisch*. München 1972.

Van Dine, S. S.: *Zwanzig Regeln für das Schreiben von Detektivgeschichten*. In: Vogt, Jochen (Hg.): *Der Kriminalroman I*. München 1971. S. 143–147.

Vogt, Jochen (Hg.): *Der Kriminalroman (I + II)*. München 1971.

Ders.: *Regionalität und Modernisierung in der neuesten deutschsprachigen Kriminalliteratur (1990–2015). Nebst einigen Lektüreeempfehlungen*. In: *Germanica* 58 (2016). S. 13–39.

Voullié, Ronald: *Vorwort*. In: Deaninckx, Didier: *Nazis in der Metro*. Berlin 1996. S. 154–158.

Wajda, Katarzyna: *Śladem retrozbrodni*. <http://www.dwutygodnik.com/artukul/3820-sladem-retrozbrodni.html>, aufgerufen am 02.05.2017.

Weigel, Sigrid: *Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*. Wien 1999.

Wigbers, Melanie: Krimi-Orte im Wandel. Gestaltung und Funktionen der Handlungsschauplätze in Kriminalerzählungen von der Romantik bis in die Gegenwart. Würzburg 2006.

Würzbach, Natascha: Erzählter Raum. Fiktionaler Baustein, kultureller Sinnträger, Ausdruck der Geschlechterordnung. In: Helbig, Jörg (Hg.): Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert. Festschrift für Wilhelm Fieger. Heidelberg 2001. S. 105–129.

Žmegač, Viktor (Hg.): Der wohltemperierte Mord. Zur Theorie und Geschichte des Detektivromans. Frankfurt a. M. 1971.

Übersicht über die Autorinnen und Autoren

Mirjam Berg studierte 2004–2010 Neuere deutsche Literatur, Deutsche Sprache und Ältere Literatur sowie Politische Wissenschaft an der Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn und schloss ihr Studium mit dem Master of Arts ab. Seit 2011 ist sie Doktorandin am Department of Germanic Studies der University of Chicago, wo sie zum Begriff des Zuhauses in Tagebuchromanen von Schriftstellerinnen des frühen 20. Jahrhunderts forscht. Bisher hat Mirjam Berg zur Stadtwahrnehmung bei Rilke und Keun (2018) veröffentlicht. Zusätzlich fungiert sie seit 2010 als Dozentin im Bereich Deutsch als Fremdsprache.

Wolfgang Brylla ist derzeit – nach seiner Promotion zum Raum in Werken Hans Falladas – wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Germanistik der Universität Zielona Góra (Polen). Seine Publikations- und Forschungsschwerpunkte sind unter anderem zu Hans Fallada und Kriminal- sowie Stadtliteratur und er ist Preisträger der Polnischen Akademie der Wissenschaften (2014).

Corina Erk studierte Germanistik, Anglistik und Erziehungswissenschaften in Bamberg, wo sie 2015 promoviert wurde. Seit 2017 ist sie Akademische Rätin am Lehrstuhl für Literatur und Medien an der Universität Bamberg. Ihre Arbeits- und Forschungsschwerpunkte, zu denen sie auch publiziert, sind: RAF-Terrorismus in Film, Literatur und Musik, Mythos RAF, Kino und Erinnerungskulturen, Gedächtnisforschung, Lyrikgeschichte, -theorie und -analyse, deutscher Gegenwartsfilm, Christian Petzolds Kino.

Caroline Frank ist wissenschaftliche Mitarbeiterin im Bereich Neuere Deutsche Literatur-/Medienwissenschaft am Fachbereich Germanistik der Universität Kassel. Sie wurde an der Universität des Saarlandes promoviert mit einer Arbeit zum Thema „Raum und Erzählen. Narratologisches Analysemodell und Uwe Tellkamps *Der Turm*“. Caroline Frank publiziert und forscht außerdem zu seriellem Erzählen, zu filmnarratologischen Fragestellungen, zu interdisziplinärer Literaturwissenschaft, Gegenwartsliteratur sowie zu Heilung seelischer Störungen in Literatur und Film.

Rebecca Haar, Studium der Neueren Deutschen Literaturwissenschaft, Medienwissenschaft und Musikwissenschaft an der Universität Tübingen, promovierte mit einer Arbeit zu *Simulation und virtuelle Welten: Theorie, Technik und mediale Darstellung von Virtualität in der Postmoderne* an der Universität Tübingen. Ihre Arbeitsschwerpunkte liegen in Medien- und Filmtheorien, Mediengeschichte sowie Game Studies.

Joris Löschburg studierte Kulturwissenschaft an der Europa Universität Viadrina (2007–2010) und der Humboldt Universität zu Berlin (2010–2013). Seit Februar 2015 arbeitet er an seiner Dissertation *Das entfesselte Selbst. Figurationen transgressiver Subjektivität in der Moderne* (Universität Hamburg) und publiziert zur Bedeutung von Transgressions- und Entgrenzungsvorstellungen in der Literatur und den Künsten des 20. Jahrhunderts.

Simone Loleit ist wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Duisburg-Essen sowie Lehrbeauftragte an der Ruhr-Universität Bochum, 2016 habilitierte sie an der Universität Duisburg-Essen im Fach Germanistik-Mediävistik mit einer Arbeit zur Zeit- und Alterstopik im Minnesang. Simone Loleit publizierte zu verschiedenen Werken und Themen aus dem Bereich der mittelalterlichen sowie frühneuzeitlichen Literatur und Kultur. Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehören Minnesang, Toposforschung, Fabeln des Mittelalters und der Frühen Neuzeit sowie interkulturelle Freund-Feind-Bilder in vorhöfischer Epik.

Dominik Pensel hat Neuere deutsche Literatur, Musikwissenschaft, Musikethnologie und Kulturwissenschaften in München und Dublin studiert. Derzeit ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Deutsche Philologie der Ludwig-Maximilians-Universität München. Seine Publikations- und Forschungsschwerpunkte sind: literarische Anthropologien, literarischer Realismus, künstlerische Selbstreflexionen ästhetischer Produktivität, Selbstreflexivität in der Musik. Er promoviert zum Thema *Das Unbewusste zur Zeit des Realismus*.

Alexis Radisoglou ist nach der Promotion am Institute for Comparative Literature and Society an der Columbia University in New York seit 2016

Fellow und Dozent für Neuere Deutsche Literatur am Lincoln College, Universität Oxford. Er publiziert zu Ästhetiken von Globus und Planet sowie zu politischer Ästhetik in zeitgenössischer Literatur, Kunst und Film.

Simone Sauer-Kretschmer ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum, wo sie 2014 auch promoviert wurde. Sie forscht und publiziert zu literarischen Raumdarstellungen, Postkarten und Literatur sowie Darstellungen von Schwangerschaft und Geburt in Texten und Bildern.

Gesa Singer promovierte 2005 an der Carl von Ossietzky-Universität Oldenburg zur Wissenschaftsgeschichte der Germanistik. Sie ist Dozentin an der Abteilung für Interkulturelle Germanistik der Georg-August-Universität Göttingen und arbeitet am Habilitationsprojekt zur Interkulturellen Literaturdidaktik. Ihre Forschungs- und Publikationsschwerpunkte sind Wissenschaftsgeschichte der Germanistik, Didaktik von Deutsch als Fremdsprache, Komparatistik und interkulturelle Germanistik.

Andreas Solbach ist nach Professuren in Dortmund und Toronto Professor für Neuere deutsche Literatur an der Universität Mainz. Er promovierte und habilitierte zu Erzählern der Frühen Neuzeit in Harvard und Berlin. Theorien literarischer Raumdarstellung, internationaler Horrorliteratur und narratologische Fragen zählen zu seinen Forschungs- und Publikationsschwerpunkten. Gegenwärtig schreibt er an einem Buch über Thomas Mann.

Verena Zankl ist Mitarbeiterin des Forschungsinstituts Brenner-Archiv an der Universität Innsbruck, aktuell im FWF-Projekt *Der Südtiroler Autor Joseph Zoderer – Neuverortung und kritische Neubewertung des Gesamtwerks unter Einbeziehung des erstmals zugänglichen Vorlasses*. 2014 promovierte sie zum Thema *Christine Busta und Johannes Urzidil. Briefwechsel 1957 bis 1970. Kritischer Text und Kommentar*. Ihre Forschungs- und Publikationsschwerpunkte sind Editionsphilologie,

Briefforschung, Literatur der Nachkriegszeit und der 1950er- und 1960er-Jahre in Tirol und Österreich sowie Literatur aus Südtirol.

Ausgehend von der Idee des Ortes als Möglichkeit der Konstitution eines oder mehrerer mannigfacher Räume erschien es als spannende Forschungsfrage, welche neuen Erkenntnisse und Einsichten sich gewinnen lassen, wenn man einen bestimmten Raum / Ort in unterschiedlichen Werken vergleichend analysiert. Anliegen des Bandes ist es daher, die breit gefächerte Diskussion um Fragen von Literatur und Raum im Zusammenhang mit dem spatial turn, um Untersuchungen zu ergänzen, die eine spezifische räumliche Gegebenheit in mehreren literarischen bzw. filmischen Werken verschiedener AutorInnen gleichzeitig in den Blick nehmen. Die 13 Beiträge des Bandes eröffnen einerseits durch diachrone Vorgehensweisen neue Perspektiven auf literarhistorische Entwicklungen und erweitern durch synchrone Betrachtungen andererseits epochale sowie stilistische Eigenheiten um neue Aspekte. Dabei wird nicht nur die besondere Wirkungsweise des jeweiligen räumlichen Phänomens herausgestellt, sondern auch andere literarische bzw. filmische Parameter und Komponenten werden in ihrer Diversität deutlich. Die räumlichen Gegebenheiten reichen dabei vom ganzen Planeten, über das Meer und den Wald, einzelne Länder oder Regionen bis hin zu virtuellen Räumen oder Geburtsorten.

ISBN 978-3-86309-542-0



www.uni-bamberg.de/ubp/