

AV

AISTHESIS ESSAY
Band 40

Werner Jung

Raumphantasien und Phantasieräume

Essays über Literatur und Raum

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2013

Abbildung auf dem Umschlag:

Illustration zu „Robinson Crusoe“ von Ludwig Richter (1803-1884).

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Aisthesis Verlag GmbH & Co. KG Bielefeld 2013

Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld

Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de

Druck: docupoint GmbH, Magdeburg

Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-89528-990-3

www.aisthesis.de

*Für Buster,
mit dem ich viele Orte gemeinsam erlebt,
aber nie denselben Raum erfahren habe*

Inhalt

0. Vorbemerkung	9
1. Prolegomena zu einer neuen Poetik des Raumes	11
2. Raumtext und Textraum	40
3. Kein Ort. Nirgends. Utopien und Robinsonaden	52
4. Von Liebesnestern und Lasterhöhlen. Räume der Liebe und des Begehrens	67
5. Sehnsucht und Abscheu. Abenteuer- und Krimiräume	82
6. Heines Ort. Eine Miszelle	104
7. Natur, Landschaft, Interieur. Über Eichendorff und Stifter	113
8. Großstadt(t)räume	136
9. Heimat und Provinz	164
10. Literaturverzeichnis	193
11. Drucknachweise	209

„Ein Roman ist ohne Topographie nicht denkbar.“

Wilhelm Genazino

0. Vorbemerkung

Dies ist kein Buch, jedenfalls keins im Sinne einer Abhandlung, also einer systematischen Darlegung und Darstellung, sondern vielmehr – als Ergänzung meines Bändchens „Zeitschichten und Zeitgeschichten“ (2008) – eine Essaysammlung, die Reflexionen, eher unsystematischer Art, sowie Hinweise auf Texte und Textbeobachtungen zu erzählender Literatur vom 17. bis ins 21. Jahrhundert enthält. Es hat sich gezeigt, daß nicht nur die Zeit ein überaus flüchtiges Medium ist, sondern auch der vermeintlich so feste und wohlgerundete Raum nurmehr ein passagerer Ort, vielmehr ein Nicht-Ort ist; freilich kein Nicht-Ort im Sinne Marc Augés, der darunter jene neuen Orte der Übermoderne – Flughäfen, Wartehallen usw. – verstanden hat, sondern im Blick auf die Tatsache, daß Ort und Raum eigentlich nur im Plural existieren, weil sie allemal (sozial) konstruiert sind und nicht zuletzt in Werken der Literatur und Kunst – mit Henri Lefebvre zu sprechen – als ‚Raumrepräsentationen‘ wie ‚Repräsentationsräume‘ figurieren.

Werner Jung
Langweiler, April 2013

1. Prolegomena zu einer neuen Poetik des Raumes

1.

Selig sind die Zeiten, für die der Sternenhimmel die Landkarte der gangbaren und zu gehenden Wege ist und deren Wege das Licht der Sterne erhellt. Alles ist neu für sie und dennoch vertraut, abenteuerlich und dennoch Besitz. Die Welt ist weit und doch wie das eigene Haus, denn das Feuer, das in der Seele brennt, ist von derselben Wesensart wie die Sterne; [...].¹

Dieser Auftakt zu Georg Lukács' *Theorie des Romans* von 1916 geht weit über jene sattem bekannten Einheits- und Harmonievorstellungen hegelscher Herkunft über die griechische Antike hinaus. Denn wiewohl die Vorstellung einer geschlossenen Totalität, die post festum in die Antike hineingeraunt wird, hier noch die Feder führen mag, gemeint und getroffen werden sollen jedoch in erster Linie die Entfremdungsmechanismen der eigenen Zeit, der bürgerlich-kapitalistischen Kultur und Gesellschaft der Vorkriegszeit. Wenige Seiten später wird der kultur- und geistesgeschichtliche Zusammenhang hinreichend von Lukács deutlich gemacht: „Kants Sternenhimmel“, heißt es da, „glänzt nur mehr in der dunklen Nacht der reinen Erkenntnis und erhellt keinem der einsamen Wanderer – und in der Neuen Welt heißt Mensch-sein: einsam sein – mehr die Pfade.“² M. a. W.: die Newtonsche Physik und Kants Transzendentalphilosophie, Orientierungsbojen auf der denkerischen Landkarte und Garanten für Sicherheit und Ordnung in Raum und Zeit, haben ausgedient. Der Beschluß von Kants *Kritik der praktischen Vernunft*, die das seinerzeitige „Gemüt mit immer neuer und zunehmender Bewunderung und Ehrfurcht“ erfüllt haben, nämlich „der bestirnte Himmel über mir und das moralische Gesetz in mir“³, ist von Widergängern des Verstandes

1 Georg Lukács: *Die Theorie des Romans*. Bielefeld 2009. S. 21.

2 Ebd., S. 28.

3 Immanuel Kant: *Kritik der praktischen Vernunft*, zit. nach: Immanuel Kant: *Sämtliche Werke*. (Hg.) Karl Vorländer. Leipzig 1929 (u.ö.). Bd. II. S. 205 (Beschluß).

und der Vernunft, mögen diese nun Seele, Empfindung oder – kru-
der noch – Leiblichkeit genannt werden, vorgeführt worden. Nicht
zuletzt vor allem jene kantische Überzeugung, daß der Raum „bloß
die Form der äußeren Anschauung (formale Anschauung), aber kein
wirklicher Gegenstand“ ist bzw. auch ein „Schema“⁴, ist von Lukács
und seiner Generation oftmals geradezu höhnisch gezeißelt worden.
Kant habe sich täuschen lassen, bemerkt z.B. Oswalt Spengler; es
gebe vielmehr „so viele Welten, als es wache Wesen und in gefühl-
tem Einklang lebende Scharen von Wesen gibt.“⁵ Und Ludwig Klages
meint gar, daß man „uneingeschränkt“ die kantsche Lehre zu ver-
werfen habe. „Es ist“, schreibt er, „die Eigentümlichkeit des Räum-
lichen, nicht in irgendetwas darinsein zu können, das nicht abermals
räumlich und mithin nun wiederum seinerseits ‚im‘ Raume wäre:
Raumumfängendes ist allemal auch Raumumfängenes.“⁶ Ob nun mit
dem gesunden Menschenverstand oder im Blick auf den empirischen
Menschen argumentiert wird, das Ergebnis sieht gleich aus und wird
von Psychologie und Psychopathologie sogar noch wahrnehmungs-
theoretisch beglaubigt. Erwin Straus glaubt z.B. festzustellen, daß die
„räumliche Ordnung der Dinge im Sehraum“ erfolge und weiterhin
„daß im Empfinden das Subjekt sich ursprünglich in der Welt erlebt.“
Insgesamt noch: „der Raum des Empfindens entspricht der Grund-
form des primären Erlebens als Erleben eines Werdens.“⁷

4 Vgl. Immanuel Kant: Kritik der reinen Vernunft. I. Transzendentele Ele-
mentarlehre. 1. Abschn. Von dem Raume. Nach der ersten und zweiten
Originalausgabe neu herausgegeben von Raymund Schmidt. Hamburg
1971. S. 66-74 u.ö.; vgl. dazu auch: Rudolf Eisler: Kant Lexikon. 8.,
unveränderter Nachdruck der Ausgabe Berlin 1930. Hildesheim, New
York 1979. Artikel Raum. S. 441-449.

5 Oswalt Spengler: Der Untergang des Abendlandes. Ungekürzte
Sonderausgabe in einem Band. München, Beck, o.J. S. 220 u. 212.

6 Ludwig Klages: Der Geist als Widersacher der Seele. Erster Band. Leip-
zig 1929. S. 143.

7 Erwin Straus: Die Formen des Räumlichen, ihre Bedeutung für die
Motorik und die Wahrnehmung (1930), in: Ders.: Psychologie der
menschlichen Welt. Berlin, Göttingen, Heidelberg 1960. S. 141-178;
vgl. insgesamt auch die Arbeit: Erwin Straus: Vom Sinn der Sinne. Ber-
lin 1956.

Der Psychoanalytiker Ludwig Binswanger unterscheidet in einem Forschungsüberblick zur „Raumproblematik in der Psychopathologie“ unter Rückgriff nicht zuletzt auf Straus insbesondere zwei „konstitutive Arten der Räumlichkeit“, die er neben dem ästhetischen, dem technischen, dem historischen und dem sozialen Raum zum einen als orientierten, zum anderen als gestimmten Raum bezeichnet. „Orientierter Raum heißt ja nichts anderes, als daß ‚das Ich‘ vermittels seines Leibes ein absolutes Orientierungszentrum, das absolute Hier, bildet, und das sich ‚die Welt‘ als Umwelt konstituiert.“ Demgegenüber meint „gestimmter Raum“ jenen Raum, „in dem sich das menschliche Dasein als ein gestimmtes aufhält, einfacher ausgedrückt, insofern er den Raum unserer jeweiligen Stimmung oder Gestimmtheit ist.“ Wobei sich beide Räume natürlich immer durchdringen; der Gedanke der räumlichen Orientierung ergibt sich, nach Binswanger, allerdings „nicht aus der Stimmung, sondern aus der Aktion oder dem Handeln sowie aus dem ruhigen, sachlichen Hinsehen auf Raumgrößen, also etwa aus dem ruhigen Verweilen im Messen und geometrischen Denken.“⁸ Der gestimmte Raum ist der empfundene, der im Blick auf unsere Gefühlsdisposition wahrgenommene Raum.

Der Raum, so die dramatische Achsenverschiebung im Denken des 20. Jahrhunderts, wird im Blick aufs Subjekt – und zwar auf dessen Leiblichkeit und Empfindung (bzw. Empfindlichkeit) – diesseits aller Fragen nach naturwissenschaftlich-technischen Berechnungen und Beherrschungsstrategien fokussiert. Er ist wieder höchst problematisch geworden. Der Leib ist gleichsam der Nullpunkt, das Gravitationszentrum, um das sich der Raum ‚schichtet‘. Er ist der Raum, von dem aus (erste) Orientierungen und Organisation erfolgen: oben, unten, hinten, vorne, rechts und links. Hierin liegt dann auch die Gemeinsamkeit von einer an der Phänomenologie ausgerichteten Philosophie, Soziologie und Psychologie bzw. Psychopathologie.

8 Ludwig Binswanger: Das Raumproblem in der Psychopathologie, in: Ders.: Vorträge und Aufsätze. Bd. II. Zur Problematik der psychiatrischen Forschung und zum Problem der Psychiatrie. Bern 1955. S. 175, 183, 205f.

Dazu einige kursorische Hinweise. In Heideggers frühem Hauptwerk *Sein und Zeit* wird das Dasein als In-der-Welt-sein „im Sinne des besorgend-vertrauten Umgangs mit dem innerweltlich begegnenden Seienden“ bestimmt; eine Seite weiter heißt es – mit deutlicher Spitze gegen die kantische Erklärung:

Der Raum ist weder im Subjekt, noch ist die Welt im Raum. Der Raum ist vielmehr ‚in‘ der Welt, sofern das für das Dasein konstitutive In-der-Welt-sein Raum erschlossen hat. Der Raum befindet sich nicht im Subjekt, noch betrachtet dieses die Welt, ‚als ob‘ sie in einem Raum sei, sondern das ontologisch wohlverstandene ‚Subjekt‘, das Dasein, ist in einem ursprünglichen Sinn räumlich.⁹

Noch der späte Heidegger kommt in seinem Vortrag *Bauen Wohnen Denken* von 1951 auf diesen Kern von *Sein und Zeit* wieder zurück, wenn er hier den Raum als „kein Gegenüber für den Menschen“ faßt. „Er ist“, heißt es weiter,

weder ein äußerer Gegenstand noch ein inneres Erlebnis. Es gibt nicht die Menschen und außerdem *Raum*; denn sage ich ‚ein Mensch‘ und denke ich mit diesem Wort denjenigen, der menschlicher Weise ist, das heißt wohnt, dann nenne ich mit dem Namen ‚ein Mensch‘ bereits den Aufenthalt im Geviert bei den Dingen. Auch dann, wenn wir uns zu Dingen verhalten, die nicht in der greifbaren Nähe sind, halten wir uns bei den Dingen selbst auf.

Wobei Heidegger unter dem Geviert „Erde und Himmel, die Göttlichen und die Sterblichen“ versteht. Terminologisch verfährt Heidegger so, daß er das Bauen als Hervorbringen von Dingen als Orten und das Wohnen als Gestaltung dieser Orte zu Räumen zu definieren versucht. Entscheidend ist die Einsicht, daß das Wohnen „der *Grundzug* des Seins“ von uns Menschen, also den „Sterblichen“ ist. Und Heidegger schließt mit der Mahnung, daß die aktuelle „Heimatlosigkeit

9 Martin Heidegger: *Sein und Zeit*. Fünfzehnte, an Hand der Gesamtausgabe durchgesehene Auflage mit den Randbemerkungen aus dem Handexemplar des Autors im Anhang. Tübingen 1984. S. 110f.

des Menschen“ im Nicht-Bedenken „eigentlicher Wohnungsnot“ besteht, mithin, daß die Menschen „*das Wohnen erst lernen müssen*.“¹⁰

Während Heidegger in seinem phänomenologischen, später dann existenzial-ontologischem Zugriff auf das Raumproblem das einzelne ‚Dasein‘ anvisiert, was seine Popularisierung in den 50er und 60er Jahren durch O. F. Bollnows Arbeiten z.B., insbesondere *Mensch und Raum* (1963), erfährt, widmet sich einer der Gründerväter der Soziologie in Deutschland, Georg Simmel, der sozialen Konstruktion des „allgemeinen Raums oder [der] Räumlichkeit“. Denn, so Simmels erstes eindruckliches Beispiel, der pure „geographische Umgang von so und so vielen Quadratmeilen bildet nicht ein großes Reich, sondern das tun die psychologischen Kräfte, die die Bewohner eines solchen Gebietes von einem herrschenden Mittelpunkt her politisch zusammenhalten.“ Raum, definiert Simmel zunächst als eine „Tätigkeit der Seele“, um sodann auf die verschiedenen „gesellschaftlichen Wechselwirkungen“ zu sprechen zu kommen, die den Raum bzw. die Räumlichkeit sozial konstruieren. Immer aber ist die Rede von wirklichen, historischen Menschen, die den Raum schaffen: sowohl „das ruhende Nebeneinander des Raums“ wie seine Eroberung durch Bewegungen (wie z. B. Völkerwanderungen).¹¹

10 Martin Heidegger: Bauen Wohnen Denken, in: Ders.: Vorträge und Aufsätze. Gesamtausgabe. I. Abteilung. Bd. 7. Frankfurt/M. 2000. Zitate S. 158ff., 163f. – Zu Heideggers Aufsatz vgl. allgemein: Burkhard Biella: Eine Spur ins Wohnen legen. Entwurf einer Philosophie des Wohnens mit Heidegger und über Heidegger hinaus. Bonn-Düsseldorf 1998. – In populärer Form nähert sich Otto Friedrich Bollnow der Raumproblematik: *Mensch und Raum*. Stuttgart 1980. „Die Frage nach dem Raum ist also eine solche nach der transzendentalen Verfassung des Menschen. Das bedeutet auf der andern Seite zugleich, daß der Raum nicht unabhängig vom Menschen einfach da ist. Es gibt einen Raum nur, insofern der Mensch ein räumliches, d. h. Raum bildendes und Raum gleichsam um sich aufspannendes Wesen ist.“ (S. 23)

11 Georg Simmel: *Soziologie des Raumes* (1903), in: Ders.: Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908. Bd. 1. Gesamtausgabe. Bd. 7. (Hg.) Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt und Otthein Rammstedt. Frankfurt/M. 1995. Zitate S. 133, 167; vgl. außerdem: Georg Simmel: Über räumliche Projektionen sozialer Formen, in: Aufsätze und Abhandlungen,

Dem heideggerschen ‚Dasein‘ erstattet Maurice Merleau-Ponty wieder seine Schwere und körperliche Eigenschaften zurück, wenn er dafür hält, daß es „unser Leib“ sei, der uns beständig dazu auffordere, die „Umgebung“ als „Mittelpunkt der Welt zu nehmen.“¹² In einer nachgelassenen Schrift *Das Sichtbare und die Natur* heißt es geradezu apodiktisch auch, daß „mein Leib“ „meine Wahrnehmung inszeniert“ und von hier aus – schichtförmig – der Raum und die Welt konstituiert werden. Die Welt um mich herum sei, so Merleau-Ponty, „nur die Verlängerung meines Leibes; ich bin dazu berechtigt zu sagen, daß ich die Welt bin.“¹³

Soziologische Klassiker mit der phänomenologischen Philosophie verknüpfend, entwickelt Alfred Schütz sein Konzept der Soziologie, dessen Zentrum die Beschäftigung mit den Strukturen der Lebenswelt darstellt. Bei den „Aufschichtungen der Lebenswelt des Alltags“ analysiert Schütz auch die räumliche Seite, wobei er eine Welt in aktueller Reichweite von einer in potentieller Reichweite unterscheidet – beide bezogen immer auf die Stellung des Körpers, dessen jeweiliges Hier als „Ausgangspunkt für meine Orientierung im Raum“ gilt: „er ist der Nullpunkt des Koordinatensystems“, sagt Schütz, „innerhalb dessen die Orientierungsdimensionen, die Distanzen und Perspektiven der Gegenstände in dem mich umgebenden Feld bestimmt werden.“ Wo dann „durch direktes Handeln“ auf die Reichweite eingewirkt werden kann, spricht Schütz von der „Wirkzone“, die er, unter Rückgriff auf G. H. Mead, auch als „manipulative Zone“ bezeichnet, also jener Bereich, den man mit Heideggers *Sein und Zeit* als solchen ansehen kann, in dem das ‚Zeug‘, mit dem der einzelne hantiert und das er um

ebd., S. 201-220; Georg Simmel: Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung (1908). Gesamtausgabe Bd. 11. (Hg.) Otthein Rammstedt. Frankfurt/M. 1992. Darin: Kap. 9. Der Raum und die räumlichen Ordnungen der Gesellschaft. S. 687-790.

12 Maurice Merleau-Ponty: Phänomenologie der Wahrnehmung. Berlin 1966. S. 332.

13 Maurice Merleau-Ponty: Das Sichtbare und das Unsichtbare. (Hg.) Claude Lefort. München 1986. S. 24 u. 83.

sich schichtet, vorhanden ist. Das Ich erkennt und gestaltet den Raum um sich herum; es manipuliert ihn.¹⁴

Am Ende dieser kleinen tour d'horizon durch die verschiedenen Raumtheorien, die sich in der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts auf breiter Front durchgesetzt haben, noch der Hinweis auf den Kantianer Ernst Cassirer. In einem vielbeachteten Vortrag aus dem Jahre 1931 mit dem Titel *Mythischer, ästhetischer und technischer Raum*, wobei Cassirer ausführlicher lediglich den ästhetischen Raum beschreibt, weist er daraufhin, daß man Raum und Zeit nicht als Substanzen, sondern vielmehr als ‚reale Relationen‘ zu betrachten habe. Damit knüpft er wieder an Leibniz an und hält fest:

Die Welt wird nicht als ein Ganzes von Körpern ‚im‘ Raume, noch als ein Geschehen ‚in‘ der Zeit definiert, sondern sie wird als ein ‚System von Ereignissen‘, von *events*, wie Whitehead sagt, genommen: und in die Bestimmung dieser Ereignisse, in ihre gesetzliche Ordnung, gehen Raum und Zeit als Bedingungen, als wesentliche und notwendige Momente ein.

Von entscheidender Bedeutung ist dann, wiederum unter Verweis auf Leibniz, der Begriff der „Sinnordnung“, unter der so etwas wie Raum bzw. Räumlichkeit perzipiert wird: „Je nachdem er als mythische, als ästhetische oder als theoretische Ordnung gedacht wird, wandelt sich auch die ‚Form‘ des Raumes – [...]“. Die herausragende Stellung, die dabei der ästhetische Raum – man könnte auch sagen: der ästhetisch wertgeschätzte Raum – erhält, rührt für Cassirer daher, daß der Raum „in die Sphären der reinen *Darstellung* versetzt“ worden ist. „Und alle echte Darstellung“, fügt er hinzu, „ist keineswegs ein bloßes passives *Nachbilden* der Welt; sondern sie ist ein neues *Verhältnis*, in das sich der Mensch zur Welt setzt.“ Durch die Weise der Darstellung ist der Raum bzw. die Räumlichkeit, gleich ob als orientierter oder/und gestimmter, egal in welcher Reichweite, Entfernung und/oder Entfremdung, zu etwas anderem, etwas Verschiedenem geworden. Auf diese Weise schließlich kann es der ausgezeichneten Darstellung auch

14 Alfred Schütz, Thomas Luckmann: *Strukturen der Lebenswelt*. Bd. 1. Frankfurt/M. 1988. Zitate S. 64 u. 69.

gelingen, neue Vorstellungen zu generieren, neue Perspektiven auf einen alten Gegenstand aufzuzeigen.

Denn als Inhalt der künstlerischen Darstellung ist das Objekt in eine neue Distanz, in eine Ferne vom Ich gerückt – und in ihr erst hat es das ihm eigene selbständige Sein, hat es eine neue Form der ‚Gegenständlichkeit‘ gewonnen.¹⁵

2.

Selig waren die Zeiten. Vielleicht. Doch ist spätestens seit der Relativitätstheorie von 1905 der gleichförmige Newtonsche Raum der Täuschung und Fiktion überführt worden. „Einstein“, so Marshall McLuhans flapsige Formulierung, „verkündete das Ende des kontinuierlichen oder ‚rationalen‘ Raums, und der Weg für Picasso, die Marx-Brothers und MAD war frei.“¹⁶ Das Ich muß sich, nicht zuletzt auch seinen Raum neu (er-)finden. Literatur und Kunst, das System der Künste insgesamt unter Einschluß der Reflexion über neue mediale Formen – sie sind gewiß nicht die schlechtesten Statthalter, um den vakant gewordenen Raum durch neue Räumlichkeiten und Raumkonzepte zu ersetzen.

Dabei verwundert einen allerdings, daß, obwohl Literaturwissenschaft und Ästhetik schon seit geraumer Zeit behaupten, daß „der Raum in der Dichtung [...] ein eigenständiges Gestaltungselement bildet, das [...] die Struktur des Werkes bestimmt“¹⁷, auch daß der Raum gleichsam „erst neu geschaffen“ wird¹⁸, Fragen nach Raum und

15 Ernst Cassirer: *Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum*, in: *Landschaft und Raum in der Erzählkunst*. (Hg.) Alexander Ritter. Darmstadt 1975. Zitate S. 22, 26, 29 u. 30.

16 Marshall McLuhan: *Die magischen Kanäle. Understanding Media*. Dresden-Basel 1995. S. 251.

17 Herman Meyer: *Raumgestaltung und Raumsymbolik in der Erzählkunst* (1957), in: Alexander Ritter (Hg.): *Landschaft und Raum in der Erzählkunst*. Darmstadt 1975. S. 231.

18 Robert Petsch: *Raum in der Erzählung* (1934), in: Ritter (Anm. 17), S. 36.

Räumlichkeit, nach der Spatialität selten explizit behandelt worden sind. Offenbar mag das alte Lessingsche Diktum aus dem *Laokoon* über die Raum- vs. Zeitkunst, über die darstellenden Künste auf der einen, die Literatur auf der anderen Seite, nachgewirkt und die Sichtweise eingeschränkt haben.¹⁹ Einer der immer wieder zitierten Ausnahmen ist Gaston Bachelards an der Phänomenologie orientierter Großessay über die *Poetik des Raumes*, in dem der Autor literarische „*Bilder des glücklichen Raums*“ bei einer ganzen Reihe von – meist aus der französischen Literatur stammenden – Autoren untersucht. „Dieser Einstellung gemäß“, schreibt Bachelard in der Einleitung, „verdient unsere Forschungen den Namen *Topophilie*. Sie gehen darauf aus, den menschlichen Wert der Besitzräume zu bestimmen, der gegen feindliche Kräfte verteidigten Räume, der geliebten Räume.“ Im einzelnen geht es ihm um eine „Poetik des Hauses“, wobei ihm „das Bild des Hauses zur Topographie unseres intimen Seins zu werden“ scheint, weiterhin um die von ihm als „das Haus der Dinge“ bezeichneten Orte wie „die Schubladen, die Truhen, die Schränke“, in denen nicht zuletzt „eine Art Ästhetik des Versteckten“ erkennbar sei. Schließlich widmet er sich solchen Phänomenen wie Nestern, Muscheln, Winkeln oder Miniaturen. Bachelard ist der festen Überzeugung, daß literarisch-künstlerische Bilder „als jähe, unvermittelte Ereignisse des Lebens“ erscheinen. „Wenn das Bild neu ist, dann ist die Welt auch neu.“²⁰ M.a.W.: literarische Werke evozieren je neue Welten, schaffen neue Räume und stiften neue Beziehungen darin.

Der Literaturwissenschaftler und Ästhetiker Hermann Wiegmann hat bündig erklärt, daß die Kunst ihr Spezifikum „durch eine prinzipiell andere Zeit- und Raumperspektive“ erhält. Kunst bringe nämlich eine „neu konstituierte Wirklichkeit“ hervor. Allerdings bleibe die Referentialität auf die vorhandene reale Welt, also der Welt- und Realitätsbezug gewahrt: „Die neu konstituierte Wirklichkeit, die ich Kunst nenne, beruht immer auf Vertrautheit mit den Dimensionen

19 Vgl. dazu allgemein etwa Theodor Lipps: *Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst*. Hamburg und Leipzig 1906. S. 398ff.

20 Gaston Bachelard: *Poetik des Raumes*. Frankfurt/M. 1987. Zitate S. 25, 26, 27, 68.

der erfahrbaren Wirklichkeit.“²¹ Vielleicht kann man dasjenige, was Bachelard eher raunend in seiner *Poetik des Raumes* im Terminus „Topophilie“ umkreist, mit der Blochschen Formulierung von der „Intention auf Utopisches“²² fassen. Denn es geht ja um die Aneignung des Raums – sollte man nicht sagen: um Eroberung, Aneignung und auch Beherrschung. (Aber was heißt schon Raum? Sollte man nicht immer im Plural von Räumen sprechen?) In toto ist uns Menschen das bisher nicht gelungen – und wird es wohl auch nie. Aber die „Intention“ dazu ist vorhanden, was die Geschichte der Kunst (bekanntlich: das Gedächtnis der Menschheit!) zu belegen weiß. Einzelne Segmente, Bachelards Ecken und Winkel, haben wir aus dem Raumganzen herausgeschnitten. Wir haben uns Orte heimisch gemacht, also deren Fremdheit weggenommen, indem wir sie bewohnen – indem wir uns ein Haus bauen. Dabei ist spannend zu beobachten, wie der Topos des Hauses sich seit der bürgerlichen Gesellschaft etwa ab der Mitte des 18. Jahrhunderts gewandelt hat und – z. T. ganz offensiv und ostentativ – als Gegenraum zum öffentlichen Raum inszeniert wird. Der Innenraum des Hauses, also das Interieur, wird, wie Claudia Becker gezeigt hat, so empfunden und gestaltet, daß darin zugleich der „Wunsch nach komfortabler Geborgenheit“ ebenso wie das „Bedürfnis nach Weltflucht“ zum Ausdruck kommen. Das Interieur, so Becker an anderer Stelle, darin Walter Benjamin folgend, wird „zur Entsprechung, zum Abdruck der Innenwelt seines eskapistischen Bewohners.“ Rundheraus gesagt kann auch von „Welt-Ersatz“ gesprochen werden – mit guten Gründen.²³ Die Aneignung des Raums und seine Umwandlung zum Innenraum mit der Tendenz zur Idyllisierung, jenem „Vollglück in der Beschränkung“ (Jean Paul), ist erkaufte mit dem Rückzug aus der Öffentlichkeit als jenem gefährlich-gefährdeten Außenraum, der das Individuum bedroht. Ob nun

21 Hermann Wiegmann: *Literaturtheorie und Ästhetik. Kategorien einer systematischen Grundlegung*. Frankfurt/M. u.a. 2002. S. 358 u. 360.

22 Ernst Bloch: *Das Prinzip Hoffnung*. Gesamtausgabe. Bd. 5. Frankfurt/M. 1977. S. 1201.

23 Claudia Becker: *Innenwelten – Das Interieur der Dichter*, in: *Innenleben. Kunst des Interieurs. Vermeer bis Kabakov*. (Hg.) Sabine Schulze. Ostfildern-Ruit 1998. Zitate S. 171.

aus Angst oder Ekel, aus Frustration oder Langeweile – die Palette möglicher Reaktionsformen, das hat die Literatur seit dem 19. Jahrhundert plastisch geschildert, ist breit. Im Blick auf die deutsche Literatur wären Adalbert Stifters Nachsommer-Roman oder Wilhelm Raabes Dachstubenpoeten zu nennen. Und die Spur – dafür liefert wiederum Becker in ihrem Essay reichliches Material – zieht sich weiter durch die europäische Literatur des 20. Jahrhunderts.

Hinsichtlich der literarischen Gattung Roman hat Wolfgang Kayser in seiner in den 50er Jahren populären Poetik einmal davon gesprochen, daß im Grunde genommen, beginnend mit Cervantes' Don Quichotte, der Raum das beherrschende Thema, sozusagen ‚der‘ ästhetische Vorwurf ist. Im 19. Jahrhundert bekomme der Raumroman dann „eine besondere Tönung und zugleich Verengung.“ Denn:

Als Ziel schwebt jetzt vielfach vor, diese jetzige, gegenwärtige Welt darzustellen, oft in genau begrenztem Ausschnitt. Was man als Zeitroman und Gesellschaftsroman zu bezeichnen pflegt, sind nur besondere Typen des Raumromans.

Kayser führt Balzacs Romanfolge der „Comédie humaine“ ins Spiel, in der er ein „tiefstes Anliegen“ zu erkennen glaubt: „die Welt als Raum zu erfassen.“²⁴ So problematisch diese Einschätzung als Allaussage klingt und zugleich auch die bemerkenswerte Tendenz der europäischen Moderne (mit und seit Flaubert) darin verkannt wird, immer kürzer geratende Zeiträume bis hin zum Zeitpunkt darzustellen, so bedenkenswert ist andererseits Kaysers These der „Verengung“, die durchaus parallellläuft mit Bachelards Reflexionen.

Den plausibelsten Ansatz jedoch hat der russische Philosoph, Sprach- und Literaturwissenschaftler Michail M. Bachtin mit seiner Theorie des „Chronotopos“ vorgelegt. 1937/38 entstanden, maßgeblich unter Bezug auf Georg Lukács' *Theorie des Romans*, entdeckt Bachtin den Chronotopos als „erstrangige sujetbildende Bedeutung“ für den Roman, als „Materialisierung der Zeit im Raum.“ Der Chronotopos, heißt es gleich eingangs seiner Abhandlung *Formen der*

24 Wolfgang Kayser: Das sprachliche Kunstwerk. Bern und Zürich. Neunte Auflage 1963. S. 364.

Zeit und des Chronotopos im Roman, verweist auf den für Bachtin „untrennbaren Zusammenhang von Zeit und Raum.“ „Die Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum, und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert.“ Ja, der „Chronotopos bestimmt die künstlerische Einheit des literarischen Werkes in dessen Verhältnis zur realen Wirklichkeit.“ Unter dieser Maßgabe rekonstruiert dann Bachtin die Geschichte des Romans von der griechischen Antike über den Neueinsatz bei Cervantes bis zu Tolstoi und Dostojewski, wobei er auf die besondere Bedeutung des idyllischen Chronotopos für die Romane seit Ausgang des 18. Jahrhunderts hinweist. Als Eigenheiten des Idyllischen streicht Bachtin drei Momente heraus: die Bindung an einen bestimmten Ort (die „Einheit des Ortes im Leben der Generationen“), die Beschränkung auf „einige grundlegende Realitäten des Lebens“, wie Liebe, Geburt, Tod, Arbeit, Essen und Trinken, Altersstufen sowie „die Verquickung des menschlichen Lebens mit dem Leben der Natur“ („der einheitliche Rhythmus beider“). All dies erkennt er in den verschiedenen Romantypen, im Heimat-, Erziehungs-, Familien- und Generationsroman, aber auch im sentimentalen Roman, wieder, also bei allen bedeutenden Romanschriftstellern vom 18. bis ins frühe 20. Jahrhundert, bis zu Thomas Mann. Bachtin ‚liest‘ sodann im Raum die Zeit; er arbeitet nacheinander die Bedeutungen des „Chronotopos der Begegnung“, des Weges und der Straße heraus, analysiert die Schauplätze Schloß oder Empfangssalon, dann den des Provinzstädtchens, um schließlich noch die Chronotopoi ‚Schwelle‘, ‚Krise‘, ‚Wendepunkte im Leben‘ ins Visier zu nehmen.²⁵

Zu Recht hat der Romanist Rainer Warning festgestellt, daß im Blick auf Bachtin mit Formen der Zeit immer Formen bedeutsamer Zeit gemeint sind, „und als solche bedürfen sie konkreter Räumlichkeiten zu ihrer anschaulichen Manifestation.“²⁶ Dem schließen sich auch Michael C. Frank und Kirsten Mahlke an, die in ihrem Nachwort zur Neuausgabe von Bachtins Abhandlung resümieren:

25 Michail M. Bachtin: *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik.* (Hg.) Edward Kowalski und Michael Wegner. Frankfurt/M. 1989. Zitate S. 200, 201, 7, 8, 191, 171, 172.

26 Rainer Warning: *Die Phantasie der Realisten.* München 1999. S. 277.

Jegliche Form des Ausdrucks von Beziehungen und geistigen Prozessen ist räumlich angeordnet, das heißt die Zeit ist immer nur unter räumlichen Bedingungen vorstellbar. Einen massiveren Appell hätte Bachtin nicht an die zeitgenössischen Literaturwissenschaften richten können: nach der beinahe ausschließlichen Fokussierung auf die Zeit nun auch den Raum in die Romanbetrachtung einzubeziehen.²⁷

3.

Ob man nun gleich einen neuen ‚Turn‘ ausrufen möchte, den ‚spatial turn‘, der gewiß in den Kulturwissenschaften der letzten beiden Jahrzehnte, insbesondere in den USA in den unterschiedlichsten Disziplinen von der (Siedlungs-)Geographie über die Geschichtswissenschaften bis zur Architektur- und Kunstgeschichte für Aufsehen gesorgt hat, das sei dahingestellt. Einführungen in die Kulturwissenschaften können deshalb auch nicht auf entsprechende Kapitel über den Raum verzichten, dessen diskursive Neubestimmung Aleida Assmann zu den Feldern der Kulturwissenschaften rechnet:

Kulturwissenschaftliche Raumforschung beschäftigt sich auch mit den imaginären Psycho-Räumen der Alpträume und des Horror-Romans. Sie hinterfragt die in der Imagination konstruierten Ethno-Räume, sowie das neue Gebiet der *virtuellen Räume* des Cyber-Space und der elektronischen Medien.²⁸

Und das sind nur einige Fragen. Gewiß ist die Einschätzung Martina Wagner-Egelhaafs eingangs ihres Aufsatzes „Verortungen“ über die Herkunft und das enorm gestiegene Interesse an Fragen des Raums und der Topographie zutreffend:

Auf der einen Seite stellt die Inblicknahme des Raumes eine letzte Konsequenz der poststrukturalistischen Infragestellung scheinbar

27 Michael C. Frank, Kisten Mahlke: Nachwort, in: Michail M. Bachtin: Chronotopos. Frankfurt/M. 2008. S. 227.

28 Aleida Assmann: Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen. Berlin 2006. S. 151.

selbstverständlich gegebener Einheiten dar – letzte Konsequenz deshalb, weil der Raum tatsächlich, trotz des abstrakten Wissens seiner Relativität dem Alltagsbewußtsein in sehr viel höherem Maß als gegeben erscheint als etwa die Zeit. Im Zuge des ‚cultural turn‘ geriet die Problematisierung des Raumes in die generelle Perspektive der kulturwissenschaftlichen Konstruktionsdiagnose. Gleichzeitig stellt der Raum neben der Zeit die privilegierte Anschauungskategorie dar, innerhalb derer sich der Gegenstand der Kulturwissenschaften, die ‚Kultur‘, wie immer man sie im Einzelnen definieren möchte, ereignet.²⁹

Hartmut Böhme weist schließlich ebenso zu Recht darauf hin, daß diesseits der ‚Hype‘ um neue ‚turns‘ in den Kulturwissenschaften es oftmals weniger um eine tatsächliche Wende zu etwas Neuem als vielmehr um die „Erinnerung an verdrängtes oder vergessenes Wissen“ gehe. „Raum“, so heißt es bei Böhme, worin er dann Einsichten aus Philosophie, Psychologie und Soziologie des letzten Jahrhunderts zusammenfaßt und gegen Kant ins Feld führt,

ist niemals einfach *da*, sondern er ist das, was mit Mühe und Arbeit überwunden werden muß. Denn Raum ist zuerst ein materieller, d. h. lastender und Anstrengung erfordernder Raum. Ruhe und Schlaf sind Grenzfälle der Raumlosigkeit, auch wenn der ruhende oder schlafende Körper eine Stelle, ein ‚Lager‘ einnimmt. Wer erwacht, ‚erhebt‘ sich in den Raum der Widerständigkeit. Diesen nennt man schlicht wie zutreffend: die Wirklichkeit. Bewegt sich nichts und bewege ich mich nicht, ist kein Raum. Raum wird eröffnet und ausgerichtet erst durch Bewegung. Dieses Aufspreizen und Ausrichten des Raumes geht vom eigenen Leibe aus.“³⁰

Weitgehende Einigkeit besteht heute auch darin, in Texten von Michel Foucault und dem späten Henri Lefebvre so etwas wie den ‚take off‘

29 Martina Wagner-Egelhaaf: Verortungen. Räume und Orte in der transkulturellen Theoriedebatte und in der neuen türkisch-deutschen Literatur, in: Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext. (Hg.) Hartmut Böhme. Stuttgart-Weimar 2005. S. 745.

30 Hartmut Böhme: Einleitung: Raum – Bewegung – Topographie, in: Topographien der Literatur (Anm. 29), Zitate S. XII u. XVII.

des (vermeintlich) neuen ‚spatial turn‘ zu sehen.³¹ Michel Foucault hat in einem Vortrag von 1967 unter dem Titel „Andere Räume“ darauf hingewiesen, daß im Unterschied zum 19. Jahrhundert mit seiner „Obsession“ für Geschichte und Zeit „die aktuelle Epoche“ eher als „die Epoche des Raumes“ zu bezeichnen sei.³² Während der ‚alte‘ Raum als „Ortungsraum“ gefaßt werden könne, in dem alle „Dinge ihre natürliche Lagerung und Ruhe fanden“, trete mit Galilei eine Art Öffnung ein, bei der es um „Ausdehnung“ statt „Ortung“ gehe, wo am Ende dann – heutzutage – die „Lagerung“ dominiere. „Wir sind“, schreibt Foucault, „in einer Epoche, in der sich uns der Raum in der Form von Lagerungsbeziehungen darbietet.“ Im folgenden beschreibt dann Foucault „die heutige Unruhe“ (Foucault, 37) im Blick auf den Raum, insbesondere in jener Form, die er als den „Raum des Außen“ (Foucault, 38) im Unterschied zum Innenraum bezeichnet, worunter man so etwas wie den subjektiven (gelebten, gefühlten, bewerteten) Raum verstehen muß. Diesen Außenraum definiert er als einen „heterogenen Raum“ (Foucault, 38), wobei sich der Theoretiker vor allem für zwei Typen interessiert, die er zum einen als „Utopien“, zum anderen als „Heterotopien“ auszeichnet. Während die Utopien jene Nicht-Orte sind, die entweder von der „Perfektionierung der Gesellschaft“ träumen oder – als Dystopie – die „Kehrseite der Gesellschaft“ charakterisieren (vgl. Foucault, 39), markieren die Heterotopien „Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können.“ (Foucault, 39) Foucault drückt diese Denkfigur durch das Bild des Spiegels aus, der ineins Utopie und Heterotopie ist:

Der Spiegel ist nämlich eine Utopie, sofern er ein Ort ohne Ort ist. Im Spiegel sehe ich mich da, wo ich nicht bin: in einem unwirklichen Raum, der sich virtuell hinter der Oberfläche auftut; ich bin dort, wo ich nicht bin, eine Art Schatten, der mir meine eigene Sichtbarkeit

31 Vgl. Edward W. Soja: Vom ‚Zeitgeist‘ zum ‚Raumgeist‘. New Twists on the Spatial Turn, in: Jörg Döring, Tristan Thielmann (Hg.): Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Bielefeld 2008. S. 249.

32 Michel Foucault: Andere Räume, in: Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. (Hg.) Karlheinz Barck u.a. Leipzig 1990. S. 34 (im Weiteren zitiert als: Foucault).

gibt, der mich mich erblicken läßt, wo ich abwesend bin: Utopie des Spiegels. Aber der Spiegel ist auch eine Heterotopie, insofern er wirklich existiert und insofern er mich auf den Platz zurückschickt, den ich wirklich einnehme; vom Spiegel aus entdecke ich mich als abwesend auf dem Platz, wo ich bin, da ich mich dort [...]. (Foucault, 39)

Als Aufgabe stellt sich nun Foucault eine „Lektüre“ bzw. Beschreibung oder gar Phänomenologie dieser Heterotopien, was er folglich „Heterotopologie“ nennt. Dabei glaubt er verschiedene Grundsätze zu erkennen, nach denen Heterotopien, die für ihn „Konstanten jeder menschlichen Gruppe“ zu allen Zeiten (vgl. Foucault, 40) darstellen, funktionieren: sogenannte „Krisenheterotopien“, die vor allem Ur- und Frühgesellschaften auszeichnen, werden zunehmend durch „Abweichungsheterotopien“ ersetzt, d.h. die Schaffung von Orten der Ausgrenzung: psychiatrische Kliniken, Gefängnisse, Altersheime, dazu auch – aufgrund der Stigmatisierung des Todes als Krankheit – Friedhöfe, die – seit dem Bürgertum – in die Vorstädte und an die Peripherie ausgelagert worden sind. Weiterhin erkennt Foucault in den Heterotopien die Zusammenlegung mehrerer Räume bzw. Plazierungen, wie er sagt, an einen einzigen Ort, wofür die Beispiele Theater, Kino oder auch Garten („die kleinste Parzelle der Welt und darauf [...] die Totalität der Welt“ [Foucault, 43]) ins Feld geführt werden. Hinsichtlich des Zeitaspekts hält Foucault noch dafür, daß die Menschen hier „mit ihrer herkömmlichen Zeit brechen“ (ebd.), was nicht nur für die Vergnügungsstätten Theater oder Kino, sondern auch für Museen und Bibliotheken, ja sogar Festwiesen oder Feriendörfer zutrifft. Ein weiterer Grundsatz ist das „System von Öffnungen und Schließungen“, d.h. die Notwendigkeit von Eintrittszeremonien (Riten, Reinigungen u.ä.m.). (Foucault, 44f.) Letzter – und möglicherweise zentraler – Punkt ist schließlich die Funktionsbestimmung der Heterotopie, die Foucault in der Oszillation zwischen dem „Illusionsraum“ und dem Kompensationsraum ausmacht: zwischen Bordell und Kolonie als sozusagen extremen Typen – d.h. also Orten, die als Gegen-Orte das absolut und vollkommen Andere zur etablierten (bürgerlichen) Ordnung und Kultur bezeichnen, subjektiv und objektiv.

Es ist gewiß richtig davon zu sprechen, daß der französische Ethnologe und Anthropologe Marc Augé eine „gegenwartsbezogene

Fortschreibung³³ des Foucaultschen Ansatzes unternommen hat. Sein Essay *Orte und Nicht-Orte* (1992; dt. 1994) geht von der Beobachtung aus, daß in unserer aktuellen Zeit, die Augé im Begriff der „Übermoderne“ (Augé, 38) zu fixieren versucht, „um auf ihr wichtigstes Merkmal hinzuweisen: das Übermaß“, geprägt zusätzlich durch „beschleunigte Wandlungsprozesse“ (Augé, 40), sich die Raumbeziehungen und -verhältnisse dramatisch verändert haben. Denn wir verbringen immer mehr Zeit an sogenannten Nicht-Orten, die Augé unter Verweis auf Marcel Mauss von dem soziologischen Begriff des Ortes, der mit „einer in Zeit und Raum lokalisierten Kultur verknüpft“ ist (vgl. Augé, 44), unterscheidet.

Zu den Nicht-Orten gehören die für den beschleunigten Verkehr von Personen und Gütern erforderlichen Einrichtungen (Schnellstraßen, Autobahnkreuze, Flughäfen) ebenso wie die Verkehrsmittel selbst oder die großen Einkaufszentren oder die Durchgangslager, in denen man die Flüchtlinge kaserniert. (ebd.)

Während traditionellerweise dasjenige, was Augé unter dem anthropologischen Ort versteht, das „Sinnprinzip“ für alle dort Lebenden (also z. B. kulturelle Identität) bedeutet, dominieren in der Übermoderne die Nicht-Orte, also insgesamt ein Raum, der keine Identität mehr besitzt (vgl. Augé, 92): das Passagere und Transitorische. Ja, diese Übermoderne findet sogar „ihren vollkommenen Ausdruck auf natürliche Weise in den Nicht-Orten.“ (Augé, 127) Denn diese beherrschen unsere Erfahrungen, strukturieren unsere Verhaltensweisen, lenken unsere Blicke und bestimmen allererst die Aufmerksamkeitsrichtungen. Die reale Fremde wird durch die Omnipräsenz der Nicht-Orte – nahezu weltweit – aufgehoben, hier im Sinne von: zum-Verschwinden-gebracht.

33 Vgl. Jörg Dünne: Einleitung [Teil IV. Soziale Räume], in: Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. (Hg.) Jörg Dünne und Stephan Günzel. Frankfurt/M. 2006. S. 295. – Marc Augé: Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit. Frankfurt/M. 1994 (im Weiteren zitiert als: Augé)

Der Fremde, der sich in einem Land verirrt, das er nicht kennt (der ‚durchreisende‘ Fremde), findet sich dort ausschließlich in der Anonymität der Autobahnen, Tankstellen, Einkaufszentren und Hotelketten wieder. (Augé, 125)

Der Mensch der Übermoderne ist, überspitzt gesagt, selbst zum ständigen Passagier geworden, zum Reisenden, der sich überwiegend an Nicht-Orten aufhält, ein Nomade, einsam und allein, mithin: der neue Sozialisationstypus in einer globalisierten Welt. Innen hohl und perfekt außengesteuert, wie man im Blick auf die alte Begrifflichkeit des amerikanischen Soziologen David Riesman sagen könnte.

In den späten Arbeiten des marxistischen Soziologen und Philosophen Henri Lefebvre geht es dagegen wieder um die gesellschaftliche Produktion des Raums. Jeder Mensch ist ‚zoon politikon‘, Mitglied einer spezifischen Gesellschaft. Und jede Gesellschaft, so Lefebvre, „produziert“ seit jeher „einen ihr eigenen Raum.“³⁴ Wobei dieser eigene Raum die Aneignung von Raum meint (vgl. Augé, 331). In diesem Begriff der Aneignung, der unzweifelhaft das philosophische Erbe Hegels und Marxens aufruft, steckt nun ein Dreifaches: a) die mimetische Praxis; b) die Raumrepräsentationen; c) die Repräsentationsräume. Die ‚räumliche Praxis‘ produziert zunächst den Raum, der zu Zeiten des Neokapitalismus, der für Lefebvre die Signatur unserer Zeit bildet, so aussieht, daß „ein wahrgenommener Raum, die Alltagswirklichkeit (der Zeitplan) und die städtische Wirklichkeit (die Wegstrecken und die Verkehrsnetze, welche Arbeitsplätze, Orte des Privatlebens und der Freizeit miteinander verbindet) eng miteinander“ verknüpft sind (vgl. Augé, 335). Diese, wie Lefebvre meint, „überraschende Verknüpfung“ enthalte „in sich die allerschärfste Trennung zwischen den Orten, die sie miteinander verbinden“. (ebd.) M.a.W.: obwohl – im Unterschied zu früheren Gesellschaftsformationen – die Bereiche Arbeit/Produktion und Freizeit/Reproduktion, also die Kernbereiche von Öffentlichkeit und Privatheit strikter (ideologisch) getrennt sind, rücken sie doch faktisch und räumlich wieder näher und enger (durch die Verkehrswege und

34 Henri Lefebvre: Die Produktion des Raums, in: Raumtheorie (Anm. 33), S. 330-340 (Zitatangaben daraus im folgenden im Text!)

-netze) zusammen. Die Raumrepräsentationen bzw. die konzipierten Räume sind die dominierenden Räume; sie werden von Wissenschaftlern, Raumplanern, Architekten, Technokraten usw. entworfen und dadurch zugleich auch geschaffen. Als Repräsentationsräume schließlich bezeichnet Lefebvre die gelebten Räume, insofern sie von Künstlern, Schriftstellern und Philosophen beschrieben werden; es handelt sich mithin um Refigurationen, also um einen zweiten (sozusagen symbolischen) Raum oberhalb des bloß physischen Raums.

Raum – noch einmal – ist für Lefebvre eine dreistellige soziale Angelegenheit, eine „Dreiheit von Wahrgenommenem, Konzipiertem und Gelebtem“ (Augé, 336). Damit ist auch eine wichtige Aussage in Beziehung auf die Beschäftigung mit der Historie getroffen, da nämlich im Blick auf die Geschichte des Raums zugleich die Repräsentationen, also die Repräsentationsräume wie die Raumrepräsentationen, mit der sozialen Praxis und den verschiedenen Ideologien in den Mittelpunkt zu rücken hätten. Mithin: Raum wird nicht nur gelebt und erlebt als und insofern er soziale Praxis ist, sondern auch ständig neu umgeformt bzw. konzipiert, entworfen und kartiert; darüber hinaus wird er dann symbolisch wieder refiguriert, also neu und anders – etwa als Erinnerungsort – gemacht oder (auf-)geschrieben und gelesen.

Als zentrales Ergebnis der verschiedenen Arbeiten von Foucault, Augé und Lefebvre ließe sich mit dem prominenten Geographen Edward W. Soja festhalten, daß die Rede vom Raum immer einen „gesellschaftlich produzierten Raum“ meint. „Raum wird uns nicht einfach gegeben; er ist nicht eine vererbte physische Umgebung, die wir einfach hinnehmen müssen, der uns beeinflusst, ohne dass wir auf ihn zurückwirken könnten.“³⁵ Wobei die weitere Implikation mitbedacht werden muß, daß wir unter Raum zugleich auch ein „begriffliches Konzept“³⁶, und zwar ein historisch variables, zu verstehen haben. Unser heutiger Raum ist eben erkennbar ein anderer Raum als der Raum in früheren Jahrhunderten, zu Zeiten des frühen Kapitalismus, des Feudalismus oder noch früherer Formationen, nämlich

35 Edward W. Soja (Anm. 31), S. 252.

36 Benno Werlen: Körper, Raum und mediale Repräsentation, in: Döring, Thielmann (Anm. 31), S. 382.

einer von „globalen Lebenszusammenhängen“³⁷. Und das gilt weiter auch für sämtliche Orte im Raum: die geschlossenen wie offenen, die Privatbezirke ebenso wie die öffentlichen Plätze, die Rückzugsräume wie diejenigen an der Produktions- bzw. Arbeitsfront.

Zu fragen und zu untersuchen wäre, inwieweit sich das Raumkonzept konkret gewandelt und inwieweit auch, worauf schon Lefebvre explizit hingewiesen hat, gerade die Literatur – allen anderen Gattungen vorweg die erzählende Literatur – den Konzeptualisierungen Ausdruck verliehen hat. Denn Literatur – dies eine Basisannahme – bildet nicht etwas ab, sondern konstruiert allererst unsere Wirklichkeit und Wirklichkeitsansichten; Literatur ist eine ‚erschaffene Totalität‘ (Georg Lukács) und keine bloß spiegelbildliche Verdopplung wovon auch immer. M.a.W.: Literatur sorgt in ausgezeichnetem Maße für unsere Vorstellung vom Raum ebenso wie für unsere Stimmungen und Bestimmungen: von der Topophilie (von der Bachelard gesprochen hat) bis zur Topophobie oder – mit dem hier geschaffenen Kunstwort – des Spatiofugalen, also des Raumflüchtigen, reicht der Pendelausschlag.

4.

Was sind nun neue Räume? – Literarische Räume werden auf jeden Fall in privilegierter Form von der Gattung Roman dargestellt. Um es mit der Apodiktik des Schriftstellers Wilhelm Genazino auszudrücken: „Ein Roman ohne Topographie ist nicht denkbar [...]“³⁸. Der Ort, so Genazino am Ende seines Essays, ist so etwas wie das Organisationszentrum des Textes für den Autoren. Dabei halte ich nach wie vor an einer Einsicht des jungen Georg Lukács fest, daß der Roman *die* paradigmatische Form der bürgerlichen Gesellschaft ist. Mit dem jungen Marx ist man noch versucht hinzuzufügen, daß der Roman – so wie jede andere ideologische Form – ein Doppelgesicht

37 Werlen (Anm. 36), S. 376.

38 Wilhelm Genazino: Heimat, vorgespiegelt. Der Ort der Handlung in der Literatur, in: Ders.: Der gedehnte Blick. München-Wien 2004. S. 109.

trägt, sowohl Ausdruck der zugrundeliegenden Verhältnisse und Strukturen einer Zeit zu sein als auch ein Protest gegen den jeweiligen Status Quo. Feststellbar ist weiterhin, wenn man die Geschichte des Romans Revue passieren läßt, daß sich eine gravierende Verlagerung vom Raum- zum Zeitroman, vom *Don Quichotte* des Cervantes im 17. Jahrhundert zur *L'education sentimentale* (Die Erziehung der Gefühle) von Gustave Flaubert im späteren 19. Jahrhundert abgezeichnet hat – mit einer seit Flauberts Roman stetig kürzer geratenen Zeit, wobei auf der Raumebene der Rückzug ins schon erwähnte Interieur feststellbar ist.³⁹ Klassische Chronotopoi für die Privat- und/oder Schutzräume mögen das ‚Haus/Heim‘, die ‚Zimmer‘ und das ‚Bett‘, die ‚Couch‘ oder ‚Liege‘ sein. Thomas Manns *Buddenbrooks*-Roman ‚spielt‘ vor allem im Hause der Familie; Joris Karl Huysmans Held des *Essintes* aus *A rebours* (Gegen den Strich) hat sich völlig in sein ästhetisches (Schnecken-)Haus auf dem Land zurückgezogen, und Iwan Gontscharows Held „Oblomow“ aus dem gleichnamigen Roman verbringt träumend die meiste Zeit auf seinem Kanapée. Auf der anderen Seite existieren die nicht minder klassischen Chronotopoi für die Sphäre der Arbeit/Produktion und des Handels, etwa im ‚Bergwerk‘, im ‚Geschäft‘ oder in der ‚Fabrik‘: erinnert sei hier nur an die Romane des Naturalisten Emile Zola, insbesondere an zwei Romane aus dem Rougon-Macquart-Zyklus, *Paradies der Damen*, worin die Geschichte eines Warenhauses („der gigantische Palast des Handels“, wie es einmal heißt) erzählt wird, und *Germinal*, der einen Grubenstreik behandelt. Dem korrespondieren dann wieder die klassischen Orte der Reproduktion, von der ‚Wirtschaft‘ in der Nähe über die ‚Gasthäuser‘ auf Reisen bis zum weiten Feld der geträumten Paradiese in Kolportage-, Abenteuer- und Reiseromanen (etwa Karl Mays).

Verwegen klänge jetzt allerdings die Behauptung, daß wir in der Literatur vor einem neuen ‚turn‘ ständen, sozusagen vor einer Rückeroberung des Raums; dennoch sollen einige Beobachtungen zu Raumkonstruktionen in neueren Texten der (deutschen) Gegenwartsliteratur skizziert werden. Ich möchte von neuen Räumen im

39 Vgl. dazu insgesamt Werner Jung: Zeitschichten und Zeitgeschichten. Essays über Literatur und Zeit. Bielefeld 2008.

Blick auf die folgenden vier Phänomene sprechen: 1) den bedrohten bzw. terrorisierten Raum; 2) den überwachten Raum; 3) den virtuellen Raum; 4) die Nicht-Orte.

Vor allem in den literarischen Reaktionen auf den 11. September ist deutlich geworden, daß und auch wie dieses ‚überschwellige‘ (Günther Anders) Ereignis sprachlich und erzählerisch *nicht* angeeignet werden kann: daß nämlich die Narration des totalen Terrors mit der Raumzerstörung in toto versagt – sie reagiert ohnmächtig. Das gilt für faktographische, an journalistischen Reportagen orientierte Schreibweisen Kathrin Röggla (*really ground zero*, 2001) wie für klassische Erzählstrukturen, etwa bei Ulrich Peltzer (*Bryant Park*, 2002), der jedoch in seinem Text noch den eigenen Schock reflektiert. Nein, erzählend beschreiben läßt sich das alles nicht mehr, jedenfalls nicht mehr im traditionell mimetischen Sinne. An die Stelle der Abbildung rückt das Schweigen, die Leerstelle samt ihrer fortgesetzten Reflexion.⁴⁰

Das Passepartout zum terrorisierten Raum ist der – vermutlich ohnmächtige – Versuch einer totalen Überwachung durch den Staatsapparat, also der Versuch einer Rück- und Wiedereroberung verlorenen Terrains. Auf die Herausforderung durch den Terror reagiert die westliche Zivilisation geradezu phobisch, indem sie ihre Hauptterrungenschaft, die Metropole und die ihr zugerechneten Orte, als und im Bild wieder komplett fixieren möchte. Eine im Grunde genommen anachronistische Haltung. Beide Autoren, Röggla wie Peltzer, haben sich mit dem Phänomen der Überwachung in späteren Texten auseinandergesetzt. Ulrich Peltzer hat mit *Teil der Lösung* (2007) einen Berlin-Roman vorgelegt, in dem die Metropole als gigantische „elektronisch überwachte Shopping-Mall“ (so der Klappentext) erscheint. Die Welt, wie es an einer bezeichnenden Stelle heißt, als „Fremdkörper“, von dem die Protagonisten abgestoßen werden. Als Ausweg bleiben einzig ein desillusionierter Zynismus (der Anpassung) oder ein dezisionistischer Aktionismus (der Rebellion). Alle Ort sind

40 Vgl. dazu Werner Jung: Bombenstimmung. Literatur und Terror, in: Matthias N. Lorenz (Hg.): Narrative des Entsetzens. Künstlerische, mediale und intellektuelle Deutungen des 11. September 2001. Würzburg 2004. S. 161-168.

überwacht und gespeichert, der Raum (auch der in den Köpfen!) ist besetzt. Da breitet dann die Frage, wie die störrisch behauptete Romantik des Schlußtableaus – die beiden Protagonisten finden in Liebe zueinander – zu deuten ist, tatsächlich ein weites Feld aus.

Kathrin Röggla ihrerseits beschreibt in ihrem Essay *disaster awareness fair* (2006) ihre Faszination durch das Katastrophische:

sei es aus sehnsucht nach einer kathartischen erfahrung, oder aus einem aggressiven verlangen heraus, im ausnahmезustand die bestehende ordnung negiert und gleichzeitig auf die spitze getrieben zu sehen.

Stadt und Katastrophe gehören für sie unbedingt zusammen, wie auch das Phänomen des Ungleichzeitigen strukturbestimmend ist: „das städtische bleibt der ort der ungleichzeitigkeiten, der ort, wo, um mit deleuze zu sprechen, disziplinargesellschaft neben katastrophengesellschaft koexistiert [...]“. Damit aber, so Rögglas Schlußfolgerung, ist und bleibt die Stadt, insofern sie, mit der glücklichen Formulierung von Volker Klotz, ‚erzählte Stadt‘ ist, „der ort der literatur“:

nur die vielzahl läßt einen verstehen, was das städtische sein könnte, nur das diskontinuierliche führt einen zu einem paradoxen zusammenhang, ein zusammenhang unterschiedlicher intensitäten, geschwindigkeiten, geschichten, sozialer realitäten, widersprüche.⁴¹

Ob nun auf emphatische Weise positiv wie bei Kathrin Röggla oder – diametral entgegengesetzt – auf apokalyptisch-diabolische Art negativ besetzt wie bei Reinhard Jirgl, der in anderen Zusammenhängen von Berlin als „Stadt ohne Eigenschaften“⁴² gesprochen hat: die Stadt und das Städtische bilden nach wie vor Anlaß, Vorwurf und Herausforderung für literarische Rekonstruktionen.

Eine mittlere Position nimmt, wenn man so will, Wilhelm Genazino ein, ein Schriftsteller, der sich seit Jahrzehnten bereits mit der

41 Kathrin Röggla: *disaster awareness fair*. Zum katastrophischen in stadt, land und film. Graz-Wien 2006. Zitate S. 7, 16, 29.

42 Reinhard Jirgl: *Stadt ohne Eigenschaften*. Berlin – ein Rondo im Zeitalter katastrophischer Ironie, in: Ders.: *Land und Beute*. Aufsätze aus den Jahren 1996 bis 2006. München 2008. S. 66-91.

Beschreibung und Erzählung des urbanen Raums beschäftigt hat. Und in Vorträgen und poetologischen Essays hat er wiederholt die Faszination der Stadt, die für sein Schreiben den Ansporn bedeutet, auch theoretisch gewürdigt. Grundsätzlich hält Genazino dafür, daß es im Erzählen einen Ort der Handlung geben muß, der freilich „eine doppelte Notwendigkeit und eine doppelte Illusion“ ist: „Der Autor braucht den Ort, um seinen Text zu organisieren, der Leser sucht den Ort des Textes, um seine Unrast zu bannen.“⁴³ Für Genazino nun ist dieser Ort die Großstadt, zumeist die Mainmetropole Frankfurt, in der seine Protagonisten in der Regel halt- und bindingslos mit leichtem Gepäck als „Streuner“ leben. Genazino hat, zum einen um sich gegen stereotype Einschätzungen zu wehren, die in seinen Figuren immer wieder Flaneure zu sehen glauben, zum anderen aber auch um auf einen neuen sozialen Typus hinzuweisen, vom „Streuner“ gesprochen. Darunter versteht er jene schillernden neuen Existenzen, die – wenn überhaupt – in oftmals prekären Beschäftigungsverhältnissen stehen und aus den traditionellen sozialen Netzwerken herausgefallen sind. Sie arbeiten z. B. als Schuhtester, halten irgendwo schlecht bezahlte Vorträge und sind weitgehend mit sich selbst beschäftigt. Dabei entdeckt ihr Blick auf den ausgedehnten (Spazier-)Gängen durch die Stadt wieder das Banale, das Ausgegrenzte, dasjenige, was für die meisten Zeitgenossen nur unterhalb der Wahrnehmungsschwelle angesiedelt ist. Genazinos Streuner sind, wie er sich in der letzten seiner Frankfurter Poetikvorlesungen ausgedrückt hat, „displaced persons“, die jedoch darum wissen, daß es andere Plätze schon gar nicht mehr gibt. „Die Identität des Streuners ist genauso beschädigt wie die Gestalt der Metropole selbst.“ Für Genazino ist die moderne Metropole verworren; sie rufe nur „Schauer des Unbehagens und der Dunkelheit“ hervor, „die für die ebenso verworrene

43 Wilhelm Genazino: *Heimat, vorgespiegelt*. Der Ort der Handlung in der Literatur, in: Ders.: *Der gedehnte Blick*. München-Wien 2004. S. 112; vor allem aber in seiner Poetik unter dem Titel „Die Belebung der toten Winkel“ (München-Wien 2006; Zitate daraus im folgenden im Text!) hat Genazino auf die Vorwürfe für sein Erzählen ausführlich hingewiesen. – Zu Genazinos Poetik allgemein vgl. auch: Anja Hirsch: ‚Schwebeglick der Literatur‘. Der Erzähler Wilhelm Genazino. Heidelberg 2006.

Psyche der darin umherstreunenden Bewohner wie geschaffen sind.“ Ja, die Stadt ist fremd, unübersichtlich, chaotisch geworden und gliedert darin zugleich wieder „Teiltterritorien an Stadträndern“ und „Restwelten“ aus. Dem Streuner, wie Genazino ihn versteht, kommt die Funktion zu, so etwas wie eine Verlustbilanz zu offerieren; denn er nimmt diese Defizite wahr, und sein vagierender Blick stellt uns das Verlorene allererst vor Augen. So jedenfalls deute ich Genazinos letzten Satz, der die Konsequenz aus dem heutzutage ubiquitären Diskretionsverlust zieht:

Stellen wir uns ein paar Augenblicke vor, wir könnten uns eingestehen, daß wir nicht nur in der Bank der Diskretion bedürfen: Dann hätten wir, für die Länge einer Epiphanie, die plötzliche Erkenntnis von der Menge dessen, was wir verloren haben.

An einer Stelle seines Romans *Mittelmäßiges Heimweh* (2007) läßt Genazino seinen Protagonisten über seinen Büroalltag räsonnieren: „Täglich zeigt mir mein stahlgraues Büro seinen erkalteten Glanz. Natürlich fühle ich mich auch hier nicht wohl. Vermutlich gibt es einen Ort des Sichwohlfühlers überhaupt nicht.“⁴⁴ Die Helden von der eher traurigen Gestalt und ihre Räume – sie haben sich voneinander entfernt, sind voneinander entfremdet. Nirgends existiert ein Rückzugsraum mehr, dieses von Fontane im ausgehenden 19. Jahrhundert noch liebevoll *pièce de resistance* genannte Domizil. Jedenfalls nicht in der sogenannten wirklichen Welt.

Der U-topos findet sich allenfalls in einem modernen Märchen wieder, das Rita Kuczynski in ihrem Roman *Die gefundene Frau* (2001) ausfabuliert hat. Die Protagonistin des Roman, die – ähnlich den Genazinoschen Figuren – aus allen sozialen Beziehungen gefallen ist, schafft sich einen völlig neuen Raum in der Virtualität der Computer-Welt: im Internet. Durch die Kreation einer eigenen Homepage schafft sie sich einen Ort der Rückkehr, eine Art Heimat in der Heimatlosigkeit, worauf sie immer wieder zurückgreifen kann. Nachdem sie den Straßenmusikanten Moses Grossmann kennen und

44 Wilhelm Genazino: *Mittelmäßiges Heimweh*. Roman. München 2007. S. 155.

lieben gelernt, schließlich wieder – realiter – aus den Augen verloren hat, beschließen die beiden sich in der Ortlosigkeit einzurichten: „Dann schickte ich ihm vom Handy aus eine erste Nachricht an seine neue E-Mail-Adresse: ‚Wir werden hier sein und dort, denn wir haben nur eine Zeit. Agnes.‘“⁴⁵ Die lastende Schwere der realen Orte und des Raums wird eingetauscht durch die lichte Verfügbarkeit des selbstgeschaffenen, simulierten Raumes, der immer in Reichweite liegt, solange der PC und das Notebook eben funktionieren bzw. Internetcafés erreichbar sind. Mehr und weiter noch: hier bin ich König(in), unumschränkter Herrscher, kann handeln und mir eine ganze Welt zusammenphantasieren bzw. zurechtsimulieren. Auch wenn Kuczynskis Märchen die Illusion nährt, als ginge die (Liebes-)Geschichte gut aus, weil die beiden Protagonisten sich wiedergefunden haben, handelt es sich doch um ein abgrundtief böses Märchen, denn wo finden sich die beiden wieder – eben: bloß im Netz, in einer mit der Realität spielenden Simulation, also an einem Nicht-Ort!

Noch vor Erfindung des Internets, gleichwohl schon die Allmacht des Simulationsraums beschreibend, spielt Bodo Morshäusers Erzählung mit dem bezeichnenden Titel *Berliner Simulation* (1983). Dieser Berlin-Text ist im Jahr 1981, dem Jahr massiver Hausbesetzungen und Demonstrationen, angesiedelt und handelt dennoch davon, daß es Authentizität nicht mehr gibt. Der Erzähler erlebt dann auch recht eigentlich nichts mehr, sondern gewinnt seine Erfahrungen aus zweiter Hand; er erfährt die städtische Umwelt und Aktionen nicht, sondern sieht sich alles im Fernsehen an. Die gesendeten Bilder vikarieren als Abbilder einer Wirklichkeit, die selber wieder überformt ist durch andere inszenierte Bilder aus der Pop- und Medienkultur. Nichts bleibt wirklich, nur die Simulation, wie sich der Erzähler, nachdem er nachmittags bei einer Demonstration der Hausbesetzer gewesen ist, einmal äußert:

Und dann [...] gehe ich nach Hause und was sehe ich? Ich sehe das Modell eines Fernsehbeitrags über das Modell einer Demonstration. Was wirklich ist, rutscht, wie üblich, hinten weg, und in der Hauptsache wird das gesagt, was an anderer Stelle auch schon gesagt worden

45 Rita Kuczynski: Die Gefundene Frau. Roman. München 2001. S. 206.

ist. So geht das Tag für Tag. Nicht die Ereignisse, sondern die Modelle werden wiederholt. [...] In diesen Modellen sollen wir bleiben wie in einem Hamsterrad, denn in ihnen bleibt nichts wirklich; nur die Simulation.⁴⁶

Was endlich daneben noch existiert – Genazino hat es im Begriff der „Restwelt“ angedeutet –, sind jene „Nicht-Orte“ (Augé), opake und hybride Räume des Nicht-Identischen, gesichts- und konturenlos, offen und flüchtig. Der Anthropologe Augé hat davon gesprochen, daß wir übermoderne Individuen viel Zeit (die meiste vielleicht schon?) an solchen Nicht-Orten, also Orten der Ortlosigkeit, verbringen: ein Leben in der permanenten Warteschleife. Ein Warten auf die Zugverbindung, das Flugzeug, den Bus, darauf, daß es irgendwie weitergeht – zum nächsten Nicht-Ort. Eine Poetik dieser Nicht-Orte steht noch aus und wäre überaus reizvoll. Interessant ist, daß sich z. B. Kuczynskis Heldin, noch bevor sie sich für das „weltweite Netz“ als „einzigen Ort“ und „Fixpunkt“ entscheidet, darüber Gedanken macht, ob es nicht auch in der Realität für sie angemessene Orte gibt. Dabei stößt sie geradewegs auf die Nicht-Orte. Z. B. auf die Untergrundbahn:

An einer Auffahrt zur Untergrundbahn wohnen könnte mir gefallen: Zu jeder Zeit sehen, ob die ankommende Bahn ihren Weg nach oben oder nach unten nimmt. Bei Tag und bei Nacht wissen, ob der vorbeiführende Zug hinauf- oder hinunterfährt. Durch einen Blick aus dem Fenster im dritten oder vierten Stock des Hauses eine Gewissheit erlangen. Beide Richtungen im Blick haben können. Sich niederlassen an der Einfahrt zum Tunnel und damit an seiner Ausfahrt. An solch einem Schnittpunkt wohnen, ja, das wäre gut.⁴⁷

Der Literaturwissenschaftler Stefan Neuhaus hat in einem Aufsatz nicht nur zutreffend darauf hingewiesen, daß die Nicht-Orte insgesamt eine große Bedeutung in der Gegenwartsliteratur haben, weil

46 Bodo Morshäuser: *Die Berliner Simulation*. Erzählung. Frankfurt/M. 1986. S. 97.

47 Kuczynski (Anm. 45), S. 22.

sie die „transzendente Obdachlosigkeit einer Generation“⁴⁸, wie er unter Anspielung auf eine Formulierung des jungen Lukács schreibt, zu indizieren vermögen, sondern auch eine ganze Reihe von Beispielen aus Erzähltexten der jüngeren Gegenwart hinzufügt: Benjamin Leberts Romane ebenso wie Zoe Jennys Erfolgsroman *Das Blütenstaubzimmer*, Juli Zehs *Spieltrieb* geradeso wie Judith Hermanns Erzählungen, schließlich noch Raoul Schrotts Roman *Tristan da Cunha*. In all diesen Texten spielen „transitorische Orte“ eine zentrale Rolle, da die postmodernen Individuen – überwiegend junge Menschen – in eine ungewisse, risikoreiche und prekäre Gegenwart hineingeworfen worden sind und sich nun finden müssen: es existiert keine stabile familiäre und soziale Umwelt mehr in einer sicheren Heimat und im Blick auf eine friedliche Zukunft, sondern man hat sich auf die Situation einer globalisierten, urban bzw. metropolitan ausgerichteten Risikogesellschaft einzustellen. Und zwar am Rand, an passageren, flüchtigen Nicht-Orten.

Als Gedankenspiel, womit ich hier schließen möchte, hat der Schweizer Autor Peter Weber in seinem Prosaband *Bahnhofsprosa* (2003) zahlreiche Möglichkeiten erkundet, „ob man sich ein Sesshaftwerden in den unbewohnbaren Räumen des Transits vorstellen kann.“⁴⁹ Dabei steckt die Problematik, worauf die Rezensentin der ‚Süddeutschen Zeitung‘, Meike Fessmann, zu Recht aufmerksam gemacht hat, darin, daß Weber eigentlich „etwas Undarstellbares zu beschreiben“ versucht. Er verzichtet auf Handlung und Aktion zugunsten des Blickens und Schauens, der Beschreibung von Augenblicken, in denen dem Erzähler sich das Kaleidoskop dieses labyrinthischen Nicht-Orts Bahnhof in seinen Brechungen und Spiegelungen erschließt: das Foyer, die Bahnsteige, die Warteräume, die Geschäfte und Läden im Eingangsbereich. Dem passageren Nicht-Ort

48 Stefan Neuhaus: Orte der Zeichen. Wie über literarische Topographien Identität konstruiert wird, oder: Ein Beitrag zur literaturwissenschaftlichen Heterotopologie, in: Martin Hellström, Edgar Platen (Hg.): Zwischen Globalisierungen und Regionalisierungen. Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur. München 2008. S. 15 u. 22.

49 Meike Fessmann: Unterwegs. Mit schneller Zunge: Peter Webers ‚Bahnhofsprosa‘, in: Süddeutsche Zeitung, 3.1.2003.

entspricht eine Dissoziation der Wahrnehmung und – folglich – das Fehlen einer durchgängigen Narration. Eindrücke reihen sich an Eindrücke; Oberflächen spiegeln sich in Oberflächen. Orte ohne Erinnerungen, ohne Signifikanz. Augen und Ohren befinden sich im pausenlosen Unruhezustand, in der Flüchtigkeit, die zwar zum Wort und Ausdruck drängt, ohne daß in ihnen (oder vielmehr dahinter) ein Subjekt, ein Individuum bzw. eine Stimme genauere Konturen gewönne. Das Literarizitätsmerkmal an sich, Metaphorik als Sprachfeier (Paul Ricoeur), ist zwar bestens erfüllt in diesem Text, doch bleibt die Sprache im Sprachspiel stecken, in der Referenzlosigkeit, die im Grunde genommen ja der konsequente mimetische Ausdruck der Negation ist: des Nicht-Orts in der Zeitlosigkeit.

Ich sitze in der Bahnhofshalle im üppig aufwachsenden Gerede, das zum Gebrabbel wird, die Decke entlangufert. Wieder und wieder hatte ich festgestellt, daß es im Hauptbahnhof Orte gibt, an denen das Gerede aufwächst wie in der Sixtinischen Kapelle, wo es ein einmaliges Gerede gibt, zusammengesetzt aus Sprachen aller Welt. Laute der unterschiedlichsten Formung verbinden sich zu einem Brei, der Blasen treibt, steigt, als würde er hochgekocht werden von geheimem Feuer, bald an der Decke anschwappt, Wellen wirft, die zu Winden werden, die man Sprechwinde nennt.⁵⁰

50 Peter Weber: Bahnhofsprosa. Frankfurt/M. 2002. S. 9.

2. Raumtext und Textraum

Anfangen! Aber womit? Und wie vor allem? – Rationalistisch und strikt: ich denke, also bin ich. Phänomenologisch und weich: mein Leib schafft die Welt. Oder – mit Bloch – irgendwo dazwischen: ich bin, aber habe mich noch nicht, also werden wir erst. Das mag sich auch der früh verstorbene, der experimentellen Moderne zuzuordnende französische Schriftsteller Georges Perec gefragt haben, denn sein poetologisches Selbstverständnis umkreist den Problemkomplex des Anfangs, genauer: den Beginn, die Urszene des Schreibens. Auskünfte erteilt hierzu eine Sammlung von Texten, die unter dem Titel *Espèces d'espaces* im französischen Original 1974 erschienen und vom deutschen Übersetzer Eugen Helmlé zutreffender noch mit *Träume von Räumen* 1990 wiedergegeben worden ist. Nicht zuletzt müssen diese Texte auch vor dem Hintergrund von Perecs Hauptwerk *La vie mode d'emploi* (1978) (dt. *Das Leben. Gebrauchsanweisung*, 1982) verstanden werden, denn immer wieder nimmt Perec explizit zu seinem entstehenden Roman Stellung.

Thema seiner Textsammlung, die lose Gedankensplitter und Fragmente, kurze Erzählsequenzen und Notate, soziologische Beobachtungen und metaphysisch anmutende Reflexionen miteinander kombinieren, ist

nicht eigentlich die Leere, sondern vielmehr das, was drum herum oder darin ist [...]: Zu Anfang ist allerdings ist da nicht viel: so gut wie nichts, Nichts Greifbares, praktisch nur Unstoffliches: Ausdehnung, Außenwelt, das was außerhalb von uns ist, in dessen Mitte wir uns bewegen, die Umgebung, der Raum ringsum. (Träume, 10)

Raum und Räumlichkeit gebe es immer nur für uns Menschen, ja, Leben bedeute soviel wie: „von einem Raum zum andern gehen und dabei so weit wie möglich zu versuchen, sich nicht zu stoßen.“ (Träume, 12) Was hier ironisch-augenzwinkernd noch als Referenz auf einen kruden Materialismus daherkommt, wird sogleich wieder semiotisch unterlaufen, wenn Perec aufs Schreiben zu sprechen kommt. Raum und Räumlichkeit nämlich beginnen erst mit den Bezeichnungen

dafür, „mit aufs weiße Papier gebrachten Zeichen“. Raum heißt eigentlich Raum beschreiben: „ihn benennen, ihn abstecken, wie jene Hersteller von Portolankarten, die die Küsten mit Hafennamen vollschrieben, bis die Erde am Ende nur noch durch ein fortlaufendes Textband vom Meer getrennt war.“ (Träume, 19) Deshalb nennt er ihn auch „Wörterbuchraum“ und „Papierraum“ (Träume, 20).

M.a.W. und sehr grundsätzlich ließe sich sagen: der Raum wird als und im Text erst konstruiert. Auch wenn Perec in der Folge seines Buches in einer Art Phänomenologie die alltagsweltlich resp. -sprachlich begriffenen verschiedenen Raumtypen – vom Bett übers Zimmer und Haus bis zur Stadt, dem Land und schließlich der gesamten Welt – nacheinander beschreibt, läßt er zum Ende seines Unternehmens keinen Zweifel daran, daß dies alles bloße Konstruktionen sind, eben – mit der deutschen Übersetzung – Träume von Räumen. Man könnte noch hinzufügen: poetische Träume. Zwar setzt er dabei die ihm von der französischen Phänomenologie (Merleau-Ponty etwa) vertrauten Bezüge auf die Körperlichkeit des Menschen voraus, so z. B. deren Blickverständnis:

Unser Blick überfliegt den Raum und gibt uns die Illusion des Reliefs und der Distanz. So setzen wir den Raum zusammen: mit einem Oben und einem Unten, einer Linken und einer Rechten, einem Vorn und einem Hinten, einem Nah und einem Fern. – Wenn nichts unseren Blick aufhält, trägt unser Blick sehr weit. Doch wenn er auf nichts stößt, sieht er nichts; er sieht nur das, worauf er stößt: der Raum, das ist das, was den Blick aufhält, das, worauf die Augen treffen: Hindernis: Backsteine, ein Winkel, ein Fluchtpunkt: der Raum, das ist, wenn es einen Winkel bildet, wenn es aufhört, wenn man sich umdrehen muß, damit es wieder weitergeht. (Träume, 100)

Zugleich jedoch äußert der Schriftsteller, für den der Raum keine Gewißheit ist, sondern eine Frage, einen Zweifel: „ich muß ihn unaufhörlich abstecken, ihn bezeichnen; er gehört niemals mir, er wird mir nie gegeben, ich muß ihn erobern.“ (Träume, 114) Nämlich mittels Sprache und Bezeichnung, genauer noch: durch die poetische Sprache, deren Metaphorik, und durch spezifische Erzähltechniken, die Perec von der klassischen Moderne, Flaubert und Proust, auf die

er sich verschiedentlich bezieht, übernimmt. So annonciert er denn auch seinen Roman *La vie mode d'emploi*: „Ich stelle mir“, schreibt Perec in dem Text „Das Mietshaus“,

ein Pariser Mietshaus vor, dessen Fassade entfernt worden ist – [...] – so daß vom Erdgeschoß bis zu den Mansarden alle nach vorne liegenden Räume augenblicklich und gleichzeitig sichtbar sind. – Der Roman [...] beschränkt sich darauf [...], die enthüllten Räume sowie die sich darin abspielenden Tätigkeiten zu beschreiben. (Träume, 52)

Das Verfahren selbst ist in der Tat gar nicht neu; Perec weist zu Recht darauf hin, daß man bereits bei einem Klassiker der französischen Literatur, in Alain-René Lesages Roman *Der hinkende Teufel* (frz. 1707), der wiederum auf noch ältere spanische Vorlagen, Velez de Guevaras *El Diablo cojueto* (1641) etwa, zurückgeht, das Motiv dieser Entblößung bzw. Entbergung finden kann. Während Lesage – wenn man so will – durchaus gesellschafts- und ideologiekritisch verfährt und auf gesellschaftliche und sittliche Mißstände ‚hinter verschlossenen Türen‘ hinweist und dabei selbst bis in die verboten-verborgenen Träume vordringt, bleibt Perec strikt an der Oberfläche und Außenseite. Das unterscheidet ihn schließlich auch von naturalistischen Raumkonstruktionen, wie sie z. B. Emile Zola in seinem Skandalroman *Pot-Bouille* (1882) vorgelegt hat, worin der extreme Realist Zola ein feines bürgerliches Haus mit all seinen Perfidien und Perversitäten seziert – im übrigen unter Rückgriff auf die Techniken von Lesage. Nach einer mehr oder minder knappen äußeren Beschreibung dieses Pariser Hauses verlegt sich Zola ganz auf die Inszenierung eines eine Vielzahl von Personen umfassenden Handlungsgeflechts, um die „hinter den schönen Türen aus glänzendem Mahagoniholz“ liegenden „Abgründe der Ehrbarkeit“ zu zeichnen.¹ Perec hingegen ermuntert sich in der Textsammlung *Träume von Räumen* dazu, „naiv“ vorzugehen. Nämlich: „Sich zwingen, das zu beschreiben, was ohne Bedeutung ist, was das Selbstverständlichste, das Allgemeinste, das Glanzloseste ist.“ (Träume, 64) Und weiter noch: „Sich dazu

1 Emile Zola: Ein feines Haus. (Übersetzung) Gerhard Krüger. München, Winkler, o. J. S. 10.

zwingen, oberflächlich zu sehen.“ (Träume, 65) Dahinter stecken gewiß – dies nur en passant – die Erfahrungen der Moderne und des frühen 20. Jahrhunderts, das Ende der Ismen und des ‚grand récit‘, was mit einer Abstinenz vom Ideologischen einhergeht. Zurück also zu den Dingen – ohne ein Dahinter, sondern mit der Perspektive auf die An-sicht der Oberfläche. In der Formulierung eines Siegfried Kracauer, freilich ohne dessen gesellschaftskritischen Impetus: man könne den Ort einer Epoche im Geschichtsprozeß „aus der Analyse ihrer unscheinbaren Oberflächenäußerungen schlagender [...] bestimmen als aus den Urteilen der Epoche über sich selbst.“² Perec hält sich strikt an der Außenseite auf; er entwickelt aus dem Beschreiben gerade seine Erzählung. Erzählen und beschreiben sind also nicht länger Gegensätze, wie noch Lukács geglaubt hat, sondern müssen vielmehr in einem komplementären Verhältnis zueinander begriffen werden. Der Raum ist dabei strukturierendes Moment – und zwar auf doppelte Art und Weise: „Raum in der Fiktion als Fiktion oder Realität und nicht als Selbstzweck“.³

Ausgangspunkt seines Romans ist ein Pariser Mietshaus, „dessen Fassade abgenommen ist und das sich so offen dem Leser wie Beobachter präsentiert.“⁴ Dazu paßt Perecs Motto aus Jules Vernes *Michel Strogoff*: „Schau mit beiden Augen, schau.“ Konjunktivisch der Auftakt, die Ankündigung eines Spiels mit Möglichkeiten:

Ja, so könnte es anfangen, hier einfach so, auf eine etwas schwerfällige und langsame Weise, an diesem neutralen Ort, der allen und niemand gehört, wo die Leute aneinander vorbeigehen, fast ohne sich zu sehen, wo das Leben im Haus gedämpft und gleichmäßig nachhallt. (Leben, 19)

2 Siegfried Kracauer: Das Ornament der Masse, in: Ders.: Der verbotene Blick. Beobachtungen – Analysen – Kritiken. (Hg.) Johanna Rosenberg. Leipzig 1992. S. 172.

3 Katja Rech-Pietschke: Die Semiologie des transparenten Gebäudes. Raum – Zeit – Tod bei Lesage, Butor und Perec. Frankfurt/M. 1995. S. 88.

4 Bernd Stiegler: Reisender Stillstand. Eine kleine Geschichte der Reisen im und um das Zimmer herum. Frankfurt/M. 2010. S. 217.

Gemeint ist das Treppenhaus eines Pariser Mietshauses in der Rue Simon-Crubbellier Nummer 11. Im Indikativ, denn der Erzähler hat sich inzwischen entschieden, geht es weiter, führt er seine Leser im Rundgang durchs Haus, das – naturgemäß – mit der Besichtigung des Treppenhauses beginnt:

Denn alles, was geschieht, führt durchs Treppenhaus, alles, was kommt, kommt durchs Treppenhaus, die Briefe, die Familienanzeigen, die Möbel, die die Möbelträger bringen oder wegbringen, der eilends herbeigerufene Arzt, der Reiselustige, der von einer langen Reise zurückkommt. Deshalb bleibt das Treppenhaus ein anonymer, kalter, fast feindseliger Ort. In den alten Häusern gab es noch Steinstufen, schmiedeeiserne Geländer, Skulpturen, Kandelaber, manchmal eine Bank, damit die älteren Leute sich ausruhen konnten. In den modernen Mietshäusern gibt es Aufzüge, deren Wände mit Gekritzeln bedeckt sind, das obszön sein soll, und ‚Feuerleiter‘ genannte Treppen aus Rohbeton, schmutzig und dröhnend. In diesem Wohnhaus hier, in dem es einen Aufzug gibt, der fast immer außer Betrieb ist, ist das Treppenhaus ein auffälliger Ort von zweifelhafter Sauberkeit, der nach den Konventionen bürgerlicher Respektabilität von Stockwerk zu Stockwerk immer mehr verkommt: bis zum dritten Stock dicke Teppiche, dann ein dünner und schließlich überhaupt keiner mehr für die beiden Etagen im Dachstuhl. (Leben, 20)

Das ist eine für Perecs Erzählverfahren typische Stelle: auf die Benennung und Beschreibung folgen Reflexionen und Beobachtungen grundsätzlicher Art, Erinnerungen an historische Sachverhalte und – nicht zuletzt – auch (Be-)Wertungen, also Hinweise auf die ‚Gestimmtheit‘ des Raumes.

Hierauf werden schließlich Figuren eingeführt und bezogen: „Eine Frau“, so geht die zitierte Stelle vom Anfang des Romans weiter,

von etwa vierzig Jahren steigt gerade die Treppe hoch, sie ist bekleidet mit einem langen Regenmantel aus Skai und trägt auf dem Kopf eine Art Filzmütze in Form eines Zuckerhutes, ein wenig so, wie man sich eine Heinzelmännchenmütze vorstellt, die in rote und graue Karos eingeteilt ist. (Ebd.)

Nun sind also Figur und Raum beieinander. Es handelt sich um die Stellvertreterin der Immobilienhändlerin, in deren Auftrag sie „den Zustand der Örtlichkeiten“ inspiziert, „einen genaueren Plan über die Räume“ aufstellt, um eventuelle Sanierungsmaßnahmen zu veranlassen (vgl. Leben, 22f.). Diese Figur erhält vom stets unsichtbaren, man kann getrost sagen: auktorialen Erzähler die Funktion zugewiesen, den Leser an einem ersten Gang durch die Räumlichkeiten des dargestellten Mietshauses teilhaben zu lassen.

Was Perec in seinem monumentalen Roman, dem ein mehr als hundertseitiger Anhang mit Personen- und Sachregister, chronologischen Anhaltspunkten und einer „Erinnerung an einige der in diesem Werk erzählten Geschichten“ beigegeben ist, so alles erzählt, ist beileibe auch nicht annähernd zu beschreiben: eben das Leben selbst – d. h. alles und nichts bzw. alles nichts. Denn hinter der Konstruktion – nein, falsch, *in* der Konstruktion – steckt die Ansicht von der grundsätzlichen Kontingenz allen Lebens, wobei diese An- und Einsicht eine Erzählweise geradezu erzwingt, die die Zufälle und Beliebigkeiten in ein mimetisches Korsett zwingt, das Totalität zwar vorspiegelt, tatsächlich aber den Leser allein läßt bzw. ihm die Spielkarte zusteckt. Jeder Leser kann selbst entscheiden, was er liest, womit er was verknüpft und wie er seine Lektüre angeht. Je systematischer und faktenreicher der Erzähler daher vorgeht und Perec mit seinen vielfältigen Hinweisen (nicht zuletzt durch die Anhänge) eine Leserlenkung betreibt, desto unsicherer wird der Leser am Ende. Es steckt schon eine gewaltige Leistung in der Darstellung dieser offenkundigen Paradoxie, zugleich einen auktorialen Erzähler einzuführen und dabei das höchstmögliche Maß von Irritation zu erzeugen bzw., im Blick auf die Inhalte, einen dichten Raum zu gestalten und zugleich wieder der gänzlichen Opazität anheimzustellen. Bernd Stiegler hat dies pointiert so ausgedrückt: „Der geschlossene Raum des Zimmers wird zur offenen der Lektüre.“⁵

In sechs Teilen mit 99 Kapiteln und einem kurzen Epilog führt uns Perec also sein Pariser Mietshaus vor, schlendert vom Keller über die verschiedenen Stockwerke bis ins Dachgeschoß und führt die unterschiedlichsten Wohnungen und Zimmer darin vor. Aus der

5 Stiegler (Anm. 4), ebd.

jeweiligen Beschreibung eines Zimmers oder Raums, die in der Regel immer vorgängig ist, entspinnt der Erzähler im Zusammenhang mit den darin lebenden oder sich darin bloß aufhaltenden Personen ein Geflecht von Geschichten. Wobei diese Geschichten dann entweder völlig isoliert für sich stehen oder aber wieder – eng oder weitmaschig – miteinander verbunden werden. Aus den Räumen können wir die Zeit(en) ablesen, in der die Figuren Perecs leben und gelebt haben. Da gibt es, um nur einige Beispiele zu nennen, einen Dr. Dinteville, dessen Praxisraum akribisch beschrieben wird, woraufhin dann der Stammbaum der Familie zurückverfolgt wird, einen Butler Martin Smautf und Bartlebooth, seinen Dienstherrn, eine Jane Sutton oder die Familien Louvet, Plassart oder Berger. Auf der Zeitleiste wird das zurückliegende 20. Jahrhundert bis in die frühen 70er Jahre abgebildet. Die dargestellten Räume – das Interieur – verraten etwas über die hier lebenden Menschen, deren sozialen Status, das kulturelle Kapital und ästhetische Vorlieben.

Etwa die

Wohnung der Louvets im ersten Stock rechts. Ein Wohnzimmer für leitende Angestellte. Die Wände mit havannabraunem Leder bespannt; Kamin mit sechseckiger Feuerstelle und einem Feuer, das jeden Augenblick aufflackern kann; integriertes audio-visuelles Studio: eine Hifi-Anlage, Tonbandgerät, Fernsehapparat, Dia-Projektor; kostbare, schwere Klubgarnitur in echtem Vollrind-Nappaleder mit Feinprägung. Töne fahlrot, zimt, verbranntes Brot; niederer Couch- und Beistelltisch mit echten Keramikkacheln, auf dem eine Springbrunnenschale steht, die ein Pokerspiel, mehrere Stopfeier, ein kleines Fläschchen Angosturra sowie einen Champagnerkork, der in Wirklichkeit ein Feuerzeug ist, enthält; [...]. (Leben, 277)

Eine Familie, die in der Mitte der französischen Gesellschaft angekommen ist, an den Errungenschaften der Technik teilhat und ostentativ ihren Wohlstand durchs Interieur ausstellt. Demgegenüber dann die bescheidene Ausstattung der Wohnung der Plassaerts, die „aus drei Mansardenzimmern im letzten Stock“ besteht.

Der Raum, in dem wir uns im Augenblick befinden, ist ein Zimmer mit Parkettboden, in dem ein Klappsofa steht, nach vorne aufklappbar

2. Raumtext und Textraum

zum Doppelbett, sowie ein Klapptisch, in der Art Bridgetisch, wobei die beiden Möbelstücke so aufgestellt sind, daß sich, wegen der Enge des Zimmers, das Sofa nur ausklappen läßt, wenn zuvor der Tisch zusammengeklappt wurde und umgekehrt. (Leben, 322)

Dann wiederum die Küche eines alten Mannes, Cinoc, der seit 1947 im Mietshaus wohnt:

Auf dem Boden Linoleum, Rautenmosaik, jadefarben, azurblau und zinnoberrot. An den Wänden eine früher einmal glänzende Lackfarbe. An der hinteren Wand, neben dem Spülbecken, über einem Abtropfkörbchen aus plastikummanteltem Draht, einer unter den andern zwischen Wand und Rohrleitungen geschoben, vier Postkarten mit Fotos im Vierfarbendruck: [...]. (Leben, 451)

Hier ist schon lange nichts mehr geändert worden; die Zeit scheint stillzustehen, einzig die vier Postkalender sind neueren Datums. Das Eßzimmer der Bergers, von Lise, Charles und ihrem Sohn, zeigt schließlich eine kleinbürgerliche Familie, die – wohlgenährt und ebenso proportioniert – ihr Idyll als Vollglück in der Beschränkung ausgestaltet:

Ein fast quadratischer Raum mit Parkettfußboden. In der Mitte ein runder Tisch, auf dem zwei Gedecke, ein metallener Schüsseluntersatz in Form einer Raute, eine Suppenschüssel, aus deren eingekerbtem Deckel der Stiel eines Schöpflöffels aus versilbertem Metall sieht, ein weißer Teller mit einer in zwei Teile geschnittenen Zervelatwurst, die mit einer Senfsoße nappiert ist, und ein Camembert, dessen Etikett einen alten Haudegen darstellt, angeordnet sind. An der hinteren Wand ein Servierwagen von unbestimmtem Stil, auf dem sich eine Lampe, deren Sockel ein Opalin-Würfel ist, eine Flasche Pastis 51, ein einziger roter Apfel auf einem Zinnteller sowie eine Abendzeitung befinden, [...]. (Leben, 461)

Bleibt noch ein Beispiel für den hybriden Lebensbereich, das Boudoir. So wird der Leser ins Boudoir von Mme Altmann geführt, einer „noch sehr schönen“ Frau von 45 Jahren, „von tadelloser Haltung, mit knochigem Gesicht, vorstehenden Backenknochen, strengen Augen.“

2. Raumtext und Textraum

Es ist ein intimer, dunkler Raum mit Eichenholztäfelung, Seidentapeten, schweren, grauen Vorhängen. An der linken Wand, zwischen zwei Türen, ein tabakbraunes Kanapee, auf dem eine King-Charles-Puppe mit langen, seidigen Haaren liegt. Über dem Kanapee hängt ein großes, hyper-realistisches Gemälde, das einen Teller mit dampfenden Spaghettis und ein Päckchen Van Houten Kakao darstellt. Vor dem Kanapee ein niedriger Tisch, auf dem sich verschiedene Nippsachen aus Silber befinden, darunter eine kleine Gewichte-Dose, wie sie die Wechsler und Goldwieger benutzen, eine runde Dose, in die die zylindrischen Gewichtmaße in der Art der russischen Puppen ineinander gestellt werden, und drei Stapel Bücher, [...]. (Leben, 467)

Die Zusammenführung dieser disparaten Dinge verweist auf die Stil- und Geschmacksunsicherheit einer neuereich zu nennenden Schicht.

Perecs Erzählen, geschult an den Verfahrensweisen des Nouveau Roman, läßt die Dinge im Raum sprechen, um – sozusagen aus ihm heraus – Geschichten über die Menschen zu erzählen, über deren Herkunft, Entwicklung, Beziehungen usw. Über den Raum zu reden, heißt immer, über den Menschen zu sprechen. Denn der Raum ist eine anthropologische Kategorie –

anthropologisch in dem Sinne, daß Räumlichkeit eine Wesensbestimmung des menschlichen Daseins ist, daß der Mensch immer notwendig des Raumes bedarf, einerseits als Bedingung der Möglichkeit von Verhalten überhaupt, andererseits als Medium und Instrument dieses Verhaltens.⁶

Man kann auch mit Heidegger von einem „Existential“ sprechen, wenn man das menschliche Dasein als ein „In-Sein“, nämlich als ein In-der-Welt-Sein faßt, d. h. es über seine räumliche Struktur begreift. Von zentraler Bedeutung ist sodann das Wohnen, denn im Wohnen – darauf haben Heidegger, Merleau-Ponty, Bachelard und andere Phänomenologen übereinstimmend hingewiesen – steckt mehr als das pure Bleiben oder Sich-Aufhalten. „Es hat die Bedeutung von ‚zufrieden sein‘ [...]. Friede meint ‚frei sein‘ = vor Schaden und Bedrohung bewahrt =

6 Lenelies Kruse: Räumliche Umwelt. Die Phänomenologie des räumlichen Verhaltens als Beitrag zu einer psychologischen Umwelttheorie. Berlin-New York 1974. S. 30.

geschont.“⁷ Die eigene Wohnung – in der Regel das eigene Haus, aber auch die Mietwohnung – bedeutet die „Mitte der Welt“ (Bachelard), bedeuten Heim und Heimat, die – worauf vor allem Merleau-Ponty nachdrücklich hingewiesen hat – rund um den eigenen Körper, die Leiblichkeit, geschaffen bzw. arrangiert worden sind. Wohnen, so faßt Lorelies Kruse die Merleau-Pontyschen Ausführungen zusammen, meint eine „ursprüngliche Vertrautheit mit der Welt durch das Medium des Leibes. Das Bewohnen der Welt stellt für Merleau-Ponty ein anthropologisches ‚Fundamental‘ dar, das nicht weiter reduzierbar ist.“⁸ Noch einmal und zusammenfassend dann: „Meine Wohnung ist dort, wo ich mich zu Hause, d. h. wohl fühle, wobei es mich immer wieder hinzieht, weil ich dort ganz bin, weil es dort wohnlich ist.“⁹

Perec erzählt den Raum mittels seiner Räumlichkeit, d. h. über das Beschreiben des Arrangements der Dinge in ihm, die das Werk der Figuren sind. Er nähert sich also den Protagonisten seines Textes über deren Lebenswelt. Der Skandinavist Knut Brynhildsvoll hat einmal in einer Monographie über den literarischen Raum eine Typologie der Raumdarstellungen in der Literatur angeboten. Dabei unterscheidet er sechs reine Typen voneinander. Während im ersten Typ der Raum nur als „Kulisse und Folie“ dient, beim zweiten Typ dann der Raum den „Charakter einer Schicksalsmacht“ annimmt und im dritten Typ Raum und Mensch aufeinander abgestimmt sind, gestaltet sich das Verhältnis in den drei anderen Typen komplexer und komplizierter. Denn beim Typ vier tritt der Raum als „Resonanzboden für Stimmungen und Emotionen in Erscheinung“, um beim fünften Typ ganz zum „Ausdrucksträger des Subjektiven“ zu werden, demzufolge schlußendlich im Typ sechs die Dinge der Außenwelt nurmehr als „Requisite und Bauelemente rein symbolischer oder mythischer Weltentwürfe“ erscheinen.¹⁰

Bringt man dieses Schema in Anschlag für Perecs Roman, dann liegt Typ vier vor, den Brynhildsvoll ausführlich folgendermaßen charakterisiert:

7 Ebd., S. 42.

8 Ebd., S. 47.

9 Ebd., S. 51.

10 Knut Brynhildsvoll: *Der literarische Raum. Konzeptionen und Entwürfe*. Frankfurt/M. u.a. 1993. S. 8f.

Raum als Resonanzboden von Stimmungen und Emotionen, wobei die Grenzen zwischen Innenwelt und Außenwelt verschwimmen. Man kehrt in sich selbst zurück und findet dort eine Welt mit erkennbaren Zügen, genauso wie man sich umgekehrt nach außen hin wendet und in den Ordnungen des Draußen sich selbst wiedererkennt.¹¹

Hier, so Brynhildsvoll weiter, verschmelzen Innen- und Außenwelt miteinander. „Das *Erlebnis* des Raums steht im Vordergrund. Der Mensch überträgt seine Stimmung auf die Umwelt, die ihm daher im Lichte seiner eigenen Befindlichkeit erscheint.“¹² Dabei denkt der Skandinavist in erster Linie an impressionistische Stimmungslandschaften; doch trifft die Charakterisierung ebenso auf die Darstellungsweise Perecs und anderer Texte aus dem Umfeld des Nouveau Roman zu, die unter den Bedingungen einer ernüchterten Moderne im Umfeld einer (in der Mitte des 20. Jahrhunderts einsetzenden) architektonischen Sachlichkeit innen und außen den Raum perspektivieren.

Wie nun gestaltet Perek seine „Poetik des Raumes“, um Gaston Bachelards sprechenden Titel zu verwenden? – Er führt u.a. eine Figur ein, Serge Valène, den ältesten Bewohner des Hauses, dem die Funktion des Erinnerungsmediums zugeschoben wird. Der Leser folgt ihm durchs Treppenhaus, in dem der Erzähler ihn über folgendes sinnieren läßt:

Er versuchte, die unmerklichen Einzelheiten, die im Verlauf dieser fünfundfünfzig Jahre das Leben dieses Hauses ausgemacht und die die Jahre eine nach der andern ausgelöscht hatten, wieder lebendig werden zu lassen: die tadellos gewachsenen Linoleumböden, auf denen man nur mit Filzpantoffeln gehen durfte, die rot und grün gestreiften Wachstücher, auf denen die Mutter und die Tochter die Erbsen enthülsten; die zusammenschiebbaren Schlüsseluntersätze, die Hängelampen aus weißem Porzellan, die man nach dem Abendessen mit einem Finger hochschob; die Abende um das Fernsehgerät, mit dem Mann in der Flanelljacke, der Frau mit der geblühten Schürze und der dösenden Katze, die sich an den Kamin schmiegte; die Kinder in den

11 Ebd., S. 9.

12 Ebd.

2. Raumtext und Textraum

Holzpantinen, die mit verbeulten Kannen Milch holen gingen; die großen Holzöfen, deren Asche man in ausgebreiteten alten Zeitungen aufflas... (Leben, 110)

Der sich erinnernde alte Mann und der auktoriale Erzähler des Raums ergänzen sich wechselseitig; möglicherweise könnte man sogar von einer Strukturhomologie sprechen.

Die Treppen waren für ihn auf jedem Stock eine Erinnerung, eine Emotion, etwas Überholtes und nicht Fühlbares, etwas, das irgendwo in der flackernden Flamme seines Gedächtnisses zuckte: eine Gebärde, ein Duft, ein Geräusch, ein Glanz, eine junge Frau, die Opernarien sang und sich dazu auf dem Klavier begleitete, ein ungeschicktes Schreibmaschinenklappern, ein hartnäckiger Kresolgeruch, ein Lärm, ein Schrei, ein Tohuwabohu, ein Rauschen und Knistern von Seiden und Pelzen, ein klagendes Miauen hinter einer Tür, Klopfen an Wänden, auf knackenden Plattenspielern abgedroschene Tangos oder im sechsten Stock rechts das hartnäckige Dröhnen der Stichsäge Gaspard Wincklers, dem drei Stockwerke tiefer, im dritten Stock links, auch weiterhin nur eine unerträgliche Stille antwortete. (Leben, 111)

Jede Kleinigkeit kann Anlaß bieten zur Erinnerung (und Erzählung), und der ganze Raum ist aufgeladen mit Geschichten, die darauf warten entbunden zu werden – also (Text-)Gestalt anzunehmen.

Dann versteht man endlich auch jene Selbstäußerung Georges Perecs in den *Träumen von Räumen*, in der er seinen Roman in die Nähe von Marcel Prousts *Recherche* rückt: der Raum nämlich wirke bei ihm so

wie eine Madeleine bei Proust [...]: es möchte nichts anderes sein als die genaue Weiterentwicklung der Absätze 6 und 7 des ersten Kapitels des ersten Teils („Combray“) des ersten Bandes („In Swanns Welt“) von *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, da ich seit vielen Jahren schon den Versuch unternehme, eine möglichst ebenso erschöpfende wie genaue Bestandsaufnahme aller Orte, an den ich geschlafen habe, zu machen. (Träume, 30)

3. Kein Ort. Nirgends. Utopien und Robinsonaden

In der ursprünglichen griechischen Bezeichnung steckt bereits, daß die Utopie, der u-topos, ein Nicht-Ort, also kein Ort ist und daher auch nirgends markiert werden kann. Keine Landkarte verzeichnet ihn, denn er ist in der Phantasie angesiedelt, im Innenraum; er ist die Umschreibung für jenes Reich, aus dem man bekanntlich nicht vertrieben werden kann. Hübsch klingt eine Formulierung Ulrich Meurers, der sich in einer Monographie unter dem Titel *Topographien* mit Raumkonzepten in Literatur und Film der Postmoderne beschäftigt hat. Diese Werke, so Meurer, der dabei u. a. auf Paul Auster, Don DeLillo oder Peter Greenaway verweist, befänden sich „immer *auf dem Weg zum Raum*.“ „Denn gerade der Postmoderne [...] ist bewußt, daß der reale Topos in der Kunst notwendig ein Utopos ist, ein unerreichbarer Grenzwert, und daß sich dennoch die Topographie dem Topos als ihrem Limes gleichsam unendlich zu nähern versteht.“¹ Doch scheint mir zu kurz gegriffen, was hier im Blick auf postmodernes Schreiben und Filmen ausgedrückt wird.

Seit jeher, könnte man vielmehr behaupten, versucht die Schrift, in erster Linie der erzählende Text, dem Raum der Utopie (s) einen Ort zuzuweisen. Vergeblich. Selbst Ernst Bloch, der Hoffnungsphilosoph und unermüdliche Utopiker, muß konzedieren, daß die Träume, „besser zusammen zu leben, [...] lang nur innerlich ausgedacht [wurden].“² Allerdings haben sie, fügt er sogleich hinzu, nichts Beliebiges an sich, sondern sind nach Art und Charakter durchaus abhängig von konkreten historischen Konstellationen, d. h. für Bloch sie haben „ihren Fahrplan.“³ Und der ist in erster Linie durch die Zeit fixiert: „auch der noch so privat aufgehende Traum enthält Tendenzen seiner Zeit und der nächsten Zeit in Bildern gefaßt, in allerdings auch hier über-

1 Ulrich Meurer: *Topographien. Raumkonzepte in Literatur und Film der Postmoderne*. München 2007. S. 285.

2 Ernst Bloch. *Das Prinzip Hoffnung*, in: Ders.: *Gesamtausgabe* Bd. 5/1. Frankfurt/M. 1977. S. 555.

3 Ebd., S. 556.

3. Kein Ort. Nirgends.

schießenden, fast allemal zum ‚Ur- und Endzustand‘ überschießenden Bildern.“⁴ Gewiß eines der zentralen Verdienste von Blochs Philosophie ist die Herausstellung, daß Utopien immer Sozialutopien sind und zugleich daß sie auf der Zeitleiste konkret zu verorten sind – irgendwann und nirgendwo. Kein Ort, nirgends. Je konkreter die Zeit, desto unspezifischer der Raum; d. h. durch die Partizipation der Utopie an ihrer (Entstehungs-)Zeit verliert sie wiederum den realen Boden unter den Füßen. Mit der Idee vor Augen – und basal hier die Einforderung des Naturrechts – , die historisch in die Zukunft projiziert wird, gerät der Blick auf und für die Topographie ins Abseits.

Und das gilt selbst noch für jenen Typ des Romans, der unter dem Titel Robinsonade irreführenderweise als Raumroman Karriere gemacht hat. Muster der Gattung ist Daniel Defoes 1719/20 veröffentlichter Roman *The life and strange surprising adventures of Robinson Crusoe* – so der Kurztitel. Defoe hat für seinen Roman auf die Aufzeichnungen eines schottischen Seemannes, Alexander Selkirk, zurückgegriffen, „der von 1704 bis zu seiner Rettung 1709 tatsächlich allein auf einer der drei Juan-Fernandez-Inseln westlich von Chile gelebt hatte und dessen Bericht 1712 oder 1713 veröffentlicht worden war.“⁵ Der Roman ist von einer tiefen Paradoxie geprägt. Einerseits muß er nicht zuletzt als Gründungsakt dessen angesehen werden, was nachmals unter dem Titel Realismus gefeiert worden ist, denn Defoe führt einen konkreten einzelnen Menschen in seinen spezifischen Lebensumständen vor – und das Zauberwort lautet jetzt: Authentizität. Der Roman, so drückt sich Ian Watt aus, geht von der Prämisse oder elementaren Übereinkunft aus, daß er

ein vollständiger authentischer Bericht über menschliche Lebenserfahrung sei, und daß er deshalb die Pflicht habe, dem Leser solche Einzelheiten der Geschichte zu liefern, die ihn über die Individualität der agierenden Personen und die Besonderheit von Zeit und Ort ihrer Handlungen informieren – Einzelheiten, die durch eine Sprache

4 Ebd.

5 Werner Nell: Atlas der fiktiven Orte. Utopia, Camelot und Mitteleuropa. Eine Entdeckungsreise zu erfundenen Schauplätzen. Mannheim 2012. S. 108f.

3. *Kein Ort. Nirgends.*

von weit stärker instrumentalem Charakter geliefert werden, als sie in anderen literarischen Formen üblich ist.⁶

Auf der anderen Seite jedoch bleiben die Raumbezüge völlig abstrakt und schematisch.

Diesseits der Handlungen Robinson Crusoes, seiner Inselabenteuer, bleibt der Raum in bloßen Andeutungen stecken, worauf vor allem Erhard Reckwitz in einer großen Studie über die Robinsonade wiederholt hingewiesen hat:

Die Insel als Raum interessiert in der Robinsonade nur insofern, als sie in ihrer Relation zum Individuum, nämlich funktional als Überlebensraum, gesehen wird. Es wird daher ausdrücklich oder implizit vermerkt, ob sie ihm freundlich oder feindlich erscheint, ob sie Überlebens- oder Zivilisationsbemühungen notwendig macht und zuläßt oder nicht. Als zu beschreibender geographischer Raum dagegen bleibt sie weitgehend im Dunkel; durch die zum Ausdruck gelangenden Überlebensqualitäten wird wohl ein atmosphärisches Bild ihrer Beschaffenheit vermittelt, nicht aber ein genaues topographisches Bild.⁷

Anhaltend ist darüber diskutiert worden, ob es sich bei Robinsons Insel-Erfahrung um ein Exil oder ein Asyl handelt, wobei auch hier Reckwitz zustimmen ist, der in der Frage etwas nahezu Scholastisches erkennt. Die Raumaspekte bzw. -momente sind immer schon ‚aufgehoben‘; es geht nämlich einzig um die Innerlichkeit und das innere Befinden eines Subjekts, um die Zurückgeworfenheit Robinson Crusoes auf sich selbst. Das Ausgesetztsein auf der Insel und die Isolation forcieren geradezu die Auseinandersetzung mit dem eigenen Ich, rufen existenzielle wie metaphysische Nachfragen auf. Literatur ist Konstruktion, und Defoe gestaltet seine Versuchsanordnung so, daß er seinen Protagonisten eben *keinen* gefährlichen Raum erleben läßt. Nein, der Raum paßt, er ist angemessen; es geht keine Bedrohung

6 Ian Watt: Der bürgerliche Roman. Aufstieg einer Gattung. Defoe – Richardson – Fielding. Frankfurt/M. 1974. S. 35.

7 Erhard Reckwitz: Die Robinsonade. Themen und Formen einer literarischen Gattung. Amsterdam 1976. S. 103f.

3. *Kein Ort. Nirgends.*

von ihm aus, weil er ebenso klimatisch dem Westeuropäer entgegenkommt wie in Flora und Fauna eher heimisch aussieht. Ohne wilde Tiere und Pflanzen, ohne ein gefährliches, bedrohliches Klima und eine schreckliche Natur lebt es sich sehr gut. Ja, mit den vom Schiffswrack geretteten Werkzeugen kann Robinson zügig an Aufbau und Ausbau seiner Behausung gehen.

Die bloße Natur, d. h. die unmittelbar vorgefundene Umgebung, kann vom Westeuropäer entsprechend seiner von zu Hause mitgebrachten Vorstellungen und Anschauungen umgestaltet, nämlich kultiviert werden. Natur wird mehr und mehr von Robinson im Laufe der Jahre seines Inseldaseins zur Kulturlandschaft; der (gar nicht so wilde) Raum wird angeeignet, erobert und beherrscht, also von Robinson dienstbar gemacht. Und über allem thront der liebe Gott, läßt Defoe seinen Robinson ein beständiges Bekenntnis zu ‚ora et labora‘ entsprechend seiner protestantischen Gesinnung ablegen. Gott ist es, „der alles geschaffen hat“ (Defoe, 128), erkennt Robinson in seinen vielen einsamen Stunden, und sein Gottvertrauen läßt ihn auch nicht nur sein Schicksal ertragen, sondern vielmehr als weise göttliche Fügung positivieren.

Ich dankte Gott demütig und aus ganzem Herzen, daß er mich gelehrt hatte, in der Einsamkeit glücklicher zu sein als umgeben von Menschen und mitten in den Freuden der Welt; ich dankte ihm, daß er mir für die Leiden der Einsamkeit und die Entbehrung der menschlichen Gesellschaft reichlich Ersatz gegeben hatte durch seine Gegenwart und indem er meine Seele an seiner Gnade teilnehmen ließ, mich stützte und tröstete und ermunterte, hienieden allein auf seine Fürsorge zu vertrauen und auf seine ewige Gegenwart im Jenseits zu hoffen. (Defoe, 156)

Jetzt erst, heißt es an derselben Stelle weiter, sei er in der Lage, auf sein bisheriges „ruch- und gottloses“ Leben zurückzublicken.

Nun änderten sich meine Sorgen wie auch meine Freuden, ja meine Begierden wandelten sich, meine Neigungen wechselten ihr Ziel, und die Dinge, an denen ich Vergnügen fand, waren ganz anders als zu der Zeit, da ich hier ankam, [...]. (ebd.)

3. *Kein Ort. Nirgends.*

Tägliche Bibellektüre und die Erstellung eines Stundenplans geben dem Leben Halt und Struktur. (vgl. Defoe, 157f.) Hand in Hand gehen hierbei Utilitarismus und religiöses Empfinden, denn allein auf sich gestellt, am Nullpunkt der Existenz, wie es bei Reckwitz verschiedentlich heißt, begreift Robinson, daß wertvoll allein das Nützliche ist, keineswegs jedoch (dies mag als sanfte Kritik Defoes am beginnenden Kapitalismus der englischen Welt gedacht gewesen und von manchem Leser auch so verstanden worden sein) der pure Geldwert:

wertvoll für mich war nur das, was ich verwerten konnte. Ich hatte genug zu essen und alle andere Notdurft, was nützte mir alles übrige? Schoß ich mehr Wildbret, als ich verzehren konnte, so mußte der Hund es fressen oder die Würmer. (Defoe, 176)

Zusammengefaßt dann:

Mit einem Wort, Natur und Erfahrung lehrten mich nach gehörigem Nachsinnen, daß das Gute auf der Welt nur so weit gut ist, als wir es brauchen können; und wenn wir auch für andere einen noch so großen Haufen zusammenscharren, wir haben davon gerade soviel, als wir brauchen können, und nicht mehr. (ebd.)

Der gläubige Christ wertet seine Erfahrung der Einsamkeit und Isolation im Bewußtsein einer göttlichen Fügung zur beglückenden Erkenntnis um, nur das Positive im und am Leben zu sehen:

Ich lernte, meinen Zustand mehr von der hellen als von der düsteren Seite aus zu betrachten, mehr das zu bedenken, was mich erfreute, als was mir mangelte, und derlei Betrachtungen gaben mir manchmal ein heimliches und ganz unbeschreibliches Glücksgefühl. Dessen ich hier erwähnen will, um es allen jenen Unzufriedenen vor Augen zu führen, die nicht mit Behagen genießen können, was Gott ihnen gegeben hat, weil sie immer nur sehen und begehren, was Gott ihnen nicht gegeben hat. Unsere ganze Unzufriedenheit über das, was uns fehlt, schien mir nur daraus zu entstehen, daß wir nicht dankbar genug sind für das, was wir besitzen. (Defoe, 177)

Allerdings ist das nicht eben wenig, was Robins Crusoe besitzt, immerhin eine veritable Insel, die er sein Eigen nennen kann: „ich war Herr

3. *Kein Ort. Nirgends.*

über das ganze Gut, und wenn es mir gefiel, konnte ich mich König oder Kaiser nennen über das ganze Land, das in meinem Besitz war.“ (Defoe, 175) Wenige Seiten später gar läßt Defoe seinen Robinson sagen: „ich war absoluter Herr über die Leben meiner sämtlichen Untertanen“ (Defoe, 199) – mögen diese zunächst auch nur Ziegen sein.

Dennoch verrät sich hierin eine Haltung, die schließlich nach Freitags Ankunft auf der Insel erneut durchbricht. Robinson ist sozusagen Stellvertreter Gottes auf Erden, er ist der unbedingte Herrscher und Souverän, dessen kulturelle bzw. zivilisatorische Überlegenheit vor dem Wilden, der dann allererst zum Christen gebessert werden muß, selbstverständlich ist. In erster Linie, sinniert Robinson dementsprechend, müsse in Freitag der „Grund für die Erkenntnis Gottes“ (Defoe, 287) gelegt werden, ja Robinson empfindet sich ausdrücklich als auserwählt, um „das Leben und [...] auch die Seele dieses armen Wilden zu retten und ihm einen wahren Begriff von der Religion und der christlichen Lehre beizubringen, damit er Jesum Christum erkennen möchte, [...]“ (Defoe, 292) M.a.W. ist auch hier wieder dieselbe Versuchsanordnung Defoes sichtbar: der überlegene christliche Europäer kann keinen anderen neben sich dulden; der andere ist kein anderer, kein Wilder oder Fremder, der in seiner Alterität wahrgenommen, begriffen und akzeptiert wird. Freitag ist nichts anderes als das ideale Erziehungsobjekt:

Sohn und Diener, Gefährte und Helfer. Ein Spiegel des Selbst: 26 Jahre war er selbst alt, als er auf die Insel kam, Fridays Erscheinen trifft mit dem Beginn des 26. Jahres des Aufenthalts zusammen, auf 26 Jahre schätzt er dessen Alter. Friday ermöglicht Crusoe den Eintritt in eine neue Phase seiner Existenz, die Entwicklung eines Erziehungsprojekts, das sowohl die Abkehr vom Kannibalismus wie die Einübung in zivilisiertes Verhalten und die Unterweisung in religiöse Grundlagen umfaßt. Defoe entwirft das Modell einer weitgehend konflikt- und gewaltfreien Begegnung, in der der zivilisatorisch Unterlegene sich freiwillig unterwirft, um als gelehriger Schüler vom Überlegenen zu profitieren – [...].⁸

8 Christian Kiening: *Das wilde Subjekt. Kleine Poetik der Neuen Welt.* Göttingen 2006. S. 241f.

Zugespißt formuliert: „Die ‚Erfindung des Anderen‘, die man Defoe zugeschrieben hat, ist zugleich auch schon dessen Auslöschung.“⁹

Es ist also keineswegs so, wie ein enthusiastischer früher Leser, Jean-Jacques Rousseau, in seinem „Emile“ behauptet hat, daß im Robinson Crusoe ein isoliertes, einsames Ich sich wieder seinem Naturzustand annähert.¹⁰ Nein, der einmal Zivilisierte und Kultivierte verbleibt in seinen Bahnen, findet nicht mehr historisch den Weg zurück; er ist, was er ist, auch noch am vermeintlichen Nullpunkt seiner Existenz. Einzig noch die derbsten kapitalistischen Auswüchse werden einer milden Kritik unterzogen, ansonsten verhält sich der Europäer auch auf der einsamen Insel wie gehabt. Im Gottvertrauen und mit der nötigen christlichen Ideologie armiert, geht er zügig an die Restauration eben jenes zivilisierten Zustands, den er auf dem europäischen Kontinent zurücklassen mußte, arbeitet sich mit den erhaltenen Werkzeugen und einem gehörigen praktischen Wissen daran ab, die Naturschranken zu überwinden, d. h. – mit Marx und einer nachfolgenden Terminologie – Natur in Kultur zu überführen, mithin zu zivilisieren. Der fremde Raum wird so zu einem lebenswerten Ort umgestaltet, ein Heim gebaut und schließlich sogar mit ästhetischer Raffinesse versehen; alles findet seinen rechten Platz, die Dinge – nun gut heideggerisch – werden eingeräumt, in eine Ordnung gebracht. Wo diese regiert, kann auch nichts mehr schrecken. Dadurch daß das Außen, der äußere Raum, erobert und pazifiziert worden ist, vermager die tatsächliche Gefährdung im Inneren zu kompensieren; der befriedete Außenraum beruhigt das Innere – das verinnerte Äußere stellt ein ‚Pièce de Resistance‘ dar, es gibt Halt und Anhalt, bildet einen Schutzraum um die nackte Seele. D. h. noch einmal: Defoe weicht den tatsächlichen Gefahren und Gefährdungslagen dadurch aus, daß er seine Versuchsanordnung so konstellierte, daß sein isoliertes Ich innerlich fest in der Religion verwurzelt ist, daß Lage und Beschaffenheit der Insel nicht wirklich zu schrecken vermögen und daß schließlich auch keine Zweifel an der Überlegenheit der Zivilisation, an der

9 Ebd., S. 243.

10 Jean-Jacques Rousseau: *Emile oder Über die Erziehung*. Vollständige Ausgabe in neuer deutscher Fassung besorgt von Ludwig Schmidts. Paderborn, München, Wien, Zürich 1981. S. 180f.

3. Kein Ort. Nirgends.

Kultiviertheit des Westeuropäers aufkommen dürfen. Wen wundert es da noch, daß Robinson gemeinsam mit Freitag selbst nach 28 Jahren Inselleben sogleich, wenn sich die Möglichkeit hierzu bietet, nach England zurückkehrt!?

Wie nun aber gehen deutsche Robinsonaden mit der Frage nach dem Raum und dem insularen Dasein um? – Bereits eine Dissertation aus dem Jahre 1892 hat auf die enorme Bedeutung von Defoes Roman aufmerksam gemacht und für das 18. Jahrhundert 60 Robinsonaden nachgewiesen; allein bis 1731, dem Erscheinungsjahr des ersten Bandes von Johann Gottfried Schnabels *Insel Felsenburg*, kommen 25 Robinsonaden heraus. Zu Recht weist der Verfasser August Kippenberg auf eine wichtige Unterscheidung hin: zum einen gibt es Texte, die das Robinson-Motiv auf verschiedene Weise weiterbilden, zum anderen existieren Bücher, die den reinen Abenteuercharakter gestalten.¹¹ Dadurch wird jedoch auch die besondere Bedeutung von Schnabels Roman klar, denn es kristallisiert sich hier neben der Robinsonaden-Handlung „eine neue Grundidee“ heraus, weil er „aus dem insularischen Leben ein utopisches Staatswesen hervorgehen“ läßt.¹² Die Robinsonade wird in eine Utopie transformiert.

Aber es liegen auch wirkmächtige Adaptionen des Robinson-Stoffes vor, die sich mehr oder weniger eng an die englische Vorlage halten und dem deutschen Publikum vorführen, wie man diese Geschichte zu lesen und zu verstehen habe – nämlich ganz im aufklärerischen Sinne. Interessant dabei ist, daß zwei so unterschiedliche Romane wie die in denselben Jahren 1779/80 erschienenen von Joachim Heinrich Campe, *Robinson der Jüngere*, und von Johann Karl Wezel, *Robinson Krusoe*, bereits in ihren Vorworten auf die einflußreiche Lesart von Rousseau zu sprechen kommen, was einerseits faktisch auf die enorme Bedeutung Rousseaus hinweist, in dem man einen guten Gewährsmann für die eigene Beschäftigung mit der Thematik sieht, andererseits den Bezugspunkt für bestimmte Aktzentverlagerungen und Ummodellierungen des Originaltextes bildet. Campe zitiert die komplette Passage aus dem Emile, um schließlich die Notwendigkeit

11 August Kippenberg: Robinson in Deutschland bis zur Insel Felsenburg (1731-1743). Diss. Leipzig. Hannover 1892. Vgl. S. 42ff., 45.

12 Ebd., S. 96.

3. Kein Ort. Nirgends.

seiner Bearbeitung daraus abzuleiten; er möchte nämlich seinen Text von „soviel weitschweifige[m], überflüssige[n] Gewäsche, womit dieser veraltete Roman überladen ist“, freihalten (vgl. Campe, 11) und weiterhin „die fehlerhafte moralische Seite desselben“ (ebd.) tilgen. Dies vor allem deshalb, weil er, wie er sich explizit ausdrückt, ein Kinderbuch vorgenommen hat zu schreiben. Zu den Änderungen gegenüber dem Original gehört die Zerlegung der Geschichte in drei Perioden:

In der ersten solt' er ganz allein und ohne alle europäische Werkzeuge sich blos mit seinem Verstande und mit seinen Händen helfen, um auf der einen Seite zu zeigen, wie hülflos der einsame Mensch sei, und auf der andern, wie viel Nachdenken und anhaltende Strebsamkeit zur Verbesserung unsers Zustandes auszurichten vermögen. In der andern geselte ich ihm einen Gehülften zu, um zu zeigen, wie sehr schon die bloße Geselligkeit den Zustand des Menschen verbessern könne. In der dritten Periode endlich ließ ich ein europäisches Schiff an seiner Küste scheitern, und ihn dadurch mit Werkzeugen und den meisten Nothwendigkeiten des Lebens versorgen, damit der große Werth so vieler Dinge, die wir gering zu schätzen pflegen, weil wir ihrer nie entbehrt haben, recht einleuchtend würde. (Campe, 11f.)

Hinzu kommen dann gravierende Perspektivenverschiebungen, denn Campe läßt die Robinson-Geschichte einen Vater seinen Kindern erzählen, wodurch eine auktoriale Position erzeugt und immer wieder auf den pädagogisch-didaktischen Kern der Handlung abgezielt wird. Das sieht dann so aus wie in der folgenden Szene, die noch vor den eigentlichen Insel-Abenteuern liegt. „Den *Robinson*“, erzählt der Vater,

aber ließ er [sc. Der liebe Gott] vermuthlich deswegen noch am Leben, damit er durch Trübsale erst gebessert würde. Denn da er ein gütiger Vater ist: so sucht er die Menschen auch durch Leiden zu bessern, wenn sie durch Güte und Nachsicht sich nicht wollen bessern lassen. (Campe, 49)

Fortan geht es darum, in der Verbindung von Gebet und Arbeit (vgl. Campe, 136 u. ö.) sich die Insel zu erobern, den Raum anzueignen und dabei praktische Fähigkeiten und Fertigkeiten weiter auszubilden und

zu erproben. Am Ende erscheint Robinson als „der Monarch“, „der unumschränkte König und Beherrscher der ganzen Insel“, „der Herr über das Leben und den Tod aller seiner Unterthanen.“ (Campe, 208) Alles in streng-striktem protestantischen Geiste, der keine wirklichen – äußeren wie inneren – Gefährdungen zuläßt. Die Robinsonade, so hat es Reckwitz ein wenig boshaft ausgedrückt, erscheint bei Campe als „bloßes Handbuch für technisch-handwerkliche Begriffe sowie Abläufe“¹³, eingerahmt von einer protestantisch-bürgerlichen Ideologie.

„Wezel“, so resümiert Elke Liebs in ihrer Monographie „Die pädagogische Insel“, „gebührt in erster Linie das Verdienst, Rousseaus Anregungen aufgenommen und in eine Jugendfassung des Robinson eingearbeitet zu haben [...]“¹⁴ Während Wezels erster Teil Robinsons Inselabenteuer gewidmet ist, die er entlang der von ihm betitelten „vier Haupturheber der menschlichen Erfindungen: Not, Zufall, Leidenschaft, Witz“ entwickelt, beschreibt der zweite Teil dann die Geschichte der von Robinson initiierten Kolonie, wobei „Beispiele von den Veränderungen in dem Zustande der Gesellschaft und von den Erfindungen, die aus der gesellschaftlichen Vereinigung herfließen“, im Mittelpunkt stehen. Ja, mehr noch, wie in einer Nußschale konstruiert Wezel den Gang der Menschheits- und Zivilisationsgeschichte – überaus materialistisch – entlang ökonomischer Notwendigkeiten (Arbeit, Bedürfnisbefriedigung, Arbeitsteilung und daraus resultierende institutionelle und rechtliche Anforderungen):

ein kleiner Menschenhaufen wird durch Not, Zufall, Leidenschaft, Witz auf die verschiedenen Arten der Subordination, auf die Einführung richterlicher Gewalt, auf verschiedene politische Verfassungen, auf die Verschiedenheit des Vermögens, der Beschäftigung und des Standes, auf Handel, Geld und Verarbeitung der Naturprodukte geleitet, erwächst zu einem eingerichteten Staate und stirbt. (Wezel, 134)

Anders als in der englischen Vorlage und auch in Campes Text, verzichtet Wezel auf die Religion und den lieben Gott, um Robinson und die nachfolgende Kolonie in bestem aufklärerischen Sinne sich

13 Reckwitz (Anm. 7), S. 278.

14 Elke Liebs: Die pädagogische Insel. Studien zur Rezeption des „Robinson Crusoe“ in deutschen Jugendbearbeitungen. Stuttgart 1977. S. 149.

3. Kein Ort. Nirgends.

ganz auf sich selbst (Kants Aufklärungsgedanke des ‚sapere aude‘) besinnen zu lassen. Hier existiert kein transzendent-transzendentes Obdach mehr, sondern muß der Mensch, der Einzelmensch wie auch die Gemeinschaft, eigene Erfahrungen machen. Wezel, so Elke Liebs weiter, setze

[a]n die Stelle von Rousseaus phänomenologischer Erziehung durch die ungesteuerte Selbsterfahrung an den Dingen [...] die nur sich selbst verantwortliche Auseinandersetzung mit den Veränderungen, die Zufall, Notwendigkeit, Leidenschaft und Witz im Leben eines jeden einzelnen bewirken. In dieser äußersten Reduktion des Menschen auf sich selber als einzige Erkenntnisquelle steckt eine moralische Dynamisierungstendenz, vor deren potentieller Wucht sich Defoes und Rousseaus Menschenbild vergleichsweise statisch ausnimmt [...].¹⁵

Auch wenn Johann Gottfried Schnabel in der Vorrede zum ersten Band der *Insel Felsenburg* von 1731 bestreitet, daß seine Erzählung „keine blossen Gedichte, Lucianische Spaas-Streiche zusammen geraspelte Robinsonaden-Späne und dergleichen sind“, also weder dem Robinson-Muster noch der Utopie folgen, sondern eine „Geschichts-Beschreibung“ sei, die dem Leser „zu besonderer Gemüths-Ergötzung überlassen“ (Schnabel, 5) werde, so erfüllt der Roman dennoch ebenso das Muster der (Gruppen-)Robinsonade wie zusätzlich das der Utopie. Auch wenn letztere rein quantitativ gegenüber dem dominierenden Robinsonaden-Teil abfällt, deutet sich im (freilich erst seit der romantischen Neuausgabe durch Ludwig Tieck üblich gewordenen) Titel *Insel Felsenburg* das „soziale Traumland“ (Ernst Bloch) an. Schnabel steht in einem langen Traditionszusammenhang, denn:

seit mehr als zweitausend Jahren ist in Utopien die Ausbeutung des Menschen durch den Menschen abgeschafft. Sozialutopien kontrastieren die Welt des Lichts gegen die Nacht, malten ihr Lichtland breit aus, mit dem gerecht gewordenen Glanz, worin der Unterdrückte sich erhoben, der Entbehrende sich zufrieden fühlt.¹⁶

15 Vgl. ebd.

16 Bloch (Anm. 2), S. 550f.

3. Kein Ort. Nirgends.

Schnabels Roman, der literarhistorisch als erster bürgerlicher Roman in Deutschland gelten darf¹⁷, hat darüber hinaus eine unvergleichliche Wirkungsgeschichte hervorgebracht, die von Goethe bis zu Arno Schmidt reicht. Schmidt ist es dann auch, der in mehreren Texten, in Essays und Rundfunkfeatures, für Schnabel geworben hat. Die Insel Felsenburg, so Schmidt, ist „der erste deutsche Roman von globaler Wirkung.“

Alle unsre Großen haben ihn in ihrer Jugend, und meist begeistert, gelesen; ob Lessing, Herder, oder der literarische Meisterdieb Wilhelm Hauff. Johann Heinrich Voß hat in seiner Neubrandenburger Zeit eine breit angelegte Fortsetzung entworfen, von der leider nichts erhalten geblieben ist.¹⁸

In einem anderen Text schreibt Schmidt noch:

es ist bezeugt, daß um und nach 1750 die Bibliothek des Bürgers aus mindestens 2 Groß-Büchern bestand: der BIBEL und der INSEL FELSENBURG! Bevor etwa der junge Handwerksgesell die Wanderschaft durch's weite wirre ‚Reich‘ antrat, gab ihm der Meister die 2.500 Seiten mahnend zu lesen: als Ersatz für noch mangelnde, praktische Lebenserfahrung.¹⁹

Das mag gewiß damit zu tun haben, daß sich bei Schnabel diese beiden Motivstränge, Robinsonade und Utopie, durchdringen und überlagern. Michael Winter hat in seinem großangelegten *Compendium Utopiarum* die *Insel Felsenburg* als „utopische Robinsonade“ bezeichnet und als zentrale These herausgestellt, daß die geographische Reise „zugleich das literarische Bild für die Reise in die Innerlichkeit der

17 Vgl. dazu noch die Besprechung von Harro Zimmermann vor einigen Jahren anläßlich der Neuauflage von Schnabels „Insel Felsenburg“: Das gefährdete Asyl der Redlichen, in: Frankfurter Rundschau, 14.11.1997.

18 Arno Schmidt: Herrn Schnabels Spur. Vom Gesetz der Tristaniten, in: Ders.: Das essayistische Werk zur deutschen Literatur in vier Bänden. Sämtliche Nachtprogramme und Aufsätze. Bd. 1. Zürich 1988. S. 69.

19 Arno Schmidt: Wunderliche Fata einiger Seefahrer, in: Ders. (Anm. 18), S. 80.

3. *Kein Ort. Nirgends.*

bürgerlichen Moral, in den Innenraum, den sich diese Gesellschaft vor dem Zugriff der Staatsmächte geschaffen hat“, abgibt.

Der Emigration an den äußersten Rand der bekannten Welt entspricht in diesem utopischen Roman eine innere Emigration in die Sphäre der privaten bürgerlichen Moral und Redlichkeit, die sich von allen Strukturen der europäisch-absolutistischen Gesellschaft abwendet.²⁰

Die Romanhandlung ist erkennbar zweigeteilt: zunächst werden die Geschichte des Schiffbruchs und der Ankunft des Urvaters Albertus Julius samt seiner Begleiter, des französischen Kapitäns Lemelie und Mons. Van Leuven und seiner Frau Concordia, die Konflikte untereinander und die Bewältigung der Natur geschildert, bis dann der Aufbau der Insel-Kolonie erfolgt, dem noch (das macht den überwiegenden Teil der Originalfassung aus) eine Reihe von Lebensgeschichten einzelner Kolonisten beigegeben sind, die alle dem Muster der Flucht vor bedrohlichen europäischen Verhältnissen entsprechen.

Über die Topographie der Insel selbst erfährt der Leser jedoch kaum etwas. Bereits früh schon wird er vom Erzähler auf einen (dem Text beigegebenen) Grundriß verwiesen, um „dem curieux Leser eine desto bessere Idee von der gantzen Landschaft zu machen“ (Schnabel, 98), tatsächlich aber um die vermeintlichen „Annehmlichkeiten“, von denen im Blick auf Vegetation, Flora und Fauna häufiger die Rede ist, nicht erst ausführlicher beschreiben zu müssen. Ja, es scheint sogar „unmöglich“, „auf einmal alles ausführlich zu beschreiben“ – doch auch später im Text spart Schnabel an solchen Darstellungen. Vielmehr wird die Insel stets als Paradies apostrophiert (vgl. etwa Schnabel, 88, 102, 152 u. ö.) , d.h. als ein Raum gesetzt bzw. konstruiert, der topisch der europäischen Welt als dem Ort der Gewalt, des Verbrechens und des Unheils entgehalten wird. Das Inselparadies ist vielmehr ein erdachter Raum, der mit wenigen Stereotypen charakterisiert wird. Eigentliche und eigentümliche Landschaftsschilderungen, darauf hat Rosemarie

20 Michael Winter: *Compendium Utopiarum. Typologie und Bibliographie literarischer Utopien*. Stuttgart 1978. S. 193.

3. *Kein Ort. Nirgends.*

Nicolai-Haas verwiesen, sind ausgeblendet.²¹ Einzig durch das Fehlen des Spielerischen, bloß Anmutigen und Rokokohaften, so Nicolai-Haas weiter, ist die Insel gekennzeichnet²²; ja, es ließe sich behaupten, daß das ästhetische Element, also sozusagen das Überflüssige, gänzlich verschwunden ist, zurückgenommen hinter den Nützlichkeitsgedanken; denn Landschaft und Raum der Insel sollen den Kolonisten zu Diensten sein und von allen gleichermaßen geteilt und be- oder genutzt werden. Die Inselkolonie, die man geradeso gut als kommunistische wie protestantisch-pietistische Gemeinschaft bezeichnen kann, hat noch keinen Sinn fürs Ästhetische, weil dieses die Erinnerung an die überwundene europäisch-höfische Kultur heraufruft. Statt dessen regiert der Utilitarismus: Natur und Landschaft, der Inselraum, werden urbar gemacht, und die Wohnstätten der Kolonisten, die auf einem Rundgang dem Leser nacheinander vorgeführt werden, haben alle etwas Geometrisch-Abgezirkelts an sich. Das paßt schließlich zu einer Einstellung dem Leben gegenüber, die im Müßiggang aller Laster Anfang sieht (Schnabel, 382). Auf der Insel jedoch sind „die Tugenden in ihrer angebohrnen Schönheit anzutreffen, hergegen die Laster des Landes fast gänzlich verbannet und verwiesen“ (Schnabel, 325). Zu den Konstruktionsbedingungen des utopischen Entwurfs der Insel gehört, wie Nicolai-Haas zu Recht resümiert, daß „Mangel und Überfluß“ auszuschalten sind:

es ist ein Ort zu schaffen, der dem Menschen genau das bietet, was er braucht. Das ist der Zweck, zu dem die utopische Insel Felsenburg entworfen wurde; gemäß dieser Voraussetzung muß sie, gerade durch das, was uns anfangs befremdete, als idealer Ort erscheinen. Natur und Landschaft zeigen sich hier, abgelöst von allem Zufälligen, rein in der Seinsform, die die Aufklärung für ihre wesentliche hielt: als bildsames Material, bestimmt und geeignet, vom Menschen geformt und genutzt zu werden.²³

21 Rosemarie Nicolai-Haas: Die Landschaft auf der Insel Felsenburg, in: Alexander Ritter (Hg.): *Landschaft und Raum in der Erzählkunst*. Darmstadt 1975. S. 264ff.

22 Ebd., S. 284.

23 Ebd., S. 285. – Vgl. dazu auch allgemein noch: Wilhelm Voßkamp: *Theorie und Praxis der literarischen Fiktion* in Johann Gottfried

3. *Kein Ort. Nirgends.*

Fassen wir es noch einmal in einer These zusammen: Beide Formen – die Robinsonade wie die (literarische) Utopie – sind Raumromane, insofern sie einen einzelnen Menschen oder eine Gruppe an einen fernen, fremden Ort versetzen; die tiefe Paradoxie dieses vermeintlichen Raumromans liegt darin, daß die Topik des Ortes faktisch keine Rolle fürs Erzählen spielt. Denn dieser Ort wird stets schon als ‚aufgehoben‘ begriffen, d. h. als angeeigneter, eroberter und beherrschter Ort konzipiert. Er ist mithin niemals wirklich fremd, bedrohlich oder gar gefährlich. Der Raum, so hat uns nicht zuletzt der französische Philosoph und Soziologe Henri Lefebvre immer wieder gezeigt²⁴, ist eine Idee und als solche eine soziale Konstruktion: in den bürgerlichen Utopien und Robinsonaden erhält diese Raumidee zugleich noch die Funktion einer entweder milden (Defoe) oder harschen (Wezel) Kritik an den europäischen Verhältnissen der Zeit, denen gegenüber dann der Inselraum als eine geradezu paradisische Welt (Schnabel) etabliert wird.

Schnabels Roman ‚Die Insel Felsenburg‘, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift. Neue Folge. Bd. 18. 1968. S. 131-152; Dietrich Grohnert: Schnabels „Insel Felsenburg“. Aufbau und Verfall eines literarischen sozialutopischen Modells, in: Weimarer Beiträge. 35. Jg. 1989. H. 4. S. 602-617.

24 Vgl. etwa Henri Lefebvre: Die Produktion des Raums (1974), in: Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. (Hg.) Jörg Dünne und Stephan Günzel. Frankfurt/M. 2006. S. 330-342.

4. Von Liebesnestern und Lasterhöhlen. Räume der Liebe und des Begehrens

Im postum erschienenen Roman *Der verschlossene Garten* (2004) von Undine Gruenter, der, wie es der Klappentext formuliert, „noch einmal die Geschichte der großen Liebe“ erzählt, heißt es an einer Stelle, daß „jede Liebe einen kleinen geheimen Ort hat, zu der kein anderer Zutritt hat.“¹ So schön, so wahr, so verwirrend aber auch. Denn bedeutet das, daß es so viele Orte wie Lieben gibt? Mithin, daß es keine Phänomenologie gibt, vielmehr, daß es müßig ist, eine Landkarte aller Ecken und Winkel, geheimen Orte anzufertigen? In der Tat bezeugen ebenso die Lebenspraxis wie die literarischen Texte, die vom Lieben erzählen, ein grandioses „Wimmeln vor Willkür“ (Hegel), wenn die sinnlich erhitzte Phantasie ans Aufspüren geeigneter Orte und Räumlichkeiten geht – getreu der Kästnerschen Maxime, daß wo zwei Willen zusammenkommen, auch das nächstliegende Gebüsch nicht eben weit ist.

Wo ist nicht schon alles geliebt worden, hat sich die Welt die süßesten Geständnisse gemacht und dem Begehren freien Lauf gelassen?! Drinnen und draußen, im Haus und auf weiter Flur, nicht zu vergessen die verschiedensten Transportvehikel zu Lande, auf dem Wasser und in der Luft. Die Vorliebe für die Natur beim jungen Goethe und den Romantikern weicht im Realismus und Naturalismus des 19. Jahrhunderts der Bevorzugung abgeschlossener Räume. Werther gesteht Lotte seine Liebe am Fenster – nach einem heftigen Gewitter:

Es donnerte abseitwärts, und der herrliche Regen säuselte auf das Land, und der erquickendste Wohlgeruch stieg in aller Fülle eine warme Luft zu uns auf. Sie stand auf ihren Ellenbogen gestützt, ihr Blick durchdrang die Gegend; sie sah gen Himmel und auf mich, ich sah ihr Auge tränenvoll, sie legte ihre Hand auf die meinige und sagte: ‚Klopstock!‘ (Goethe, 27)

1 Undine Gruenter: *Der verschlossene Garten*. Roman. München-Wien 2004. S. 28.

Effi Briest hingegen betrügt ihren Mann auf einer Kutschfahrt.

Und was alles bei Bahnfahrten, im Auto oder schließlich auf Schiffsreisen und im Flugzeug geschehen kann, ist Legion, und die literarischen Beispiele reichen bis in die unmittelbare Gegenwart hinein. So läßt z. B. Peter Nádas in seinem opus maximum, *Parallelgeschichten* (ungar. 2005; dt. 2012), zwei Frauen unterschiedlichen Alters ihre Lust aufeinander und ihr Begehren während einer Taxifahrt durch Budapest erfahren. Wie überhaupt das Auto von Anbeginn die männliche Lust angestachelt und weibliches Begehren entfacht hat, gilt es doch einerseits als Statussymbol, andererseits gewiß auch als konzentrischer Sammelpunkt phallischer Eigenschaften. Man denke hier z. B. nur an einen Roman wie *The Great Gatsby* (1925) von Francis Scott Fitzgerald oder auch Texte von Erich Maria Remarque, darunter den Roman über den Rennfahrer Clerfayt *Der Himmel kennt keine Günstlinge* (1959). Welche Faszination, aber auch Verführungskraft wird da dem Auto zugesprochen, einem technischen Gerät, das sich bestens als Kollektivsymbol eignet, ebenso Herrschaft und Macht wie Fortschritt und Freiheit, nicht zuletzt männliche Dominanz ausdrückt und daher auch wunderbar als passagerer Ort amoureuser Leidenschaften dienen kann.

Doch, um wieder zurückzukommen, worüber reden wir eigentlich? Wo ist dieser Ort der Liebe, der überall sein kann. Sprechen wir dabei nicht über ein gänzlich antiquiertes Phänomen bzw. Problem?

Kurzer Blick zurück. Der an Heideggers Philosophie geschulte Günther Anders hat Tagebuchaufzeichnungen aus den Jahren 1947 bis 1949 in New York unter dem Titel *Lieben gestern* zusammengefaßt und darin seine Überlegungen zum größeren Komplex einer „Geschichte der Gefühle“, die einem argen „Veränderungstempo“ unterliegen, vorgetragen. Eine der Kernthesen seiner phänomenologischen Beobachtungen besagt, daß die Liebe vor allem eine Angelegenheit des 19. Jahrhunderts gewesen ist – mithin vorgestrig bzw. gestrig. Die Liebe nämlich, die Anders in der Literatur seit Friedrich Schlegels *Lucinde*-Roman und der „Generationsheiligen“ *Madame Bovary* von Gustave Flaubert wirkmächtig aufkeimen sieht, habe ihre Spannung eingebüßt. Denn sie sei mit einem Tabu verquickt gewesen: dem Ehebruch. M. a. W.: Der Verrat an der Treue gegenüber dem

Gatten – insgesamt „der Langeweile der bürgerlichen Einrichtung Ehe“² – evoziere allererst die Liebe. Zu ihr gehöre

weit mehr Heimlichkeit [...] als Privatheit, denn Privatheit erfordert Chancen, die dem angstgehetzten, tiefverschleierte[n] ‚Verhältnis‘ kaum je gegönnt war, nämlich Zeit, Stille, gemeinsame Alltäglichkeit, gegenseitige Gewöhnung. – Da die Chance, beieinander zu sein (außer gerade für den beinahe ouvertüre- und finalelosen Akt) ganz gering waren, war der *Liebhaber* eigentlich *stets abwesend*, das heißt: *die Liebe* verblieb auf ungesundeste Weise *im chronischen Zustand der Sehnsucht*; und damit wiederum in einer Spannung.³

D. h. „die Geliebte führte kein mit ihrem Geliebten gemeinsames Privatleben. Vielmehr hatte sie ihre Liebe privat, entweder in nervöser Einsamkeit oder im indiskreten Austausch mit der, aus diesem Grunde erforderlichen, Freundin lebendig zu halten.“⁴ Sie war schließlich, so Anders’ Resümee, „*dazu verurteilt, die mesquine Heimlichkeit ihrer hastigen Freuden in ein tiefes ‚Geheimnis‘ umzumünzen.*“⁵ Diese Art der Liebe aber ist passé, weil die fortgeschrittene Kapitalisierung und, worauf Anders immer wieder hinweist, insbesondere Amerikanisierung der Kultur, die er einmal pointiert als Umweg beschreibt („*Denn Kultur besteht in Umwegen. Und Umwege sind zumeist Umwege um Tabus.*“⁶), eine Vielzahl von Tabus beseitigt, Klassen- und Schichtenunterschiede nivelliert und Werte-Hierarchien eingeebnet hat. Alles ist jetzt möglich geworden auf dem Waren- und Liebesmarkt; jede kann mit jedem jederzeit und überall, Hauptsache nur, daß es schnell geht.

Auf überaus ähnliche Weise hat der Psychoanalytiker Erich Fromm in seinem Erfolgsbuch *Die Kunst der Liebe* (1956) vom Verfall der Liebe in der zeitgenössischen westlichen Gesellschaft gesprochen:

2 Günther Anders: Lieben gestern. Notizen zu einer Geschichte des Fühlens. München 1986. S. 39.

3 Ebd., S. 38.

4 Ebd.

5 Ebd.

6 Ebd., S. 114.

4. Von Liebesnestern und Lasterhöhlen.

Liebe als gegenseitige sexuelle Befriedigung sowie Liebe als ‚Teamwork‘ und als Schutzhafen vor der Einsamkeit sind die beiden ‚normalen‘ Formen des Verfalls der Liebe in der modernen westlichen Gesellschaft: die gesellschaftlich bedingte und geformte Pathologie der Liebe.⁷

Gemeint ist die Vorstellung bzw. Ideologie, daß man in der Liebe sozusagen „ein zweiseitiges Bündnis gegen die Welt“ schließt, wobei „dieser Egoismus zu zweit [...] dann für Liebe und Vertrautheit gehalten [wird].“⁸ Am vorläufigen Ende dieser historischen Entwicklung steht die völlige Diskrepanz von Gesellschaft und Einzelem, von faktischen Verhaltensweisen (Trennungen, Scheidungen, Singleexistenzen) und den hypertrophen individuellen Glücksansprüchen und Wünschen. Alle sind zu rastlosen „Glücksuchern“ geworden, die der Schriftsteller Dieter Wellershoff, ein kundiger Autor von Romanen, Novellen und Erzählungen über ‚problematische Individuen‘, als Opfer einer „vermeintlichen Demokratie des Konsums“ und der perfiden Ideologie einer „unbeschränkten Selbstverwirklichung“ gesehen hat.⁹ Im Unterschied zur großen bürgerlichen Literatur des 19. Jahrhunderts, die Wellershoff ganz ähnlich wie Günther Anders skizziert, nämlich als Inszenierung des „Ehebruchs als des zentralen Dramas der bürgerlichen Kultur“, was im übrigen meist tödlich endet, laufen die Liebenden – metaphorisch gesprochen – nicht mehr gegen die Wände der Institutionen, „heute waten sie im Sumpf einer verschwommenen Glücksideologie. Damals stand der Feind außen, nun, sich selbst überlassen, werden sie sich selbst zum Feind.“¹⁰ Was bleibt – sozusagen der kleinste gemeinsame Nenner –, ist die resignierte Auskunft einer Rundfunkumfrage Ende der 80er Jahre, wonach Liebe sich im – nur noch irgendwie stabilen – Zusammenbleiben zweier Menschen erschöpfe – diesseits aller Leidenschaft und jenseits von

7 Erich Fromm: *Die Kunst des Liebens*. Frankfurt/M.-Berlin-Wien 1975. S. 124.

8 Ebd., S. 119.

9 Dieter Wellershoff: *Der Treibsand der Gefühle und die Freiheit, glücklich zu sein*, in: Ders.: *Flüchtige Bekanntschaften. Drei Drehbücher und begleitende Texte*. Köln 1987. S. 180.

10 Ebd., S. 182f.

Sex und Begehren: „Es scheint nur noch darum zu gehen“, so schätzen es die beiden Herausgeber des Sammelbandes „Das Schicksal der Liebe“ ein,

daß ein anderer da ist, daß er seine Anwesenheit anbietet eher wie eine Freundin oder wie ein Freund. Liebe wird offenbar zu einer Abbitte an den Anderen und zum Eingeständnis, daß die herkömmlichen Wege der Annäherung insbesondere über Träume und Sehnsüchte projektiv verbaut sind.¹¹

Damit sind wir auf einer Schwundstufe angekommen, die, wenn man auf aktuelle Zahlen über Scheidungsraten etc. achtet, perenniert – kein (Neu-)Land in Sicht.

Nein, wir müssen also wieder zurück, historisch an die Anfänge von Liebe, Lust und Leidenschaft, gewürzt mit einem kräftigen Schuß an Sexualität, topographisch an die Orte der Begegnungen, Geständnisse, Schwüre und Vereinigungen. Wir müssen, von den berühmten Ausnahmen abgesehen, die nur die Regel bestätigen, z.B. Samuel Richardsons empfindsame Briefromane aus dem frühen und mittleren 18. Jahrhundert¹², an die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert erinnern. Das ist die Zeit der Erfindung bzw. Konstruktion jener wirkmächtigen Idee von der „romantischen Liebe“ und ihrem Code („Du oder keine – Du bist die Einzige“), die bis heute Köpfe und Herzen unheilvoll besetzt hält und gegen die die nachfolgende Kunst und Literatur anhaltend opponiert haben. „Foundation Text“ ist, wir erinnern uns an Günther Anders, Friedrich Schlegels *Lucinde* (1799), der das Kernideologem beschreibt: „die Konkretheit und Einzigartigkeit des Individuums [wird] zum universalistischen Prinzip erklärt.“¹³ Der/die Andere wird verabsolutiert; im Geliebten – durch sie/ihn

11 Dietmar Kamper, Christoph Wulf: Von Liebe sprechen. Zur Einleitung, in: Dies. (Hg.): Das Schicksal der Liebe. Weinheim-Berlin 1988. S. 7.

12 Vgl. hierzu allgemein Ian Watt: Der bürgerliche Roman. Aufstieg einer Gattung. Defoe-Richardson-Fielding. Frankfurt/M. 1974; hier Kap. 7: Richardsons Romanform: „Clarissa“, S. 243-279.

13 Niklas Luhmann: Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität. Frankfurt/M. 1982. S. 167.

hindurch – erscheint jetzt die ganze Welt neu. „Auf das psychologische Raffinement“, so folgert Niklas Luhmann,

das nur die Personen selbst und ihre Behandlung betraf, folgt jetzt eine Art subjektive Welterschließung. Die Welt der Objekte, die Natur wird Resonanzboden der Liebe. Vergleicht man Romane aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts mit denen aus dem 19. Jahrhundert, so tritt der Dialog der Liebenden zurück; er wird ergänzt oder nahezu ersetzt durch die Verzauberung der Objekte, an denen in bezug auf den anderen die Liebenden ihre Liebe erfahren.¹⁴

In einer Fußnote zitiert Luhmann noch diese treffende Passage aus der *Lucinde*: Während die Franzosen „das Universum einer in dem anderen“ finden, „weil sie den Sinn für alles andere verlieren“, sei es bei den romantischen Deutschen folgendermaßen: „Alles, was wir sonst liebten, lieben wir nun noch wärmer. Der Sinn für die Welt ist uns erst recht aufgegangen.“¹⁵ Zusammenfassend heißt es dann im Mittelteil der *Lucinde*, in den „Lehrjahren der Männlichkeit“, die Julius' *éducation amoureuse* beschreiben, nachdem er Lucinde kennen gelernt hat und in Liebe entflammt ist:

Es ward Licht in seinem Innern, er sah und übersah alle Massen seines Lebens und den Gliederbau des Ganzen klar und richtig, weil er in der Mitte stand. Er fühlte, daß er diese Einheit nie verlieren könne, das Rätsel seines Daseins war gelöst, er hatte das Wort gefunden, und alles schien ihm dazu vorherbestimmt und von den frühesten Zeiten darauf angelegt, daß er es in der Liebe finden sollte, zu der er sich aus jugendlichem Unverstand ganz ungeschickt geglaubt hatte.¹⁶

Durch Lucinde bildet sich Julius allererst zum wahren, romantischen Künstler aus, in und mit ihr, gleichsam durch sie hindurch erfaßt er den Sinn des Lebens, seiner Existenz, was er zugleich auf Dauer – die Ewigkeit – stellen möchte.

14 Ebd., S. 168.

15 Zit. nach Luhmann ebd.

16 Friedrich Schlegel: *Lucinde*, in: Ders.: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. (Hg.) Ernst Behler. Fünfter Band. *Dichtungen*. (Hg.) Hans Eichner. München-Paderborn-Wien 1962. S. 57.

Kühlt man die erhitzten Gemüter wieder auf Normaltemperatur ab und sorgt schließlich noch dafür, daß Sinnlichkeit und Erotik, die sexuelle Leidenschaft nicht zuletzt, aufs Alltagsmaß zurückformatiert werden, dann ist der Schritt in die bürgerliche Gesellschaft gemacht. Dann ist auch die „Poesie des Herzens“ wieder in die „Prosa der Verhältnisse“ passend integriert worden, deren Rivalität Hegel in seiner Ästhetik bekanntlich als Vorwurf für den modernen Roman bezeichnet hat. Wenn es glückt, daß Liebe, Ehe und Familie im heimischen Bett zusammenfinden, dann ist das sittliche Fundament der bürgerlichen Gesellschaft errichtet. Denn die Familie, wird Hegel nicht müde in seiner praktischen Philosophie zu beschreiben, ist ja die „Keimzelle“ der bürgerlichen Kultur und weiterhin des gesamten Staatswesens.¹⁷ Luhmann hat das in seiner vortrefflichen Formulierungsgabe die „Schwarzbrot-Semantik“¹⁸ genannt, also: Glück allein im trauten (Ehe-)Heim. Den Appetit darf man(n) sich getrost draußen holen, wenn nur zu Hause dann gegessen wird. Damit wird jedoch eine Maßlosigkeit des Anspruchs an die Ehe- und Familienverhältnisse erzeugt, an der faktisch die meisten Beziehungen wieder zerbrechen müssen. Wer – durchaus christlichen Eingedenkens – auf Endlosigkeit abstellt, auf lebenslange Dauer, der provoziert geradezu die Ausnahme, die Gelegenheit, die bekanntlich Diebe und Liebe macht; ja, man sucht gerade jene Exterritorialität, die das wieder zurückholt, was in der Dauer – der Langeweile im heimischen Bett – verlorengegangen ist.

Wir stehen am Beginn einer literarischen Entwicklung, die sich an der Destruktion des romantischen Liebescodes, genauer noch: an

17 Vgl. G. W. F. Hegel: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften III, in: Ders.: Werke in zwanzig Bänden. (Hg.) Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt/M. 1979. Bd. 10. S. 319ff.; außerdem G. W. F. Hegel: Grundlinien der Philosophie des Rechts. (Hg.) Johannes Hoffmeister. Hamburg 1955. S. 149ff.

18 Luhmann (Anm. 13), S. 168; erinnert sei in diesem Zusammenhang daran – und daher mag Luhmann wohl zu seiner Formulierung gekommen sein –, daß Werthers erste Begegnung mit Lotte beim Schwarzbrot-schneiden stattfindet! Vgl. dazu auch Marlene Streeruwitz: Wie man sich als Mädchen einen Mann sein lassen kann. Die Leiden des jungen Werthers. Konstanzer Vorlesung, in: Neue Rundschau. Nr. 116. H. 2. 2005. S. 148-155.

der Widerlegung der Umcodierung des romantischen Mythos in die dürre bürgerliche Familienideologie abarbeitet. Liebe und Ehebruch, also die Treulosigkeit, sie bilden fortan den Kern des Erzählens. Es geht, darauf hat einst Max Horkheimer schon hingewiesen, um die „Darstellung des Kampfes der Liebe gegen ihre familiäre Form“ bzw., in einer anderen Formulierung, um „die Unangemessenheit der Liebe an ihre bürgerliche Form.“¹⁹ Urbilder dieser Rebellion gegen die „Prosa der Verhältnisse“ erkennt Horkheimer dabei zu Recht in vorbürgerlichen Figuren wie „Romeo und Julia“ oder „Don Juan“.

Beide verherrlichen die Rebellion des erotischen Elements gegen die Autorität der Familie: Don Juan *wider* die beengende Moral der Treue und Ausschließlichkeit, Romeo und Julia im *Namen* dieser Moral. Dasselbe Verhältnis wird an diesen Gestalten trotz ihres Gegensatzes offenbar, sie befinden sich im Grunde in der gleichen Situation. Die Umarmung Romeos bringt Julia das Glück, das nur Don Juan dem Weib gewährt, und dieser sieht in jedem Mädchen eine Geliebte.²⁰

Ihnen folgen durchs 19. und noch 20. Jahrhundert „die Treulosen in der Literatur“ (Peter v. Matt) – Anna Karenina, Effi Briest oder Emma Bovary. Sie sind die wirklich und wahrhaft Leidenschaftlichen, zum Untergang verurteilt, weil das Leiden sie schafft, nämlich umbringt, wohingegen die treulosen Männer sich oft genug bestens mit und in den Verhältnissen zu arrangieren verstehen – eben, wenn man(n) denn beides haben kann: die treusorgende Ehefrau auf der einen, die unproblematische Geliebte auf der anderen Seite. Es kommt nur auf den anderen Ort an; Schwarzbrot zu Hause, Weißbrot unterwegs. Und was ist schließlich gesünder als die gehörige Abwechslung?!?

Orte der Liebe und Leidenschaft müssen geschaffen werden, ein neuer und anderer Ort muß herausgeschnitten werden aus dem Kontinuum des Alltagsleben und der vertrauten Umgebung. Unter (unausdrücklichem) Hinweis auf die Traditionslinie Heideggers und der Phänomenologie verweist der Pädagoge Thomas Jung in seinem Essay *Die Versprechungen der Liebe* darauf, daß die gewöhnliche

19 Max Horkheimer: Autorität und Familie, in: Ders.: Traditionelle und kritische Theorie. Vier Aufsätze. Frankfurt/M. 1974. S. 228.

20 Ebd., S. 229.

Raumerfahrung aufgehoben wird: „Ein ‚In-der-Welt-Sein‘ des Menschen“, so die gewöhnliche Erfahrung laut Jung,

ist nur insofern vorstellbar, als der Mensch nur Raum haben kann, wenn er sich diesen selbst verschafft, diesen nach seiner Ordnung der Natur abringt und zu seinem Ort umorganisiert. Die Wesensbestimmung der Räumlichkeit ist in dem Sinne anthropomorph, als in ihr menschliche Ordnung und Daseinszweck im Raum projiziert und am Raum exemplifiziert werden.²¹

Genau diese Organisation des Raums zum Ort, seine Beherrschung und Unterwerfung, sei in der Liebe suspendiert zugunsten einer (*faute de mieux*) ‚sakralen Bestimmung‘ von geheimen Orten: „Erst durch die Liebe“, fährt Jung fort, „die nichts haben will, die sich des Raumes nur bedient, um sich in ihm wie in einem heiligen Ort zu ereignen, wird diese zerstörerische Praxis der Verräumlichung aufgehoben und geändert.“²² Dies bezeichnet er dann gut heideggerisch als ein ‚Sein-lassen‘ des Raums:

Daß man in der Liebe Zeit und Raum vergißt, heißt nichts anderes, als daß der Raum kein Boden ist, der bestellt und gesichert werden muß, sondern zuallererst Ort, Mitte, von dem man verführt wird, wenn man alle Orientierungen aufgibt: Hierzu muß der Raum Sein-gelassen-werden.²³

Dadurch, ließe sich mit Foucault jetzt weiterdenken, erhalten die Orte der Liebe, erhält alles, in dem sich Liebe und Leidenschaft ereignen, einen heterotopischen Charakter: der Raum ist anders und zu etwas anderem geworden. Denn die Liebenden haben die feste, wohlgerundete Erde, den Erdboden unter den Füßen verloren. Ob nun draußen *en plain air* oder drinnen – es spielt keine Rolle, da die Liebe gleichsam „magisch“ (Thomas Jung) den Raum erfüllt. Nur möchte Mann/Frau freilich immer wieder dorthin zurückkehren, wirklich wie auch in der

21 Thomas Jung: Die Versprechungen der Liebe, in: Das Schicksal der Liebe (Anm. 11), S. 45.

22 Ebd., S. 46.

23 Ebd.

Phantasie, weil Mann/Frau dieses Gefühl auf Dauer stellen möchte. Womit sich eine eigentümliche Paradoxie aller Treulosen ergibt; denn im Grunde genommen bleiben sie – stärker noch als ihre bürgerlich angepaßten Zeitgenossen – unverbesserliche Romantiker und können es nicht verwinden, daß die Zeit der Romantik längst fortgeschritten ist – mit Hegel, daß die Prosa die Poesie überwunden hat. Die Treulosen sind vielmehr die rastlosen Sucher nach der Romantik, die ewig Pubertierenden – und dabei nur ganz selten auch Reflektierenden.

Eine Passage aus Flauberts *Madame Bovary* mag hier stellvertretend zitiert werden. Emma und ihr (zweiter) Geliebter Léon treffen sich in ihrem Rouener Liebesnest, das Flaubert folgendermaßen beschreibt:

Das Bett war ein großes Möbel aus Mahagoni in Form eines Nachens, mit rotseidenen Vorhängen, die von der Decke herunterhingen und sich neben dem großen Kopfkissen bauschten; – nichts konnte schöner sein als ihr braunes Haar und ihre weiße Haut, die sich vom Purpurrot des Vorhangs abhoben, wenn sie schamhaft ihre bloßen Arme hob und ihr Gesicht mit den Händen bedeckte. – Das warme Zimmer mit seinem weichen Teppich, seiner koketten Einrichtung und seinem ruhigen, milden Licht schien für die Vertraulichkeiten der Leidenschaft wie geschaffen. Wenn die Sonne plötzlich hereinschien, funkelten die spitz auslaufenden Gardinenstangen, die messingnen Halter daran und die großen Kugeln an den Feuerböcken. Auf dem Kamin sims standen zwischen den Leuchtern zwei dieser großen rosafarbenen Muscheln, in denen man das Brausen des Meeres hört, wenn man das Ohr daranhält. (Flaubert, 307f.)

Sie lieben „dieses trauliche Zimmer“, ja, im Bewußtsein einander zu besitzen, wähnen sie sich gleichsam „in ihrem eigenen Hause“, „bis zum Tod miteinander verbunden, wie ein ewig junges Ehepaar.“ (Flaubert, 308) Das ist Romantik pur sang, die nur im Kitsch und von Léons klischeierten Vorstellungen noch übertroffen werden kann. Daher wird die Passage folgerichtig auch damit beschlossen, daß Flaubert seine Leser in Léons Inneres führt:

Sie war die Liebende aller Romane, die er gelesen, die Heldin aller Dramen, die er gesehen hatte, die unbestimmte *Sie* aller Gedichtbände. Auf ihrer Schulter sah er den goldenen Schimmer der *Odaliske*

4. Von Liebesnestern und Lasterhöhlen.

im Bad; sie hatte die lange schlanke Taille der Burgherrinnen; sie glich auch der *Blassen Frau aus Barcelona*, aber vor allem war sie sein Engel. (Flaubert, 309)

Wir erinnern uns an die Schlüsselstellen aus Schlegels *Lucinde*. Wie unheilvoll eine mißverstandene bzw. undistanziert angeeignete Romantik wirken kann, das zeigt vor allem Effi Briests Geschichte; denn deren Verführung hat lange vor der tatsächlichen Verführung auf einer Kutschfahrt begonnen – nicht zuletzt durch Crampas' Lektüreeinflüsterungen, insbesondere die Hinweise auf Heines Liebeslyrik. Gemeinsame Lektüre als Initialzündung – das Muster lag spätestens seit Goethes Werther bereit. Nicht die Verführung sondern die Verführbarkeit durch Literatur, das fatale Weiterwirken der Romantik, ist der springende Punkt. Effis Empfänglichkeit für Crampas folgt nur einem Code, den der prosaisch-nüchterne Innstetten gar nicht kennt: „Innstetten“, heißt es einmal, „war lieb und gut, aber ein Liebhaber war er nicht.“ (Fontane, 105) Mithin muß sich Effi in ihrer Ehe zwangsläufig langweilen und empfindet oftmals ein „Gefühl der Einsamkeit“ (Fontane, 71), bis eben die süßen Verlockungen – Crampas' romantischer Ohrenschmaus – auftauchen. Schließlich hilft dann auch nicht mehr die Erinnerung an einen anderen (ebenfalls wieder romantischen) Text, Clemens Brentanos Gedicht „Gottesmauer“, um sie zu wappnen:

Gedanken und Bilder jagten sich, und eines dieser Bilder war das Mütterchen in dem Gedichte, das die ‚Gottesmauer‘ hieß, und wie das Mütterchen, so betete auch sie jetzt, daß Gott eine Mauer um sie her bauen möge. Zwei, drei Male kam es auch über ihre Lippen, aber mit einemmal fühlte sie, daß es tote Worte waren. Sie fürchtete sich und war doch zugleich wie in einem Zauberbann und wollte auch nicht heraus. (Fontane, 164)

Nein, sie möchte aus diesem „Zauberbann“ gar nicht wieder heraus, weil das, was sie zusammengeführt hat, „ein von beiden empfundener Mangel an Leben“ ist, „für den sie sich miteinander entschädigen wollen.“²⁴

24 Dieter Wellershoff: Der verstörte Eros. Zur Literatur des Begehrens. Köln 2001. S. 158.

Von der heftigen Leidenschaft einer Anna Karenina oder Emma Bovary ist Effi zwar – preußisch-deutsch – weit entfernt, dennoch drückt sich auch in und bei ihr eine stille Kritik an erstarrten Verhältnissen und verkrusteten (Beziehungs-)Strukturen aus. Auch sie begehrt auf gegen die – von Schopenhauer treffsicher beschriebene – Langeweile im bürgerlichen Leben und Liebeshaushalt, dessen subjektives Revers die unstillbare Leidenschaft ist: Schopenhauers Bezeichnung der Genitalien als des Brennpunkts des Willens. Wer sich langweilt und frustriert ist, wem die Liebesleidenschaft abhanden gekommen und die vermeintlich geltende Trias aus Liebe, Ehe und Familie suspekt geworden ist, der ist dazu disponiert, sich wieder zu verlieben, auf die Suche nach dem Ausbruch aus dem Gehäuse der Hörigkeit und alltäglichen Trotts zu gehen. Der nutzt die Gelegenheit, links und rechts vom Weg abzuweichen und sich in die Büsche zu schlagen, um einen anderen Ort, eine geheime Räumlichkeit mit einem anderen Menschen zu schaffen. Nicht zuletzt davon handelt erotische Literatur seit je: von amoureußen, abweichenden, die geltende Norm aufhebenden Abenteuern und Beziehungen an hierfür geeigneten Orten – ob an versteckten und verschwiegenen Stellen in der Natur oder in Boudoirs und Séparées, in Kammern und Winkeln geheimster Art. Eine breite Spur zieht sich durch die europäische erotische, ja auch pornographische Literatur: vom *Decamerone* über die Klassiker des Genres, Crebillons Apologie des Sofas als Ort und Hort geheimer Lustoffenbarungen oder de Sades wüster *Philosophie im Boudoir*, das die Initiation einer Novizin in Höhen, Tiefen und perverse Abgründe sexueller Abschweifungen durchdekliniert, bis hin zu Balzacs tolldreist-frivolen Geschichten, Casanovas Memoiren und Walters erotischem Tagebuch aus dem Viktorianischen England, ja bis zum im 19. Jahrhundert aufkommenden und grassierenden Dirnenroman (Zola, Louis-Philippe, die Mutzenbacher u.a.) Es dreht sich um andere Orte in Foucaults Sinne, an denen – zumeist und in der Regel heimlich – Ausbrüche stattfinden, solche mit fatal tragischen Ausgängen, aber auch solche, nach denen die gewöhnliche Ordnung durchaus wiederhergestellt wird. Man könnte auch sagen, daß das gesellschaftliche Arrangement und Dekor ihre Bindekraft bewiesen haben. Reizvoll wäre jetzt, den pornographischen Diskurs näher zu untersuchen, zumal da sich in ihm, wie Albrecht Koschorke

einmal in einem Essay herausgestellt hat, „die Stiefschwester der bürgerlichen Moral“ artikuliert. Auffällig ist jedenfalls die Parallelität des Aufkommens von Sittentraktaten und erotisch-pornographischer Literatur: „Pornographie“, so Koschorke,

ist gekennzeichnet durch eine radikale Isolierung des Sexuellen und vollstreckt genau das, was die Sittenschriften dem nackten Sexus attribuieren, nämlich eine Art stereotyper und semantisch unfruchtbarer Wiederholungszwangshandlung zu sein. ‚Reine‘ Liebe und ‚bloßes‘ Körperbegehren, kompakte Moral und hemmungsloser Exzeß stehen nicht bloß in einem Verhältnis des Gegensatzes, sondern auch in Komplizenschaft zueinander.²⁵

Doch gehen wir dem nicht weiter nach, sondern forcieren noch einmal die Idee, wonach die Treulosigkeit – d.h. die Unterminierung des romantischen Liebescodes – allererst die anderen Orte, eine neue Räumlichkeit schafft. Mit fließenden Übergängen – am Dramatischsten auf der Schwelle von der Heimlichkeit zur Unheimlichkeit, so wie Freud im Anschluß an die gelungene Definition Schellings die Unheimlichkeit verstanden hat: nämlich als das offenkundig gemachte und in die Öffentlichkeit gezerzte Heimliche, das wiederum verschreckt oder mindestens verstört.

Ein gutes Beispiel aus der Kriminalliteratur bietet hierfür Georges Simenons (non-maigret) Roman mit dem bezeichnenden Titel *Das blaue Zimmer* (1964), in dem die Geschichte eines Seitensprungs mit tödlichen Folgen erzählt wird. Tony Falcone trifft sich mit seiner Geliebten Andrée, die wie er verheiratet ist, in einem Zimmer des Hotels seines Bruders. Dabei inszeniert Simenon seine Geschichte so, daß er seinen Lesern den Ort der Liebesleidenschaft nachdrücklich als ‚anderen Ort‘ vorführt: „In dem blauen Zimmer“, so erscheint es den Protagonisten, „war nichts Wirklichkeit. Oder vielmehr, es handelte sich um eine andere Wirklichkeit, die anderswo unbegreiflich war.“ (Simenon, 72) „Sie waren ja doch nur ein Paar“, so die Wahrnehmung Tony Falcones, „wenn sie im Bett lagen, nur im blauen Zimmer,

25 Albrecht Koschorke: Die zwei Körper der Frau, in: Die nackte Wahrheit. Zur Pornographie und zur Rolle des Obszönen in der Gegenwart. (Hg.) Barbara Vinken. München 1997. S. 76.

wenn sie es in ihrer ‚Raserei‘ – [...] – mit dem Geruch ihrer Körper erfüllten.“ (Simenon, 73) Alles was hier geschieht und geredet wird, wirkt – jedenfalls für Tony – unreal, diesseits und jenseits von Alltagszeit und überschaubarem Raum. Es unterliegt einer anderen Logik und Wertigkeit, ja es suspendiert die Wirklichkeit geradezu, weshalb er auch nachher und außerhalb des Zimmers sich nur schwer wieder erinnern kann, was dort vor sich gegangen ist: Liebeschwüre und Versprechungen auf eine neue Gemeinsamkeit, was seine Geliebte Andrée allerdings ernst nimmt, ihren Mann umbringt und dasselbe nun auch von Tony verlangt. Folgt man den Freudschen bzw. Schellingschen Maßgaben, daß das Unheimliche des Erlebens dann zustande kommt, „wenn verdrängte infantile Komplexe durch einen Eindruck wieder belebt werden, oder wenn überwundene primitive Überzeugungen wieder bestätigt scheinen“²⁶, dann ist das Unheimliche in Simenons Roman doppelt strukturiert: denn die hypertrophe romantische Vorstellung auf Seiten Andrées entspricht der völligen Gedankenlosigkeit Tonys auf der anderen Seite. Der geheime Ort des blauen Hotelzimmers legt archaische Muster frei: der erste „Tag im blauen Zimmer, das vor Sonne knisterte, als Tony nackt und selbstzufrieden vor dem Spiegel stand, der ihm das Bild einer Andrée zeigte, die ganz erschöpft ausgestreckt dalag.“ (Simenon, 174) Die fatalen Weichen sind gestellt, Andrée ist süßen Einflüsterungen, die nur hier möglich sind, erlegen, während Tony sich bloß im Besitz einer unproblematischen Geliebten wähnt. Unheimlich sind der weibliche Glaube an die Prägestkraft des romantischen Codes ebenso wie die männliche Bedenkenlosigkeit, der animalische Trieb – ‚wenn der Schwanz steht, liegt der Schädel im Dreck‘, so ein jüdisches Sprichwort.²⁷

26 Sigmund Freud: Das Unheimliche, in: Ders.: Gesammelte Werke. Werke aus den Jahren 1917-1920. Bd. XII. Frankfurt/M. 1999. S. 263.

27 Oder um es mit einer Protagonistin aus Peter Nadas' Roman „Parallelschichten“ auszudrücken, der diese schmerzliche Erkenntnis dämmert: „Sie sah doch, dass die Männer, kaum waren sie aus einem Abenteuer herausgebrochen, schon im nächsten untertauchten. Und sie musste auch zur Kenntnis nehmen, dass sie ihr widerliches Umhergestrolche voreinander gar nicht verbargen, sondern sich mit ihrem stillen oder auch lautem Geprahle lockten und hineinstießen. Allesamt sind sie das Gezücht eines einzigen großen Körpers. Sie sind keine Personen,

Unheimlich für uns als Leser bzw. die Protagonisten, wenn sie denn ein Bewußtsein gewinnen, was ihnen allerdings Simenon gar nicht (Andrée) oder nur bedingt (Tony) zugesteht. Ein Fazit. Nein, kein Fazit, nur diese kleine Reflexion: das Begehren (um vielleicht einen Sammelbegriff zu benutzen, der unterschiedliche Phänomene einschließen kann, Liebe, Erotik und Sexualität, der Wunsch nach Vereinigung usw.) geht nach dem – notwendigen – Scheitern des romantischen Liebescodes in der bürgerlichen Ehe- und Familiengemeinschaft und der andauernden literarischen Demontage auf Abwegen – daher mag es wohl auch kommen, daß seit Ende des 18. Jahrhunderts, zu Beginn des 19. Jahrhunderts ein beachtliches Anwachsen erotischer, ja pornographischer Texte auch in Deutschland zu verzeichnen ist. Die Treulosen in der Literatur und natürlich auch in der Realität nehmen überhand – aus Kompensation von Frust und Langeweile in der Ehe, aus Abenteuerlust oder auf der rastlosen Suche nach der untergegangenen Romantik. Hierbei kommt dem Raum eine erhebliche Bedeutung im (Liebes-)Spiel zu. Denn das Begehren benötigt geheime Orte; andersherum ausgedrückt: verschwiegene, stille, geheime Orte, an die sich die Begehrenden/Liebenden zurückgezogen haben, lassen eine neue Räumlichkeit, ein anderes Raumkonzept entstehen. Die Körper formieren die Orte zu neuen, anderen Räumen um; das rein Topographische erscheint im anderen Licht, die aufgesuchten Orte werden zu Räumen der Liebenden und können entsprechend dann auch (wieder-)erinnert werden – oder könnten dies zumindest, wenn nicht die geltenden gesellschaftlichen Lizenzen und Dezenzen wieder einen Strich durchs Bewußtsein machten.

Wie hieß es noch gleich in Undine Gruenters Roman? Jede Liebe hat einen kleinen geheimen Ort, wohin kein anderer Zutritt hat.

sondern gleich geartete Triebbündel, ihrer innersten Berufung gemäß müssen sie ja ihr Sperma möglichst weitherum und möglichst reichlich verspritzen.“ (Berlin 2012. S. 1286) Und dann resümierend noch: „Diese verdammten Männer betrachten die Frauen nur als Gefäße, das ist alles.“ (Ebd., S. 1287)

5. Sehnsucht und Abscheu. Abenteuer- und Krimiräume

Der Eintrag in Metzlers Literaturlexikon zum Begriff Abenteuerroman beginnt so:

literarischer Oberbegriff für Romane, die sich durch Stofffülle und abenteuerliche Spannung auszeichnen und in denen der Held in eine bunte Kette von Ereignissen oder Irrfahrten verwickelt wird. Der typische Abenteuerroman besteht aus einer lockeren Folge relativ selbständiger, um diesen gruppiert Geschichten, meist in volkstümlich-realistischem Stil.¹

Man kann ihn unterscheiden in Schelmen-, Lügen-, Reise-, Räuber-, Schauerroman, und auch die Grenzen zum Kriminalroman sind fließend. Nicht zu vergessen, daß das Modell der Robinsonade mit Abenteuermotiven durchsetzt ist und dadurch wohl seine populäre Verbreitung gefunden hat.

Insgesamt, so lautet die Hypothese, die im folgenden expliziert wird, geht es im Blick auf die Rezeption populärer Literatur, sei's in Gestalt von Abenteuerromanen oder sei's hinsichtlich von Kriminalliteratur, um die Evokation von spezifischen Stimmungen, die an dafür geeigneten gefährlichen Orten aufgerufen werden. Daß diese populären Gattungen immer handlungs- und aktionsbezogen sind, liegt auf der Hand und ist selbstevident, weil im Mittelpunkt ja der Held – der Abenteuerer oder Detektiv – steht. Aber der benötigt (s)einen Aktionsraum, den Raum in Reichweite bzw. (phänomenologisch ausgedrückt) in ‚Leibweite‘.

David E. Wellbery hat vom „Leib als Zone der Betroffenheit“² gesprochen und dabei insbesondere auf die Philosophie von Her-

-
- 1 Vgl. Metzler Literatur Lexikon. (Hg.) Günther und Irmgard Schweikle. Zweite, überarbeitete Auflage. Stuttgart 1990. S. 1.
 - 2 David E. Wellbery: Stimmung, in: Ästhetische Grundbegriffe. (Hg.) Karlheinz Bark u. a. Bd. 5. Postmoderne bis Synästhesie. Stuttgart-Weimar 2003. S. 731.

mann Schmitz verwiesen, dessen Anliegen Wellbery folgendermaßen zusammenfaßt: Stimmung sei

weder eine subjektive noch eine objektive Tatsache, noch eine irgendwie geartete Vermittlung zwischen beiden. Sie ist schlicht eine Weise meiner leiblichen Betroffenheit, die gerade in ihrer räumlichen Struktur das eigentliche Urphänomen darstellt.³

Diese Hinweise finden sich in einem Lexikonartikel Wellberys, der dem (ästhetischen) Lemma Stimmung nachfragt und es im Wandel seines semantischen Gehalts rekonstruiert. Schmitz' Philosophie markiere den Endpunkt einer ohnehin nur kurzen, seit dem 18. Jahrhundert währenden Geschichte des Stimmungsbegriffs. Ja, im Blick auf die Gegenwart glaubt Wellbery sogar eine Exhaustation feststellen zu können, was u. a. damit zu tun habe, daß eine „alltagssprachliche Trivialisierung“ eingetreten sei:

Ein differenziertes Vokabular der Stimmungsbeschreibung ist keine Komponente des individuellen Selbstverständnisses mehr. Stimmungsnuancen werden selten registriert; nur die grobe Alternative von guter oder schlechter Stimmung steht zur Verfügung.⁴

Dieses beinahe Verschwinden einer ästhetischen, aber auch, folgt man Schmitz, grundsätzlicheren anthropologischen Kategorie hat Hans Ulrich Gumbrecht nun zum Anlaß genommen, um an die Bedeutsamkeit von Stimmungen gerade im Blick auf die Literatur (wieder-) zu erinnern. Denn wenn wir lesen, werden nicht zuletzt Stimmungen evoziert, „innere Gefühle“⁵ ausgelöst und wird so etwas wie eine spontane Affektion bewirkt, ohne daß dabei, dies die Pointe von Gumbrechts Ansatz, etwas (unbestimmt was [Kant]) repräsentiert wird. So können auch Texte fremder Zeiten auf uns noch ‚unmittelbar‘ wirken:

3 Ebd.

4 Ebd., S. 733.

5 Hans Ulrich Gumbrecht: *Stimmungen lesen. Über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur.* München 2011. S. 13.

Diese Unmittelbarkeit im Erleben vergangener Gegenwart stellt sich ein, ohne dass sie eines Verständnisses jener Stimmungen bedürfte, ohne dass wir wissen müssten, aus welchen Motivationen und Umständen jede von ihnen entstanden ist. Denn was uns beim Lesen berührt, ist Teil einer substantiellen Präsenz von Vergangenheiten – nicht ein Zeichen für die Vergangenheit oder ihre Repräsentation.⁶

Daß sich Gumbrechts Hinweise aus der Frustration an der Erschöpfung literaturtheoretischer Modelle und Paradigmen speisen, sei hier nur angemerkt, aber nicht weiter verfolgt, ebenso wie der dann naheliegende Rückgriff auf lebensphilosophische, intuitionistische Quellen – der junge Lukács etwa als Bezugspunkt – nicht näher ausgeführt werden soll. Wenn Texte deshalb wirken, weil sie Stimmungen evozieren, dann ließe sich das in neukantianischer Lesart auch so ausdrücken, daß sie ein Schema möglicher Inhaltserfüllung bereitstellen, das sicherlich anthropologisch fundiert ist. Jetzt eben doch mit Lukács: ein jedes Zeitalter bedürfe anderer Griechen und eines anderen Mittelalters⁷ – dabei bleibt als ‚Kern‘ und als Schema die Stimmung gewiß bestehen.

Wir benötigen gleichermaßen die Aufregung wie die Beruhigung, die Irritation wie das Sedativ, die Konfrontation wie die Bestätigung, und die Ästhetik- wie auch Poetikgeschichte zeichnen breite Spuren dieser dichotomischen Aufspreizung, weshalb wohl die Rede von einer doppelten Ästhetik durchaus zutrifft: das Erhabene hat immer schon dicht neben dem Schönen gewohnt, und seit Aristoteles wird anhaltend über ästhetisch negative Empfindungen nachgedacht. Schließlich taucht dieselbe Konstellation mit anderer Begrifflichkeit dann in Horaz' Diktum vom Nutzen und Gefallen der Dichtung auf – eine Redeweise, die seit der Ausdifferenzierung des Literatursystems im 18. Jahrhundert für die Bereiche der ernsten Literatur auf der einen Seite, der populären Unterhaltungsliteratur auf der anderen Seite gilt. Seitens des Lesers ließe sich behaupten, daß dieser entweder ‚angespannt‘ oder ‚entspannt‘ rezipiert, also in Erwartung auf eine

6 Ebd., S. 25

7 Vgl. Georg Lukács: Über Wesen und Form des Essays. Ein Brief an Leo Popper, in: Ders.: Die Seele und die Formen (1911). Bielefeld 2011. S. 37.

herausfordernde Lektüre oder aber auf ein beruhigendes Vergnügen. Wobei sich Entspannung bestens auf Spannung zu reimen versteht – nur daß diese Spannung in der Entspannung aufgehoben werden soll. Eben dies umfaßte schon der aristotelische Begriff der Katharsis, der ja ineins die Erregung von Affekten wie die gleichzeitige Distanzierung von ihnen meint. Man kann dies schließlich den ästhetischen Standpunkt nennen. Einen ästhetischen Standpunkt einzunehmen, bedeutet, sich involvieren zu lassen im Akt der Rezeption und gleichzeitig dabei wieder zu entfernen, also im Bewußtsein zu handeln, daß es um mich geht und mich betrifft einerseits, daß ich andererseits jedoch nicht wirklich (im Leben) davon tangiert bin. Der Schriftsteller und Essayist Dieter Wellershoff hat diesbezüglich davon gesprochen, daß Literatur so etwas wie eine Probestühne und ein Probehandeln vorstellt – daß im Blick auf den Leser dieser in einen Simulationsraum hineingeführt wird, wo stellvertretend diverse Lebensmöglichkeiten und Alternativen gezeigt werden, Möglichkeiten, die die Wirklichkeit in einem anderen Licht erscheinen lassen, die, mit Ernst Bloch zu sprechen, von einem ungelebt Möglichen erzählen. Seitens der Stimmung bzw. Stimmungslage kann man sagen, daß der ästhetische Standpunkt durch eine gespannte Erwartung ausgezeichnet ist. Wenn es gilt, daß es ein nicht gestimmtes Dasein nicht gibt (Heidegger), dann ist die Haltung des Rezipienten auf dem ästhetischen Standpunkt diejenige erhöhter Aufmerksamkeit – im Blick darauf, ob bestimmte Konventionen, die den Gattungen und ihren Formen geschuldet sind, erfüllt sind oder nicht. Diesseits und jenseits von jenen ‚reinen‘ Stimmungen der Fröhlichkeit auf der einen, der Traurigkeit auf der anderen Seite, die die Rezeptionsakte erheblich beeinflussen und beeinträchtigen würden.

Wir ziehen uns also zurück auf den Erlebnis-Schutzraum bzw. in die Erlebniszone des Lesesessels – in gespannter Erwartung auf Ablenkung, Unterhaltung, Irritation und Suspendierung der Alltagswelt. Darin ähneln sich die Lektüre von Krimis wie von Abenteuerromanen. Denn man begegnet „Erlebniswelten, die zum gewöhnlichen Leben in Opposition stehen.“⁸ So kann der Ethnologe Köck das „Phänomen

8 Christoph Köck: *Sehnsucht Abenteuer. Auf den Spuren der Erlebnisgesellschaft*. Berlin 1990. S. 9

Abenteuer“ folgendermaßen definieren: als eine „Bezeichnung für solche Erlebnisse“, „die das zeitlich und räumlich befristete, bewußte oder unbewußte Abweichen von kulturellen Standards ausmachen.“⁹ Darin geht es nicht zuletzt um „Wunschbilder, Tagträume und Utopien“¹⁰, die das Revers zum gelebten Alltagsleben und einer normierten Kultur darstellen. Vom Abenteuer nämlich kann man mit Georg Simmel da sprechen, „wo die Kontinuität mit dem Leben so prinzipiell abgelehnt wird oder eigentlich nicht erst abgelehnt zu werden braucht, weil von vornherein eine Fremdheit, Unberührsamkeit, ein Außer-der-Reihe-Sein vorliegt.“¹¹ Simmel nennt das Abenteuer dann auch „eine Insel im Leben“, eine „Exterritorialität gegenüber dem Lebenskontinuum“ und an anderer Stelle „eine Kreuzung des Sicherheits- mit dem Unsicherheitsmoment des Lebens.“¹² M. a. W.: im Abenteuer suchen und finden wir den (momentanen) Ausbruch aus dem Gehäuse unserer geregelten Alltäglichkeit, die Verschärfung und Pointierung unserer Existenz. Glücklicherweise, kann man hinzufügen, bei der bloßen Lektüre zum herabgesetzten Risiko. „Das Abenteuer“, so Georg Simmel seinen Essay resümierend,

ist die Exklave des Lebenszusammenhanges, das Abgerissene, dessen Beginn und Ende keinen Anschluß an die irgendwie einheitliche Strömung der Existenz haben – während es dennoch, wie über diese Strömung hinweg und ihrer Vermittlung unbedürftig, mit den geheimsten Instinkten und mit einer letzten Absicht des Lebens überhaupt zusammenhängt und sich dadurch von der bloß zufälligen Episode, dem, was uns bloß äußerlich ‚passiert‘, unterscheidet.¹³

Ja, das Fluchtmotiv, der Eskapismus, sie liegen auf der Hand und sind auch gar nichts Despektierliches; lesend (ver-)folgen wir dem (das) Abenteuer: d. h. wir folgen den Wegen und Handlungen des Abenteurers wie des Krimi-Helden. Der Weg ist das Ziel, weil auf diesem

9 Ebd.

10 Ebd.

11 Georg Simmel: Das Abenteuer, in: Ders.: Philosophische Kultur. Leipzig 1919. S. 9.

12 Ebd., S. 9, 10 u. 14.

13 Ebd., S. 17.

Weg ins Ungebahnte (Abenteuerroman) oder Ungeahnte (Krimi) die Handlungen liegen. Die Bewältigung der Gefahren und Bedrohungen ebenso wie die Aufdeckung des Verbrechens.

Raum und Handlung ergänzen sich komplementär, entscheidend ist der Einsatz des Körpers (‘body work’). Intelligenz und Witz, ein erhebliches Reflexionsvermögen sind die – in der Regel nicht näher explizierten – Voraussetzungen dafür, daß nun die Körper und ihre Oberflächen massiv zum Einsatz gebracht werden: egal ob bei Karben Nemsis oder bei Philipp Marlowe. Die raumbezogenen Aktionen sind körperzentriert. Die Körper müssen es aushalten: Peinigungen, Folterungen, An- und Übergriffe aller Art, um am Ende doch wieder unbeschadet, vielleicht mit kleineren Blessuren wiederaufzusteigen. Um es mit dem Literaturwissenschaftler Volker Klotz kurz und schmerzhaft auszudrücken: der Körper ist alles und alles im Körper.¹⁴ Im Abenteuerroman wie im Krimi wird eine Versuchsanordnung inszeniert: wie die Körper im Raum agieren, wenn sie bedroht sind. Denn beide Romantypen, die man wiederum mit Klotz als Gegenentwürfe zum sogenannten psychologischen Roman lesen kann¹⁵, spielen mit dem Ausbruch aus dem gewohnten Raum und seiner Ordnung. „Abenteuer“, so Otto F. Best, „ist Schritt aus der Ordnung, dem Überlieferten, Verbürgten, Festgefühten.“¹⁶ Und wenn der Abenteuerer/Krimiheld aus der Ordnung ausbricht, dann bricht er auf „[i]n den Raum, der zugleich die Zukunft ist. Sein Antrieb: Abenteuerlust, Erwartungsspannung und Neugier, [...]“¹⁷ Hier ließe sich nun ein weites Feld abstecken, das das Abenteuer (tiefen-)psychologisch, soziologisch, sozialgeschichtlich oder wie auch immer kartiert – unstrittig dürfte jene anthropologische Dimension sein, die Nietzsche in den zum Widerspruch reizenden Aufschrei seiner „fröhlichen Wissenschaft“ zusammengefaßt hat: „gefährlich leben!“¹⁸ Noch plakativer

14 Vgl. Volker Klotz: Abenteuer-Romane. München-Wien 1979. S. 217.

15 Ebd., S. 218ff.

16 Otto F. Best: Abenteuer – Wonnetraum aus Flucht und Ferne. Geschichte und Deutung. Frankfurt/M. 1980. S. 9.

17 Ebd., S. 21.

18 Friedrich Nietzsche: Die fröhliche Wissenschaft, in: Ders.: Kritische Studienausgabe. Bd. 3. (Hg.) Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1980. S. 526.

heißt es einmal bei Karl May: „die Gefahr [...] [ist] so nothwendig [...] wie dem Fisch die Flut des Wassers.“¹⁹

Was suchst du also Ruhe, wo du zur Unruhe geboren bist, heißt es bei einem mittelalterlichen Mystiker. Ja, wir benötigen – so ist wohl unsere menschliche Grundausrüstung beschaffen – die Abwechslung, den Ausstieg aus der Routine, die Verschärfung der Alltäglichkeit, und so greifen wir dann nicht zuletzt (allerdings immer seltener werdend!) zur abenteuerlichen Lektüre. Jung und alt. Die Jungen suchen das Abenteuer oftmals lieber in der Realität selbst, die Arrivierteren frönen dem Abenteuerurlaub, und die gesetzten Älteren, von denen schon Simmel gesagt hat, daß „das ganze Wesen des Abenteuers [...] die dem Alter schlechthin nicht gemäße Lebensform ist“²⁰, greifen dafür umso lieber auf die unriskantere Lektüre zurück, auf die fiktive Verschärfung bzw. Zuspitzung in der Fiktion. Auf dem Weg der Lektüre und im Nachvollzug dessen, wovon Abenteuerromane und Krimis gleichermaßen handeln – den Schritt über die Grenze der Ordnung hinaus, in die Wildnis der Natur oder in die des Unsozialen –, frischt der Leser, wie Dieter Wellershoff bemerkt hat, „in aufregenden Phantasieszenarien sein von Lähmung bedrohtes Lebensgefühl“ auf. „Weil er in einer ereignisarmen Alltäglichkeit lebt, braucht er dringend wenigstens eine fiktive Verschärfung seiner Umwelt.“²¹ Von der anderen Seite herkommend, läßt sich sagen, daß vorübergehend das Gewohnte problematisiert wird, bis es sich dann – wir tauchen aus dem Buch wieder auf und klappen seine Deckel zu – erneut herstellt. Geschafft. Mitempfunden und mitgelitten; durch das Tal des Todes geritten oder die Schluchten des Balkan, eingetaucht in die Abgründe New Yorks oder von Mülheim/Ruhr, kehren wir – gottseidank – in

19 Karl May: Im Reich des silbernen Löwen, zit. nach: Bernd Steinbrink: Initiation und Freiheit. Karl May und die Tradition des Abenteuerromans, in: Karl May. (Hg.) Helmut Schmiedt. Frankfurt/M. 1983. S. 269; vgl. dazu auch insgesamt die Diss. von Bernd Steinbrink: Abenteuerliteratur des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Studien zu einer vernachlässigten Gattung. Tübingen 1983.

20 Simmel (Anm. 11), S. 21.

21 Dieter Wellershoff: Vorübergehende Entwirklichung. Zur Theorie des Kriminalromans, in: Ders.: Literatur und Lustprinzip. Köln 1973. S. 108.

den beruhigenden Status Quo zurück. Mehr und weiter noch: die bewährte Ordnung scheint ihre Stabilität und Notwendigkeit unter Beweis zu stellen. Auch darin gleichen sich Abenteuerroman wie Krimi, was deren kritische Philologie, häufig unter Rückgriff auf Ernst Blochs Bemerkungen über Kitsch und Kolportage festgestellt hat. Hier ist „der Wunschtraum nach Weltgericht für die Bösen, nach Glanz für die Guten“ erfüllt – „dergestalt, daß am Ende dieser Bücher stets ein Reich der ‚Gerechtigkeit‘ hergestellt ist, und zwar eines der Niedrigen, denen ihr Rächer und Glück kam.“²² Mit professionsbedingter Skepsis drückt der Soziologe Otthein Rammstedt denselben Sachverhalt dann so aus:

Der Krimi ist der schöne Schein für Intellektuelle – mehr Märchen als Utopie. Der Krimi erfüllt zugleich aber auch die Funktion, uns zu sozialisieren, uns, die wir uns als Beobachter wähnen, die Rationalität selbstverständlich werden zu lassen.²³

Wie gesagt, man könnte immer wieder auch Abenteuerroman für den Krimi einsetzen.

* * *

Tauchen wir jetzt einmal in die Welt des Abenteuers und des Krimis kurz ein und ab und schauen uns an, wie dort die Räume modelliert werden. Denn es ist unmittelbar einsichtig, daß wir es nicht mit realen Orten und wirklichen Begebenheiten zu tun haben, sondern um geschaffene und erfundene Räume. Um Phantasien mithin. Die Gefahrenzonen sind ausgedacht, und die Ansicht findet einmal mehr Bestätigung im Blick auf die Genres, daß Literatur Konstruktion ist. Mögen wir es mit dem Ich-Erzähler in Karl Mays Reiseromanen

22 Ernst Boch: Traumschein, Jahrmarkt und Kolportage, in: Ders.: Erbschaft dieser Zeit. Erweiterte Ausgabe. Gesamtausgabe 4. Frankfurt/M. 1977. S. 179.

23 Otthein Rammstedt: Zur List der kapitalistischen Vernunft. Soziologische Überlegungen zum Kriminalroman im ‚Geiste‘ des Kapitalismus, in: Verbrechen als Passion. Neue Untersuchungen zum Kriminalgenre. (Hg.) Bruno Franceschini und Carsten Würmann. Berlin 2004. S. 265.

zu tun haben oder aber mit den Geschichten in den – nachgerade seit einigen Jahren boomenden – Lokal-Krimis rund um Kleve, das bekanntlich ubiquitär ist bzw., wie Bielefeld, gar nicht existiert. „Die Mischung aus Dorfkern, Industrieansiedlung, Einkaufscenter, Rotlichtviertel, Tennisclub und Biobauer ist überall ähnlich“, bemerkt süffisant die Krimiautorin Christine Lehmann über die Situation in der Bundesrepublik.²⁴ Zwar tragen die Orte Namen, reale oder fiktive, ihren Platz aber nehmen sie im Raum der Fiktion ein; sie sind konzipiert.

Auf ebenso muster- wie meisterhafte Art und Weise hat Karl May es verstanden, seine Helden in die pausenlose Bewährung zu schicken. Rund um den Globus, von Sachsen in die weite Welt, mit den beliebten Ankerplätzen im vorderen Orient oder in Nordamerika. Hemmungslos kompiliert er vorhandene Abenteuerliteratur, und völlig unbedenklich plündert er zeitgenössische Quellen, Reiseberichte wie Lexikaartikel (aus dem Pierer etwa) aus, um schließlich den eigenen Plot zu gestalten. Die jeweilige Nuancierung im stets gleichbleibenden Muster macht den besonderen Reiz der Lektüre aus. Gefahren drohen überall und jederzeit; dabei sind die Landschaften und Topographien gezielt gewählt und evozieren im Leser das latente Gefühl des Bedrohlichen. Die Bewegung im Raum, darauf ist von der Philologie häufig hingewiesen worden, läuft stets auf einen Aufstieg hinaus, in Höhenregionen, wo alle Rätsel gelöst, die Probleme bewältigt und die Ordnung/der Friede wiederhergestellt sind. Werkgeschichtlich zeigt sich das auch noch darin, daß das Alterswerk *Ardistan und Dschinnistan* und *Der Mir von Dschinnistan* ganz auf eine (religiöse wie soziale) Utopie zielt, die topographisch irgendwo in den schroffen Bergregionen Dschinnistans, in Sitara, angesiedelt ist: „Nur einmal noch durch diesen Dunst und Rauch und Qualm der Tiefe. Dann aber fort, empor zur reinen,

24 Christine Lehmann: Doch die Idylle trägt. Über Regionalkrimis, in: Das Argument. H. 278. 2008. S. 522, vgl. insgesamt auch zum Regionalkrimi Gertrude Cepl-Kaufmann: Krimiregionen. Zum Beispiel NRW, in: Aufbrüche und Vermittlungen: Beiträge zur Luxemburger und europäischen Literatur- und Kulturgeschichte. (Hg.) Claude D. Conter und Nicole Sahl. Bielefeld 2010. S. 741-769.

freien Luft von Dschinnistan.“ (Ardistan, 400) Dort, so heißt es, kennt man keinen Krieg „und jedes Wort [ist] ein Wort der Liebe und Versöhnung [...]“. (Ardistan, 316) Poetologisch aufschlußreich sind noch die Erzählerkommentare Mays, die rückblickend auf das Gesamtwerk die Funktion des Topographischen einschätzen: „Ich habe nicht die Topographie des Landes, durch das wir ritten, zu behandeln, sondern meine Leser wünschen, daß ich ihnen soviel wie möglich Ereignisse bringe, für die sie sich interessieren.“ (Ardistan, 421)

Mit Blick auf sein Lesepublikum unterscheidet May auch zwischen Reiseerzählungen, die sich an eine erwachsene Leserschaft richten, und Erzählungen für die Jugend. Abenteuer- und Reisegeschichten sind es allemal, nur daß im einen Falle, bei den Romanen für Erwachsene, die gefährlichen Situationen z. T. mit Gewaltszenen herausragen, während bei den Jugenderzählungen die komischen und humoristischen Elemente bedeutsam sind. Die Unterschiede zeigen sich noch in der Raumthematik bzw. -behandlung.

In einer der gelungensten Jugenderzählungen Karl Mays, *Kong-Kheou, das Ehrenwort* (*Der blau-rote Methusalem*, 1888-1889; als Buch 1892), erzählt May die Geschichte des ewigen Studenten Fritz Degenfeld, eben des blaurothen Methusalem, der nach China reist, um dort u. a. das vergrabene Vermögen eines chinesischen Händlers sowie dessen verschollene Frau und Kinder aufzuspüren. So bricht er samt Diener Gottfried Ziegenkopf, „stets Gottfried von Bouillon geheiß“ (Kong-Kheou, 30f.), und dem Gymnasiasten Richard Stein, „welcher sich unterwegs befand, um die chinesische Erbschaft anzutreten“ (ebd.), auf, „sammelt“ während der abenteuerlichen Reise noch weitere Gefährten wie den Kapitän Heimdall Turnerstick oder den Holländer Mijnheer van Aardappelenbosch um sich und besteht ebenso gefahrvolle wie lustig-skurriale Situationen. Dabei nutzt May in diesem Roman vielfache Gelegenheiten, um sein jugendliches Publikum mit allerlei Wissenswertem über China und seine Bewohner, aber auch mit zeitgenössischen Stereotypen und Klischees zu bedienen. In ausführlichen, aus der Literatur abgeschrieben und umgemodelten Passagen streut er mit leichter Hand seitenlange Beschreibungen ein: über beengte Wohn- und Lebensverhältnisse (in den Hutongs), über das hektische Treiben in den Gassen, den Verkehr,

um sodann auch angebliche „Eigenschaften“ der Chinesen zu benennen, als da sind „Grausamkeit und Gefühllosigkeit“, „Eigennutz“, „die gewissenlose Schlaueit“ (vgl. Kong-Kheou, 223), „Hinterlist und Schadenfreude“ (Kong-Kheou, 224), Lust an der Tortur („Zerquetschen der Finger und Zehen“, Kong-Kheou, 292) oder auch die verbreitete Freude an der Pyrotechnik:

Der Chinese ist ein geborener Pyrotechniker. Alles, alles muß er befeuern, und die Regierung legt ihm dabei nicht das geringste Hindernis in den Weg. Während es in andern Staaten aus wohlbegründeter Ursache der obrigkeitlichen Genehmigung bedarf, ein Feuerwerk abzubrennen, sieht man in China täglich alt und jung sich damit belustigen, ohne daß jemand etwas dagegen hat. (Kong-Kheou, 518)

All das mag das zeitgenössische jugendliche Publikum für die Realität und somit für wahr gehalten haben; der pädagogisch aufgesteifte Zeigefinger dahinter wird sein Übriges getan haben, wären da nicht die vor allem skurrilen und schrulligen Gefährten mit ihren ‚hobby horses‘ sowie lustige Einfälle, mit denen May seine Leser zu amüsieren versteht.

Anders dagegen der Reiseerzählungsklassiker *Durch die Wüste* (1892). Auftakt einer sechsbändigen Reihe, die im vorderen Orient spielt und die Abenteuer Kara ben Nemsis und seines kleinen Gefährten Hadschi Halef Omar gestaltet, legt May hier auch den Grundstein für seinen literarischen Erfolg und seine enorme Breitenwirkung. *Durch die Wüste* zählt nach den Western- und Winnetou-Romanen zu den (auch von der Philologie) meist behandelten Texten Mays und hat z. B. Ernst Bloch zu dieser Einschätzung gebracht:

die Handlung ist wie ein Angsttraum, aus dem man sich nicht herausfindet, oder wie eine Rettung, die man nicht müde wird, hundertmal zu hören. Echte Kolportage läßt sich immer wieder lesen, weil man sie vergißt wie Träume und weil sie dieselbe Spannung hat.²⁵

25 Ernst Bloch: Die Silberbüchse Winnetous, in: Ders.: Erbschaft dieser Zeit (Anm. 22), S. 171.

Im Blick hat dabei Bloch nicht zuletzt jene berühmte Passage aus dem Roman, in der es Kara ben Nemsi um die Befreiung einer Frau, Senitza, aus dem Harem geht. Was schier unglaublich scheint, gelingt dem Protagonisten – dadurch, daß er in den gut bewachten Harem durch einen unterirdischen Kanal, der in einem Bassin im Inneren endet, eindringt. Der Raum wird zur Falle, zur Todeszone:

Eine ziemliche Strecke legte ich so zurück, und schon verspürte ich den eintretenden Luftmangel, als ich mit der Hand wirklich an ein neues Hindernis stieß. Es war, wie ich fühlte, ein aus einem durchlöchernten Blech bestehendes Siebgitter, welches die ganze Lichte der Kanalröhre einnahm und jedenfalls, so zu sagen, als Seiher oder Filter des schlammigen, trüben Wassers dienen sollte. [...] Ich stemmte mich gegen das Blech – vergebens; ich drückte und preßte mit aller Gewalt dagegen, doch ohne Erfolg. Und wenn ich hindurch kam und hinter ihm nicht sofort das Bassin sich befand, so war ich dennoch verloren. Ich hatte nur noch Luft und Kraft für eine Sekunde; es war mir, als wolle eine fürchterliche Gewalt mir die Lunge zerbersten und den Körper zersprengen – noch eine letzte, die allerletzte Anstrengung; Herr Gott im Himmel, hilf, daß es mir gelingt! Ich fühle den Tod mit nasser, eisiger Hand nach meinem Herzen greifen; er packt es mit grausamer, unerbittlicher Faust und drückt es vernichtend zusammen; die Pulse stocken; die Besinnung schwindet; die Seele sträubt sich mit aller Gewalt gegen das Entsetzliche; eine krampfhaft, tödliche Expansion dehnt die erstarrenden Sehnen und Muskeln aus – ich höre keinen Krach, kein Geräusch, aber der Kampf des Todes hat vermocht, was dem Leben nicht gelingen wollte – das Sieb weicht, es geht aus den Fugen, ich fahre empor. (Durch die Wüste, 125f.)

Man könnte hier auf psychoanalytische Deutungen hinweisen und bei Freud fündig werden, der Geburtsträume als Rettungen mit Initiationscharakter beschrieben hat.²⁶ So oder so handelt es sich um eine typische Karl-May-Situation. Auf die genaue Wahrnehmung und detaillierte Beschreibung des Ambientes folgt das Abenteuer;

26 Vgl. Steinbrink: *Initiation und Freiheit* (Anm. 19), S. 266ff. – Dazu insgesamt auch Arno Schmidt: *Sitara und der Weg dorthin. Eine Studie über Wesen, Werk und Wirkung Karl Mays*. Frankfurt/M., Hamburg 1969.

der Held setzt sich den Bedrohungen der Natur und Umwelt aus, um schließlich unter Aufbietung aller körperlichen und geistigen Kräfte, dank ‚seiner Natur‘ die Gefahren und Gefährdungen zu überwinden. Gert Ueding hat darauf hingewiesen, daß im Hintergrund von Mays Darstellungen – insbesondere denen, die sich mit dem Aufstieg in unwegsame Bergregionen beschäftigen – Kantsche Gedankengänge über das Erhabene (sowohl mathematischer wie dynamischer Art) stecken.²⁷ In der Tat erscheint die Natur oftmals den Protagonisten als erhaben – sie hat etwas Erschreckendes an sich. Zugleich aber – und das stellen die Helden durch körperlichen Einsatz unter Beweis – trotzen sie diesen Schrecken wieder und demonstrieren damit ihre menschliche Überlegenheit, die – das sollte hinzugefügt werden – natürlich die des ebenso rational-aufgeklärten, naturwissenschaftlich-technische Kenntnisse souverän einsetzenden wie wiederum tief gläubigen West-Europäers ist.

Das wird an zwei weiteren Beispielen aus *Durch die Wüste* deutlich. Das erste Kapitel, „Ein Todesritt“, worin Kara ben Nemsi und Had-schi Halef Omar durch die Sahara reiten und falschen Pilgern begegnen, endet mit einem gefahrvollen Ritt über den Salzsee. Nach einer aus zeitgenössischer (Reise-)Literatur kompilierten Beschreibung der Sahara folgen Hinweise auf „die ältesten arabischen Geographen, wie Ebn Dschobeir, Ebn Batuta, Obeidah el Bekri, El Istakhri und Omar Ebn el Wardi“, die einig gehen in der Einschätzung der Gefahren des Salzsees oder Schotts:

Im Jahre 1826 mußte eine Karawane, welche aus mehr als tausend Lastkamelen bestand, den Schott überschreiten. Ein unglücklicher Zufall brachte das Leitkamel, welches an der Spitze des Zuges schritt, vom schmalen Wege ab. Es verschwand im Abgrunde des Schott, und ihm folgten alle anderen Tiere, welche rettungslos in der zähen, seifigen Masse verschwanden. Kaum war die Karawane verschwunden, so nahm die Salzdecke wieder ihre frühere Gestalt an, und nicht kleinste Veränderung, das mindeste Anzeichen verriet den gräßlichen Unglücksfall. (Durch die Wüste, 37f.)

27 Gert Ueding: Glanzvolles Elend. Versuch über Kitsch und Kolportage. Frankfurt/M. 1973. S. 107.

Darauf dann setzt die Erzählhandlung ein, die Darstellung des Ritts über den Schott samt einer Verfolgungsjagd. Während Sadek, ihr Führer, getötet wird und unter der Salzdecke verschwindet, gelingt es Kara ben Nemi (natürlich mit letzter Kraftanstrengung) sich aus dem Salz zu befreien:

Ich war verloren, wenn mich nicht eins rettete: noch während das Pferd im Versinken war und sich mit den Vorderhufen vergeblich anzuklammern suchte, stützte ich die beiden Hände auf den Sattelknopf, warf die Beine hinten in die Luft empor und schlug eine Volte über den Kopf des armen Pferdes hinweg, welches durch den hierbei ausgeübten Druck augenblicklich unter den Salzboden gedrückt wurde. In dem Augenblick, während dessen ich durch die Luft flog, hat Gott das inbrünstigste Gebet meines ganzen Lebens gehört. Nicht lange Worte und viele Minuten gehören zum Gebete; wenn man zwischen Leben und Tod hindurchfliegt, gibt es keine Worte und keine Zeit zu messen. (Durch die Wüste, 47)

Unmittelbar zuvor liefert May noch die Erklärung psycho-physischer Vorgänge im Augenblick höchster Gefahr nach:

In solchen Augenblicken erhält der menschliche Geist eine Spannkraft, welche ihm eine ganze Reihe von Gedanken und Schlüssen, zu denen sonst Viertelstunden oder gar Stunden gehören, mit der Schnelligkeit des Blitzes und tagesheller Deutlichkeit zum Bewußtsein bringt. (ebd.)

Im vierten Kapitel bilden die Gefahren des Nils den Hintergrund für eine rasante Verfolgung, die nach der Entführung Senitzas aus dem Harem stattfindet. Nun sind es die „Stromschnellen, welche mehr oder weniger gefahrdrohend für den Schiffer, dem Verkehre auf dem Nile fast unüberwindliche Hindernisse entgegenstellen.“ (Durch die Wüste, 136) Die Mannschaft rudert um ihr Leben, von ständigen Gebeten und Anfeuerungen begleitet. Der Nil und seine Naturgewalten entfalten ihre ganze Macht, ja, drohen die Mannschaft in den reißenden Fluten umkommen zu lassen. Wie eine Illustration Kants (‚Natur als Macht‘) klingt dann diese Passage:

Da treten die schwarzen, glänzenden Felsen vor uns eng zusammen und lassen nur noch ein Tor offen, welches kaum die Breite unseres Schiffes besitzt. Die Wogen werden förmlich durch dasselbe hindurchgepreßt und stürzen sich in einem dicken, mächtigen Strahle nach unten in ein Becken, welches übersät ist von haarscharfen und nadelspitzen Steinblöcken. (Durch die Wüste, 137)

Und schlimmer und weiter noch:

Es brodeln, spritzt, rauscht, tobt, donnert und brüllt um uns her. Da packt es uns wieder mit unwiderstehlicher Macht und reißt uns eine schief abfallende Ebene hinab, deren Wasserfläche glatt und freundlich vor uns liegt, aber grad unter dieser Glätte die gefährlichste Tücke birgt, denn wir schwimmen nicht, nein, wir fallen, wir stürzen mit rapider Vehemenz die abschüssige Bahn hinab und – – –. (Ebd.)

Der Leser hält den Atem an; die drei Gedankenstriche lassen es offen – in struktureller Nachbarschaft zur Suspense-Technik des Krimis. Ende und Untergang oder aber Rettung aus der Todeszone? Für diesmal läßt May den lieben Gott walten, der das Wunder tut und die Mannschaft rettet.

Daß die Welt der Abenteuer jedoch eigentlich schon anachronistisch geworden ist, seit – mit dem Ende des 19. Jahrhunderts – nicht nur Wandervereine wie der Alpenverein gegründet worden sind und sich regen Zuspruchs erfreuen, sondern auch der (Massen-)Tourismus boomt, reflektiert May an einer Stelle seines Romans, wo Kara ben Nemsî einen anderen Deutschen über die verschiedenen Arten des Reisens aufklärt: Insgesamt, so resümiert er den Zeitgeist, „hört und liest“ man sehr oft, „daß das Leben immer nüchterner werde und es gar keine Abenteuer mehr gebe.“ (Durch die Wüste, 214) Es komme vielmehr auf den Reisenden selbst an:

Eine Reise per Entreprise oder mit Rundreisebillet wird sehr zahm sein, selbst wenn sie nach Celebes oder zu den Feuerländern gehen sollte. Ich ziehe das Pferd und das Kamel den Posten und Bahnen, das Kanoe dem Steamer und die Büchse dem wohl visierten Passe vor; [...]. (ebd.)

Im Grunde genommen weiß Karaben Nemsî / Karl May jedoch darum, daß, nachdem das Bürgertum die Prosa der Verhältnisse geregelt, Naturwissenschaft und Technik die Welt beherrschen und den Globus – den Raum insgesamt – vermessen, die Abenteuer als Reiseabenteuergeschichten ausgedient haben: „Die Recken früherer Zeiten“, so May weiter,

zogen aus, um Abenteuer zu suchen; die jetzigen Helden reisen als *Commis-voyageurs*, Touristen, Sommerfrischler, Bäderbummler, oder Kirmeßgäste; sie erleben ihre Abenteuer unter dem Regenschirme, an der *Table d'hôte*, bei einer imitierten Sennerin, am Spieltische und auf dem Scating-Ring. (Ebd.)

Entscheidend ist etwas anderes, wie May dann noch hinzufügt, der den Deutschen „diese Rede mit Vorbedacht gehalten“ hat, nämlich „eine in das Romantische hinüberklingende Seelenstimmung.“ (Durch die Wüste, 215) Der Abenteurer ist der unermüdliche Romantiker, ein Opponent des Bürgerlichen – freilich auf milde Weise. Denn er stellt grundsätzlich diese bürgerliche Ordnung ja gar nicht in Frage, möchte nur zuweilen – wie schließlich auch der bürgerliche Leser – ausbrechen, eine Verschärfung erleben, Grenzerfahrungen machen, um allerdings unbeschadet aus den Gefahrenzonen in die pazifizierten Regionen heimkehren zu können.

Letztlich handelt es sich um eine völlig risikolose Literatur, was jeder – auch der jugendliche Leser, der schnell das Prinzip durchschaut hat – weiß, um trotzdem den ‚thrill‘ mitzuerleben, ihn wieder zu vergessen, aber ständig neu darauf zurückzukommen. Die abenteuerlichen Handlungen sind konstruiert ebenso wie die vermeintlichen Gefahrenzonen, die gefährlichen Räume, die uns Leser gemeinsam mit den Protagonisten der Geschichten eine Erfahrung machen lassen, deren Stimmungslage von den schauerhaften Wonnen des Bedrohlichen bis zum Gefühl der Erhabenheit nach überstandener Gefahr reichen mag.

* * *

Hier steckt dann wieder eine Gemeinsamkeit von Abenteuergeschichte und Kriminalroman. Fred Jameson spricht von einem be-

stimmten „Gefühl“²⁸, das durch die Krimilektüre hervorgerufen werde, der Germanist Richard Alewyn vom „Hunger nach dem Wunderbaren“ und dem Bedürfnis nach einer Verfremdung der Wirklichkeit, ja vom „Hunger nach Geheimnis“²⁹, und der Soziologe und Ökonom Ernest Mandel hält dafür, daß die Krimilektüre für „Ablenkung, Erholung und Spannung“ Sorge.³⁰ Erzählt wird im Krimi seit jeher und über alle Entwicklungsstadien hinweg – also von der arm chair novel bis zum hard boiled thriller – immer dasselbe Muster oder Schema: die plötzliche Verletzung der Ordnung und ihre sukzessive Wiederherstellung, also Grenzübertretungen und die Reetablierung der geltenden Normen. Auf den Punkt gebracht: ohne Mord und Totschlag geht gar nichts. Und wir Leser frönen dem unschuldigen Vergnügen daran – einfach so. Bereits Mandel hat den Wandel der Tatorte bemerkt – die Richtung von Innen nach Außen. Im klassischen Krimi steckt, wie Walter Benjamin einmal klug bemerkt hat, „der Schrecken der Wohnung“ im Mittelpunkt.

Das bürgerliche Interieur der sechziger bis neunziger Jahre mit seinen riesigen, von Schnitzereien überquollenen Büfets, den sonnenlosen Ecken, wo die Palme steht, dem Erker, den die Balustrade verschanzt und den langen Korridoren mit der singenden Gasflamme wird adäquat allein der Leiche zur Behausung.³¹

Das hat sich im 20. Jahrhundert und mit dem Anwachsen der Städte zu Metropolen gründlich geändert, weil das Verbrechen jetzt auf die Straße gegangen ist. Und von da schließlich um die ganze Welt gereist.

28 Fredric R. Jameson: Über Raymond Chandler, in: Der Kriminalroman. Poetik-Theorie-Geschichte. (Hg.) Jochen Vogt. München 1998. S. 378.

29 Richard Alewyn: Anatomie des Detektivromans, in: Der Kriminalroman (Anm. 28), S. 71f.

30 Ernest Mandel: Ein schöner Mord. Sozialgeschichte des Kriminalromans. Frankfurt/M. 1987. S. 91.

31 Walter Benjamin: Hochherrschaftlich möblierte Zehnzimmerwohnung, in: Ders.: Einbahnstraße, in: Ders.: Gesammelte Schriften IV,1. (Hg.) Tillmann Rexrodt. Frankfurt/M. 1981. S. 89.

Ähnlich wie der wirkliche Sitz der Weltmacht bewegte sich der Schauplatz des Detektivromans fort vom englischen Landsitz, dem Londoner Club oder der Pariser Villa. [...] die allgemeine Bewegung führt entschieden fort von den alten Zentren, hin in alle Himmelsrichtungen: nach New York, Washington D. C., Kalifornien, Florida oder Hawaii; [...].³²

Das Verbrechen ist ubiquitär geworden: Kleve ist New York ist überall. Die Rückseite der Globalisierung ist die Glocalisierung, beides gehört zusammen. Objektiv wie subjektiv; denn der moderne Mensch – ob global player oder doch nur Fernreise-Tourist in der economy class – sehnt sich zugleich wieder nach Nähe, überschaubaren Strukturen in mittlerer Reichweite sowie nach Identifikation. Das mag die enorme Verbreitung sogenannter Regionalkrimis erklären, d.h. die Verlagerung der schaurigen Verbrechen in den Nahraum. Wobei dieser Tage, nachdem das Ruhrgebiet, die Eifel und der Niederrhein vorangeschritten sind, nahezu keine Provinz und keine Region von der Krimiproduktion ausgeschlossen ist. Es klingt trivial und ist es wohl auch, wenn Melanie Wigbers in ihrer Arbeit über „Krimi-Orte im Wandel“ feststellt: „Indem die Charaktere des Krimis sich ständig im Raum bewegen und ihn aufmerksam wahrnehmen, sind sie kontinuierlich auf diesen Raum bezogen.“³³ Dennoch, so die erstaunliche weitere Bemerkung von Wigbers, hat „der kriminalliterarische Ort bisher nicht mehr Interesse auf sich gezogen [...]“.³⁴ Dabei hat schon in den 60er Jahren der Schriftsteller und Krimi-Liebhaber Helmut Heißenbüttel die Frage nach den Schauplätzen im Krimi herausgestellt. Und er spitzt dies zur These zu: „Der Schauplatz, der sich als Tatort identifiziert, erscheint nicht als Landschaft in malerischem oder romantischem Sinne. Er erscheint als typologisch geprägter Lebensraum.“ Und weiter: „Das Menschliche erscheint in den Schauplatz versachlicht.“³⁵

32 Mandel (Anm. 30), S. 87.

33 Melanie Wigbers: Krimi-Orte im Wandel. Gestaltung und Funktionen der Handlungsschauplätze in Kriminalerzählungen von der Romantik bis in die Gegenwart. Würzburg 2006. S. 12.

34 Ebd., S. 13.

35 Helmut Heißenbüttel: Spielregeln des Kriminalromans, in: Der Kriminalroman (Anm. 28), S. 116.

Das Menschliche und Allzumenschliche, von dem Heißenbüttel hier spricht, ist die kriminelle Tat, ja, ist der Mord, dessen Spuren am Tatort haften. Je näher dabei Tat und Tatort realen Schauplätzen und Milieus kommen, umso wirkungsvoller gestaltet sich (nachahmende/identifizierende) Lektüre. Anders ausgedrückt: wenn das Verbrechen „[m]itten in allen Gesellschaften, nicht mehr als Skandalon, als Einzelfall oder Sensation, sondern als konstitutives Element, alltäglich und überall“³⁶ regiert, dann wird eben die Frage nach dem Schauplatz besonders wichtig: „Unbekannt oder vertraut. Und so richtig schön schaurig ist das Unbekannte im Vertrauten, der Serienkiller von Nebenan.“³⁷ Genau davon erzählen die weit verbreiteten Regionalkrimis und kommen damit offenkundig einem aktuellen Lesebedürfnis nach einer Verschärfung der Risiken in gewohnt-vertrauten Lebenswelten nach. Beispiele ohne Zahl könnten als Belege dienen. An dieser Stelle daher nur zwei – nicht ganz wahllose – Hinweise.

Die Krimis von Conny Lens (alias Friedrich Hitzbleck) spielen allesamt in Essen rund um die „Steeler Straße“, auf der sich die Adresse eines maroden Detektivbüros befindet, wo sich neben der attraktiven Chris Ullmann eine Reihe freakiger Typen zusammenfinden (wie der Klappentext vermerkt). Im Stil der amerikanischen ‚hard boiled stories‘ schickt Lens seine Detektive auf die Straßen Essens und des ganzen Ruhrgebiets, die nicht nur jederzeit identifizierbar bleiben, sondern mit Ruhrgebietsstereotypen zusätzlich noch versehen werden: traditionelle Zechensiedlungen, Bauruinen, schnoddrige Sprache usw.

In einem Haus, das aussah, als warte es sehnsüchtig auf die nächstbeste Abrißbirne. Zur Linken machte sich plätschernd eine betonierte Köttelecke in Richtung Emscher davon. Links hatte man eine Abraumhalde vergessen, und gegenüber wurde gerade ein Betonklotz hingeschleudert. (Lens, 617)

Und Lens setzt dies sogar noch bewußt ein: „Um das Klischee abzurunden, müffelte es nach abgestandenem Kohlgeruch, vor langer

36 Thomas Wörtche: *Das Mörderische neben dem Leben. Ein Wegbegleiter durch die Welt der Kriminalliteratur.* Regensburg 2008. S. 147.

37 Lehmann (Anm. 24), S. 517.

langer Zeit gewaschene Wäsche, und zudem bogen sich die Treppentufen unter jedem Schritt.“ (ebd.) Verfolgungsjagden durch die Essener City können Stadtkundige unmittelbar nachvollziehen:

Der Honda brettete durch die Seumannstraße, mit hundertzehn durch die Unterführung und voll auf die Kreuzung zu. Im letzten Moment schlitterte er nach links, brach aus und jagte weiter. Benno bremste panisch, trotzdem rutschte der Benz bis mitten auf die Straße; ein Laster hupte, rechts kreischten die Reifen eines Kleinwagens...[...] Weit vorn wischte der Civic am Helenenpark vorbei. Bennos Hemd klebte. Gas, kuppeln, vierter Gang, kuppeln, Gas! Da hatte er sie, die Hetzjagd. (Lens, 684)

Nicht zu vergessen noch die obligaten Zutaten von Essener Wahrzeichen wie z. B. der Villa Hügel, „Alfred Krupps Protzbau“ (Lens, 659), in dem – ganz aktuell – eine Ausstellung über „Kunst in China“ zu bewundern ist – oder aber auch nicht:

Zwei faltige Damen in Zartrosa, mit welken Möpsen im Mieder. Ein Aufseher mit Walkie-talkie. Und eine Horde Primaner, die sich X-large und extremst gelangweilt von ihrem Studienrat – „... wurde gegen 1050 von Wu Wang besiegt dem ersten Herrscher in der Geschichte der Chou-Dynastie.“ – durch die Gänge schieben ließ. (ebd.)

Alles ist bekannt und vertraut und nimmt doch im Text eine Verfremdung an, denn in der Nähe dieses allzu Vertrauten wohnt immer auch das Verbrechen – das Abenteuer winkt genauso wie die Kriminalität um die Ecke. In radikalster Zuspitzung macht dies der Kriminalroman *Fünf* der Wiener Autorin Ursula Poznanski deutlich, der das verbreitete ‚Geocaching‘ zum Anlaß einer ganzen Verbrechensserie nimmt. Dem Unkundigen werden zunächst über die ermittelnden Beamten die notwendigen Kenntnisse über die Grundlagen des Geocaching vermittelt:

„Und das ist eine verbreitete Sache?“ – „Absolut“, erklärte Stefan eifrig. „Das machen Millionen Leute, vor allem in den USA, aber bei uns wird es auch immer beliebter. Gut, also man meldet sich an, unter einem Nickname – ich bin zum Beispiel Undercoverkeks.“ [...] „Dann wählt

man einen Cache in der Umgebung aus, speichert die Koordinaten in einem dafür geeigneten Gerät und läuft los. Meistens findet man am Zielort eine Dose, eine Schachtel, irgendetwas Wasserdichtes, in dem sich ein Logbuch befindet, in das man sich einträgt. In den größeren Caches gibt es oft auch Gegenstände, die man mitnehmen kann, wenn man etwas anderes dafür eintauscht. Und das, meine Damen und Herren, nennt man dann Trade. (Poznanski, 39)

Was auf der Handlungsebene folgt, sind grausige Leichenteilfunde in den ‚Caches‘, ganz offenkundig von verschiedenen Personen, die in keiner – zunächst – erkennbaren Beziehung zueinander gestanden haben, mithin die Ermittler vor enorme Rätsel stellen. Bis sich dann schlußendlich doch noch ein Muster ergibt. Entscheidend aber ist die Funktion des Geocaching und die mittels ‚google‘ und der digitalen Erfassung der Welt möglich gewordene präzise Verortung der gesamten Erdoberfläche: alle Orte überall eignen sich, um Leichenteile – nein, gerade nicht zu verstecken, sondern – hier spielt der Täter auf raffinierte Weise mit den Ermittlern – zu entbergen. Denn er liefert selbst mit den mitgeteilten Koordinaten, die der Rechner dann sogleich topographisch identifiziert, den Fundort, der vom Computer einem Navigationsgerät mittels eines USB-Kabels (‚Send to my GPS‘) mitgeteilt wird. (vgl. Poznanski, 99)

Um die Frage nach dem Raum im Krimi zuzuspitzen, so ist – scheint es – mit Poznanskis Story ein (vorläufiger) Endpunkt erreicht, weil die Raumthematik bzw. -problematik aufgehoben ist. Nachdem alle möglichen und unmöglichen Orte als Schauplätze durchdekliniert worden sind, das Innere nach Außen gekehrt und dabei noch die exotischsten Plätze von der Phantasie auf die Krimi-Probe gestellt worden sind, ist nun der Zeitpunkt erreicht, daß die gesamte Wirklichkeit gescannt wird und jeder Ort seine virtuelle Abbildung im digitalen Datenraum erhält. Dadurch erledigen sich Überlegungen nach dem Realitätsgehalt und der Wahrscheinlichkeit ebenso wie Reflexionen über die Aspekte des Räumlichen. Denn der Raum ist nichts anderes als das Resultat von Rechen- und Rechnerprozessen, die jedermann nachvollziehen kann. So paßt schließlich auch das Nachwort von Ursula Poznanski bestens, um ironisch die Leistung ihres eigenen Krimis zu brechen:

5. Sehnsucht und Abscheu.

Wenn Sie ein GPS-Gerät ihr Eigen nennen, sich zufällig in der Nähe der im Buch abgedruckten Koordinaten befinden und es Sie in den Fingern juckt, sich die beschriebenen Orte anzusehen, dann wünsche ich Ihnen viel Spaß – Sie werden einige sehr schöne Flecken in Salzburg zu sehen bekommen. (Poznanski, 382)

Alle Orte überall eben statt kein Ort nirgends.

6. Heines Ort. Eine Miszelle

1856 stirbt Heinrich Heine nach langem, qualvollem Siechtum am 17. Februar morgens um 4.45 Uhr in seiner Pariser Matratzengruft, in die ihn sein Leiden seit dem Mai 1848 gezwungen hat. 1857 dann ist das Jahr der Moderne, das Jahr der modernen Literatur, deren Konstellationen der Lektor, Übersetzer und Autor Wolfgang Matz in einer großen Monographie beschrieben hat. Es ist nämlich das Jahr, in dem Gustave Flaubert mit seiner *Madame Bovary* den modernen Roman kreiert, Charles Baudelaire mit dem Lyrikzyklus *Les Fleurs du Mal* die Dichtung der Großstadt begründet und tief im Osten Deutschlands Adalbert Stifter seinerseits die Möglichkeiten des Erzählens auslotet. Es handelt sich bei diesen drei Autoren und Werken um epochale Erscheinungen, um

epochale Werke [...] für die moderne europäische Literatur, Werke, so verschieden voneinander, daß ihre erstaunliche Gleichzeitigkeit als bloßer nichtssagender Zufall verstanden werden könnte, als Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen in betontem Sinne.¹

Ja, in diesen Werken zeichnen sich Wege und Richtungen ab, wohin sich die Moderne entwickeln wird – und zwar diesseits und jenseits des Rheins. In ganz Europa, für ganz Europa.

In luziden Einzelinterpretationen, die eng entlang einer genauen Lektüre der Texte entwickelt werden, stellt Matz das Projekt Moderne vor: als Projekt einer Kunst der Prosa und eines Erzählens, hinter die nicht mehr zurückgegangen werden kann um den Preis des Verlusts an Authentizität, als Projekt einer Lyrik, die, der Reflexivität eingedenk, die lebensweltlichen Bedingungen des urban-metropolitanen Raums zum Ausdruck bringt, schließlich noch als Projekt einer Modellierung von Gegenwelten, mithin: von ästhetischen Alternativen zur Hektik und Beschleunigung in der modernen Welt, zu Entfremdung und Dissoziation, zu dem, was der greise Goethe, weise vorausschauend,

1 Wolfgang Matz: 1857. Frankfurt/M. 2009. S. 27.

das „Veloziferische“ genannt hat: „alles aber mein Teuerster“, bemerkt er am 6.6.1825 zu seinem Vertrauten Zelter,

ist jetzt *ultra*, alles transzendiert unaufhaltsam, im Denken wie im Tun. Niemand kennt sich mehr, niemand begreift das Element, worin er schwebt und wirkt, niemand den Stoff, den er bearbeitet. [...] Junge Leute werden viel zu früh aufgeregt und dann im Zeitstrudel fortgerissen; Reichtum und Schnelligkeit ist, was die Welt bewundert und wonach jeder strebt; Eisenbahnen, Schnellposten, Dampfschiffe und alle mögliche Fazilitäten der Kommunikation sind es, worauf die gebildete Welt ausgeht, sich zu überbieten, zu überbilden und dadurch in der Mittelmäßigkeit zu verharren.²

Diese Welt-Zeit, die Goethe unters Diktat der Beschleunigung gestellt sieht, läßt sich mit Fug und Recht als bürgerliches Zeitalter bezeichnen, als eine Zeit, die man mit Hegel auch prosaisch nennen kann – und damit nicht zuletzt wieder eine rundum kunstfeindliche, wenn man Anhänger der klassischen Ästhetik und Poetik ist. 1857 erkennt man deutlich:

Hier stirbt man nicht mehr an gebrochenem Herzen, man nimmt Ratengift, weil man seine Schulden nicht bezahlen kann. Die Welt hat sich verändert; ein Blick in die Bücher von 1857 zeigt, wie sehr, und die Bücher von 1857 lügen nicht. Und sie sind es, die Möglichkeiten vorgezeichnet haben, wie es in der Literatur weitergehen kann in einer Zeit, die keine Literatur mehr will. Ob ihre Autoren es wollten oder nicht, es ahnten oder nicht, ihre Bücher sind ebenso prägend für die Moderne geworden wie ihre Versuche, im geistigen Sinne existieren zu können. Daß ein Schriftsteller gegen seine Zeit lebt, daß ein Moderner nur dann überleben kann, wenn er gegen seine Moderne schreibt – seit 1857 ist das keine Frage mehr. Mit der nüchternen bürgerlichen Welt hat die Kunst ihren traditionellen Platz verloren, und der, den sie nun einnimmt, ist prekär genug.³

2 Zit. nach Manfred Osten: „Alles velozerisch“ oder Goethes Entdeckung der Langsamkeit. Frankfurt/M. 2003. S. 11.

3 Matz (Anm. 1), S. 387.

Nach 1857 ist die Welt-Literatur eine andere geworden, so in Kürze Matz' pointiertes Urteil, das sich im letzten Kapitel des Buches noch eines anderen klugen Gewährsmanns aus dem späten 19. Jahrhundert zu versichern versteht: Friedrich Nietzsche. Dieser nämlich hat alle drei Autoren gekannt und geschätzt: Flaubert und Baudelaire sind für Nietzsche „Décadents“, also zum einen Künstler der Moderne, aber zum anderen auch wieder Gestalten, Vertreter einer ebenso künstlerischen wie intellektuellen Physiognomie, einer ästhetischen Existenz; Stifter dagegen mit seinem Roman *Nachsommer* („das einzige deutsche Buch nach Goethe, das für mich Zauber hat“) erscheint Nietzsche als „der einzige Moderne, dessen Unmodernität, dessen Antimodernität, dessen Antirealismus vollkommen war.“⁴

Was das alles mit Heine zu tun hat? – Gleich im ersten Teil seines Buches taucht der Name Heines als der einer ‚Schwellengestalt‘ auf, die Matz sozusagen noch vor dem Eintritt in die eigentliche Moderne sieht, als eine Figur des Übergangs: „Heine“, so resümiert Matz,

hat diese Schwelle um einen Schritt überquert, er hat die Revolution von 1848 in Paris noch miterlebt und den Besuch von Karl Marx empfangen, doch nicht nur sein früher Tod hat weitere Schritte verhindert. Auch Heine war ein Letzter, der zwar die Phänomene der Moderne gerade noch erblickt hat, dem aber seinerseits davor graust, was die neue, die bürgerliche, demokratische, nivellierende, die ‚kommunistische‘ Welt aus jener Welt der Kultur und der Literatur machen würde, in der er geboren und aufgewachsen war und die, sei's auch im polemischen Widerspruch, die seine blieb.⁵

Was ist nicht über Heinrich Heine in den zurückliegenden beiden Jahrhunderten alles gesagt und geschrieben worden. Um nur einige Schlagworte hier aufzulisten, die immer wieder zur Charakterisierung fallen: der Jude und Paria, Rheinländer, protestantisch getauft und mit einer französischen Katholikin verheiratet, ein Romantiker und Moderner zugleich, Hegel-Schüler und Marx-Freund, zeitweilig zumindest, lebenslang dagegen Napoleon-Verehrer und Verteidiger der Ideen von 1789, Ironiker und Skeptiker, Sensualist und Epikuräer,

4 Ebd., S. 383.

5 Ebd., S. 28.

Frauenverehrer und kein Kostverächter, Apologet und zugleich wieder Kritiker der kommunistischen Bewegung. Und und und. Heine, das ist wer? Oder vielmehr, in Abwandlung des flapsigen Titels eines jüngst erfolgreichen Buches: wer ist er und wieviele?

Was gewiß schon bei oberflächlichster Betrachtung der Person und des Werks ins Auge fällt, das sind die Gegensätze, das ist der permanente Widerspruch, ganz im Sinne Hegels, der im Wörtchen ‚auch‘ eine Vielzahl von Bestimmungen zusammengefaßt glaubt, die im Nebeneinander auftreten können. *Eine* fixe Bestimmung – oder vielmehr: Bestimmtheit – verbietet sich daher von selbst, und entsprechende Zugriffe auf Heine vereinseitigen notwendigerweise die Perspektive. Insofern stellt das Bild der Schwelle oder, besser noch, das Denkbild Schwelle einen glücklichen Reflexionsgrund dar; denn die Schwelle, die ja weder Schranke noch – in striktem Sinne – Grenze ist, ist ein Raum des Übergangs, der Vermittlung zweier Orte bzw. Bereiche. Sie kennt ein Davor und ein Dahinter, Draußen und Drinnen, Außer- und Innerhäusiges. Obwohl topographisch bzw. topologisch genau markiert, hat sie doch etwas Passageres an sich. Eine Schwelle lädt dazu ein übertreten zu werden; oft genug wird ihr Ort entsprechend bezeichnet – durch Fußmatten mit aufgedruckten Sinnsprüchen etwa. Er hat Aufforderungscharakter und gewährt – noch von draußen – Blicke ins Innere.

Wir nähern uns also Heine unter dem Blickwinkel des Ortes. Aber was ist das überhaupt, ein Ort? Und was genau ist dann Heines Ort? Der Sitzplatz des Autors, seine Lebenswelt, die Stellung in der Gesellschaft, seine literarhistorische Plazierung? Mithin: eine äußere Zuschreibung und Charakterisierung. Oder aber kann die Selbsteinschätzung hier weiterführen? Z.B. eine poetologisch ebenso wie ideengeschichtlich aufschlußreiche Feststellung wie die folgende, die sich in Heines Nachlaß gefunden hat: „Um meine Wiege spielten die letzten Mondlichter des achtzehnten und das Morgenrot des neunzehnten Jahrhunderts.“ (Heine 11, 645) Damit weist er diesseits der lapidaren Aussage über sein Geburtsdatum noch auf die Übergangszeit hin, in die er hineinversetzt worden ist: während in Berlin, aber auch noch andernorts an den Universitäten die Spätaufklärung (eines Friedrich Nicolai etwa) verhalten den Ton angibt, meldet sich schon wortgewaltig am Ende der 90er Jahre, zunächst in Jena, eine

neue Kunst an mit einem anderen Literaturverständnis, mit radikal anderen ästhetischen Vorzeichen: die (Früh-)Romantik. Und Heine, das „Kind der Aufklärung“, wird als junger Mann zum Romantiker, um in der Folge dann immer wieder über das Oszillieren zwischen den Positionen zu sprechen. Man mag daher, und der Heine-Kenner Joseph A. Kruse hat einem Aufsatzband sogar den Titel gegeben, von einer eigenen, eigentümlichen ‚Heine-Zeit‘ sprechen als der Zeit, die die Goethesche Epoche abgelöst hat.⁶ Doch legt die Anrufung der Zeit – sei’s nun in metaphorischem Sinne oder streng kategorial verstanden – den Gedanken von Fortschritt oder gar Teleologie nahe. Daher scheint mir der Bezug auf den Ort aussagekräftiger zu sein: die Reflexion über Heines Ort und – wie wir gleich sehen werden – weitergehend noch Heines eigene Raumvorstellung lassen die Gegensätze und Antagonismen markanter hervortreten und verweisen auf jene „Differenzierung im Nebeneinander“, von der der Soziologe und Philosoph Georg Simmel rund fünfzig Jahre nach Heines Tod gesprochen hat.

Welches Raumbild bzw. -verständnis steht nun hinter Heines Ort. Heine ist ein moderner Autor, ein Schriftsteller der Moderne, der im Bild der Schwelle bestens explizierbar ist. Er ist eine Schwellenfigur in dem Sinne, wie der Philosoph Walter Benjamin in gänzlich anderem Zusammenhang einmal über seinen Freund Franz Hessel bemerkt hat, daß der Flaneur Hessel ein Schwellenkundiger sei. Der Flaneur, diese typische Figur aus dem 19. Jahrhundert, wird bei Heine allererst geboren; er ist eine Gestalt der modernen Großstadt, insbesondere von Paris, und repräsentiert eben das, was Benjamin in seinem *Passagen-Werk* in Anschlag gebracht hat und worin er ein sensibler Zeitzeuge ist: „Der Flaneur ist der Beobachter des Marktes. Sein Wissen steht der Geheimwissenschaft von der Konjunktur nahe. Er ist der in das Reich des Konsumenten ausgeschickte Kundschafter des Kapitalismus.“⁷ Heines Flaneur verkörpert exakt diese Doppelgestalt: als Autor entdeckt Heine im großstädtischen Paris allererst diese Figur, die er zugleich selbst wieder als rastlos umherschweifen-

6 Joseph A. Kruse: *Heine-Zeit*. Stuttgart-Weimar 1997. Zitat S. 7.

7 Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk*, in: Ders.: *Gesammelte Schriften*. (Hg.) Rolf Tiedemann. Bd. V/1. Frankfurt/M. 1982. S. 537f.

der Beobachter, der für deutsche Journale Berichte aus Paris liefern soll, darstellt. Dabei spürt er die Auf- und Umbrüche allerorten: in Technik und Verkehr, in der Daguerreotypie oder der enormen Bedeutung der Eisenbahnen hinsichtlich der Beschleunigungstendenzen und der Möglichkeiten des Warenverkehrs; alles in allem eben den modernen Fortschritt samt dunkler Kehrseiten (Elend, Prostitution, Gewalt, Verbrechen), nicht zu vergessen den überwölbenden Gegensatz der Gesellschaftsklassen, den Antagonismus von Armut und Reichtum, Proletariat und Bourgeoisie.

Modern ist Heine, so drückt sich der Literaturwissenschaftler Peter Bürger einmal aus, weil er „den Widerspruch in sich einläßt und sich so zum Organ der Erkenntnis der Widersprüchlichkeit der Zeit macht.“⁸ Das liegt ganz auf der Interpretationslinie von Jürgen Habermas, der in Heine den (Proto-)Intellektuellen sieht, dessen Rolle u. a. darin besteht, einer „Kultur des Widerspruchs“ das Wort zu reden, m. a. W.: einen Einspruch gegen das Übliche und Einverständige, gegen die herrschenden Gedanken anzumelden.⁹ Dieses besondere Vermögen, so lautet das Resümee einer Monographie von Albrecht Betz, die Heines politischem Denken gewidmet ist, solche (nicht zuletzt: sozialen) Widersprüche allererst wahrgenommen und dann beschrieben zu haben, macht dann Heines eigentümliche Modernität aus.¹⁰ Und der Literaturwissenschaftler Walter Hinck schließlich greift ebenfalls auf das Bild des Flaneurs zurück, in dem er Heine als teilnehmenden Zeugen der Zeitereignisse begreift; dieser Flaneur, so Hinck an späterer Stelle in seinem Heine-Buch, war nur möglich im Paris der 30er Jahre des 19. Jahrhunderts, weil dies der Ort – das topographische Zentrum – der Moderne, der Schnittpunkt aller wichtigen Tendenzen der Zeit war.¹¹

8 Peter Bürger: *Prosa der Moderne*. Frankfurt/M. 1988. S. 93.

9 Jürgen Habermas: *Heinrich Heine und die Rolle des Intellektuellen*, in: *Heinrich Heine. Neue Wege der Forschung*. (Hg.) Christian Liedtke. Darmstadt 2000. S. 70.

10 Vgl. Albrecht Betz: *Ästhetik und Politik. Heinrich Heines Prosa*. München 1971. S. 151f.

11 Walter Hinck: *Die Wunde Deutschland. Heinrich Heines Dichtung im Widerstreit von Nationalidee, Judentum und Antisemitismus*. Frankfurt/M. 1990. S. 281ff.

Heines Ort ist also Paris, die Kapitale des 19. Jahrhunderts, Ort und Hort des Kapitalismus und einer sich beschleunigenden Moderne, Entstehungsort moderner Kunst und neuer Schreibweisen, des Realismus und einer Ideologie, deren bündigste Zuspitzung in jener bekannten baudelaireschen Formulierung zum Ausdruck kommt: „Die Moderne ist das Vergängliche, Flüchtige, Mögliche, eine Hälfte der Kunst, deren andere das Ewige und Unwandelbare ist.“ (Ein Schilderer des modernen Leben. Constantin Guys) Selbst von Haus aus konservative Schriftsteller wie z. B. der Romantiker Eichendorff haben das geahnt und daher vor dem modernen (entfremdeten) Leben in der Großstadt gewarnt; eines anderen Autoren Modernität, Adalbert Stifter, liegt, wie die neuere Forschung gezeigt hat, geradezu darin, daß er verzweifelt und erfolglos versucht hat gegen dieses moderne Leben das (zum Scheitern verurteilte) Gegenbild einer heilen Welt im Schutzraum des Zuhauses zu inszenieren. Wo Stifter dann aus Gründen des Selbstschutzes dem zeitgenössischen Wien nur auf den Spuren einer „empfindsamen Wanderung“ beikommen kann¹², da wirft sich Heine voller Enthusiasmus ins Gewimmel und Getümmel der Großstädte, sei's zunächst Hamburgs, dann Londons, schließlich bis zum Lebensende, wiewohl seit 1848 durch Krankheit an Wohnung und Bett gefesselt, von Paris. Hier nur verspürt er hörbar und sichtbar „den Pulsschlag der Welt“, wodurch er in „ein Meer von neuen Gedanken“ gestürzt wird. (Heine 3, 538) Nicht nur daß Heine – insbesondere seit seinem Umzug nach Paris 1831 – das großstädtische Leben immer wieder beschrieben hat, auch die literarischen Ausdrucksformen passen sich wiederum dieser veränderten Lebenswelt an. Ja, Heines moderner Schreibstil entwickelt sich parallel dazu. Das gilt ebenso für die Prosa wie für den lyrischen Ausdruck. So hält er bereits in einer Notiz aus dem Jahr 1831 dafür, daß „die neuere Zeit“ „auch eine neue Kunst gebären [wird]“, denn in einer „neuen Zeit“ benötige man endlich auch „eine neue Technik“ sowie „neue Bilder und neue Worte.“ (Heine 5, 72) Was darunter verstanden werden

12 Vgl. Adalbert Stifter: Wien und die Wiener in Bildern aus dem Leben (1844), in: Ders.: Werke und Briefe. Historisch-Kritische Gesamtausgabe. (Hg.) Alfred Doppler und Hartmut Laufhütte. Bd. 9,1. Stuttgart 2005. S. 83.

kann, hat Heine im Blick auf seine umfangreichste Schrift, die *Luteitia*, eine Sammlung von „Berichten über Politik, Kunst und Volksleben“ aus Frankreich, einmal dahingehend formuliert, daß es sich um ein „daguerreotypisches Geschichtsbuch“ handle, „worin jeder Tag sich selber abkonterfeite.“ (Heine 9, 239) Das ist nicht zuletzt wieder gegen eine bürgerliche Kunstideologie und die Ästhetik des Deutschen Idealismus gerichtet, die das Mimesis-Paradigma – Kunst als Nachahmung und Veredelung der Natur – hochhalten: „Daguerreotype“, schreibt Heine in den Aufzeichnungen, seien „Zeugnis gegen die irrige Ansicht, daß die Kunst eine Nachahmerin der Natur – die Natur hat selbst den Beweis geliefert, wie wenig sie von Kunst versteht, wie kläglich, wenn sie sich mit Kunst abgibt –.“ (Heine 11, 665) Sehr früh bereits, nämlich in den *Briefen aus Berlin* von 1822, skizziert er den poetologischen Kern dieser neuen Prosa, in der eine „Assoziation der Ideen“ walten solle (vgl. Heine 3, 11); man könne folglich schlicht alles einweben, weshalb sie auch „Lappen“ glichen. D. h.: Heine redet vehement einem Patchwork-Charakter das Wort, der Bricolage, in der scheinbar Unzusammengehöriges nebeneinander stehen und bestehen kann: „Assoziation der Ideen in dem Sinne wie Assoziation in der Industrie – z. B. Verbindung philosophischer Gedanken mit staatswissenschaftlichen, neue Resultate –.“ (Heine 11, 646) Hierin führt Heine, darauf verweist die Philologie zu Recht, gewiß Überlegungen der Frühromantiker fort und weiter, wie sie etwa in Friedrich Schlegels Ankündigung eines „ästhetischen Criminalkodex“ oder in einer Reihe von Athenäum-Fragmenten grundgelegt worden sind, die die romantische Poesie als sozusagen ‚unordentliche‘, nämlich fragmentarische Kunst beschreiben. Bestritten wird der ‚schöne‘ Charakter der modernen Kunst und zugleich die Aufwertung des ‚ästhetisch Häßlichen‘ sowohl hinsichtlich der dargestellten Inhalte wie der hierfür gewählten Ausdrucksformen.¹³ Heine radikalisiert die frühromantischen Reflexionen noch, insofern er die „Konzeption eines fragmentarischen Schreibens“, in dessen Mittelpunkt die Montage als Konstruktionsprinzip steht, als eine (vielleicht die einzige sogar) lite-

13 Vgl. dazu insgesamt Werner Jung: *Schöner Schein der Häßlichkeit oder Häßlichkeit des schönen Scheins. Ästhetik und Geschichtsphilosophie im 19. Jahrhundert.* Frankfurt/M. 1987.

rarische Verfahrensweise annonciert, die der Signatur der Moderne entspricht.¹⁴

Nur – wer das hier und jetzt alles ernst nimmt, hat bereits verloren, denn er hat Heine nicht verstanden. Dieser moderne Dichter, Prosaautor und Lyriker spielt mit den Formen, schlüpft in Rollen, inszeniert sich und stilisiert sich. Souverän beherrscht er den ‚Wechsel der Töne‘ (Hölderlin), probiert alle möglichen lyrischen Ausdrucksmittel und -formen durch und adaptiert vom Volkslied über die Ballade und Romanze (samt ihrer metrischen Eigenheiten) bis zu – seltenen – reimlosen Gedichten schier alles, was er brauchen kann. Der Begriff Ironie drängt sich geradezu auf, eine Form der Ironie, die wiederum (früh-)romantisches Erbe erkennen läßt: das ästhetische Spiel von Setzung und Vernichtung – die souveräne Geste des selbstherrlichen Schöpfers/Genies. Die Modernität bzw. das Neue daran besteht bei Heine, wie sich Wolfgang Preisendanz ausgedrückt hat, in der „ironischen Aneignung und durch die ironische Desavouierung lyrischer Konvention.“¹⁵ Alles in allem noch einmal: im Spielcharakter des Ästhetischen.

So nun also: Heines Ort ist die Welt der modernen Großstadt, ist Paris; seine Räume sind die der ästhetischen Phantasie, des ästhetisch-ironischen Spiels mit den Repräsentanzen aus der Realität (Stadt, Gesellschaft, Geschichte) wie der Imagination (Literatur, Kunst, Mythos und Märchen) – mithin: hier schreibt ein moderner Künstler, ein Autor der Moderne, sich über die ‚Schwelle‘ in einen neuen Zeit-Raum samt anderem Raum- und Zeitverständnis hinein, dessen wahre Ausmaße und Entwicklungen erst in Andeutungen erkennbar sind. Heine ist eben ein wahrer Schwellenkundiger gewesen.

14 Sabina Becker: Heinrich Heine und die Moderne, in: Harry...Heinrich...Henri...Heine. Deutscher, Jude, Europäer. (Hg.) Dietmar Golt-schnigg, Charlotte Grollegg-Edler, Peter Revers. Berlin 2008. S. 294.

15 Wolfgang Preisendanz: Die Gedichte aus der Matratzengruft, in: Ders.: Heinrich Heine. München 1973. S. 111.

7. Natur, Landschaft, Interieur. Über Eichendorff und Stifter

Wir beginnen wieder einmal mit der notwendigen Feststellung, daß literarische Räume konstruiert sind, Phantasieprodukte, mögen die Autoren auch noch so sehr auf außertextliche Referentialität abzielen. Jetzt mit den Worten Stefan Gradmanns, der eine Monographie über die Funktion räumlicher Modellbildung in den Werken von Adalbert Stifter und Franz Kafka geschrieben hat:

Selbst wenn das als ‚Raum‘ konzipierte literarische Zeichen Elemente, Relikte einer referentiellen Beziehung aufweisen sollte, muß man sich immer vor Augen halten, daß es sich dennoch keineswegs einfach um die Be-Schreibung wirklicher Orte handelt, sondern um authentische Kunst-Gebilde, selbst wenn in dieser oder jener topographischen Konstellation autobiographische Elemente ins Auge springen mögen.¹

Nur, die Frage bleibt eben: wo kommen sie her, diese literarischen Landschaften, Naturschilderungen ebenso wie Darstellungen von Innenräumen? Und gibt es dabei womöglich prinzipielle, der historischen wie literarhistorischen Entwicklung geschuldete Unterschiede? Existiert da womöglich eine romantische Ansicht, die sich radikal von einem realistisch-naturalistischen Zugriff unterscheidet?

Im Blick auf Eichendorffs Werk und die Erzählungen Stifters – Autoren, die seit längerem bereits auf dem Hintergrund der Frage nach dargestellten Räumlichkeiten untersucht worden sind – soll (noch einmal) deren literarischer Raum kartiert werden. Bereits vor Jahrzehnten hat Richard Alewyn in einem oft zitierten Aufsatz mit dem Titel *Eine Landschaft Eichendorffs* auf einen fundamentalen Gegensatz zwischen Eichendorff auf der einen, Stifter auf der anderen Seite aufmerksam gemacht: während Stifters Landschaft aus etwas Festem und Dauerndem gefügt sei, sei Eichendorffs Landschaft „ein

1 Stefan Gradmann: Topographie/Text: Stifter und Kafka. Frankfurt/M. 1990. S. 14.

körperloses Gebilde aus reiner Bewegung.“² Deswegen spricht Alewyn dann auch in der Folge von Eichendorffs perspektivischer Orientierung im Unterschied zur absoluten Landschaft Stifters.

Ob sich hierin ein Generationsunterschied zeigt? Eine historische Wendemarke, die das romantische Aufbegehren von der skeptischen Ernüchterung des nachromantischen Biedermeier radikal trennt? – Als Leithypothese bei den folgenden Textbeobachtungen soll gelten: im Unterschied zur romantischen Ästhetisierung der Landschaft und des Naturraums bei Eichendorff, der das Resultat eines Entgrenzungsdiskurses ist, scheint Stifter die Natur wieder geradezu zu dämonisieren, um dagegen die Ästhetik des Innenraums und des Interieurs, zu setzen. Dabei können wir anschließen an Überlegungen von Irmischer, Kersten und Koschorke, die mehr oder minder intensiv bereits diesen fundamentalen Unterschied zur Sprache gebracht haben. Irmischer stellt in seinem Stifter-Buch heraus, daß Stifter durchaus in Verlängerung von Gedanken, die schon Jean Paul umgetrieben haben, von der Verlorenheit des Einzelnen und Ich im unendlichen Raum, mithin von einer grundsätzlichen Diskrepanz von Subjekt und Objekt, ebenso von Innerem und Äußerem ausgeht. Deshalb fliehe auch das Subjekt vor dem Außenraum der Natur, um sich in der bergenden Häuslichkeit einzurichten. Koschorke, dem dann auch Kersten folgen wird, spricht vom nicht mehr vorhandenen Weitegefühl in den Landschaften der Realisten, d.h. von einer Entromantisierung, die mit dem Wunsch nach einer „Totalkontrolle über die Dinge“ einhergehe.³ Stifter gehe es um die kartographische Erfassung und vollständige Ausmessung der Welt.⁴ Kersten schließlich drückt im Untertitel seiner Monographie, *Vom offenen zum geschlossenen Raum*, die fundamentale Wandlung so aus: während Eichendorffs Protagonisten gerade die Natur als offenen Außenraum (auf-)suchen, sich darin wandernd verlieren und die „Idee eines ziellosen Reisens“

2 Richard Alewyn: Eine Landschaft Eichendorffs (1957), auch wieder in: Romantikforschung seit 1945. (Hg.) Klaus Peter. Königstein/Ts. 1980. S. 94.

3 Albrecht Koschorke: Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern. Frankfurt/M. 1990. S. 271.

4 Ebd., S. 276f.

kultivieren⁵, bietet für Stifters Helden die Natur keine Heimat mehr⁶; im Gegenteil, sie schreckt vielmehr, weshalb die Fortbewegung in ihr stets (ziel-)gerichtet ist⁷, und animiert die Figuren, sich wieder in die selbstgeschaffenen Innenräume des eigenen Hauses zurückzuziehen, in denen dann die Ordnung den Sieg über die Unordnung davongetragen habe.⁸ Einig weiß sich die Philologie weiter darin, daß das ‚transzendente Obdach‘, um die Lukácssche Formulierung aufzugreifen, welches in Gestalt der christ-katholischen Religion bei Eichendorff noch das Fundament bildet, für Stifter – trotz aller Gläubigkeit – dagegen keinen Bestand hat. Der einzelne Mensch – gravierend dann insbesondere in den Jahren nach der Revolution von 1848 – ist jetzt auf sich selbst gestellt. Romantik ist passé und perdu, das ‚hen kai pan‘ Hölderlins kein Bezugspunkt mehr; eine Zuflucht, Fontanes pièce de resistance, vermag einzig noch das eigene, nach außen abgeschirmte und verriegelte Haus darzustellen.

Georg Simmel hat einmal in seinem Essay *Brücke und Tür* die Dialektik der Türe beschrieben, eines Baustücks, das anders als etwa die Wand oder das Fenster „ein Gelenk zwischen dem Raum des Menschen und alle[m], was außerhalb desselben ist, setzt [...]“. Und er fährt fort:

Gerade weil sie auch geöffnet werden kann, gibt ihre Geschlossenheit das Gefühl eines stärkeren Abgeschlossenseins gegen alles Jenseits dieses Raumes, als die bloße ungegliederte Wand. Diese ist stumm, aber die Tür spricht.⁹

Die Tür schließt ab und ein, sie ermöglicht den gesicherten Rückzug, schafft also einen Sicherheitskordon hinter sich. Draußen herrschen Unsicherheit, Gefahr und Chaos. Stifters Figuren ziehen sich zurück – sie verschließen sich. Diese Haltung mag ein Grund für die – prima

5 Johannes Kersten: Eichendorff und Stifter. Vom offenen zum geschlossenen Raum. Paderborn 1996. S. 66.

6 Ebd., S. 96.

7 Ebd., S. 160.

8 Vgl. ebd., S. 132 u. 141.

9 Georg Simmel: *Brücke und Tür* (1909), auch wieder in: Ders.: *Das Individuum und die Freiheit. Essays*. Berlin 1984. S. 9.

facie irritierende – Hochschätzung Stifters durch keinen Geringeren als Friedrich Nietzsche gewesen sein, der seinem Freund Heinrich Köselitz die Lektüre des *Nachsommer* nachdrücklich so empfohlen hat: „ich verspreche Ihnen etwas Reines und Gutes.“¹⁰ Dies vor allem deshalb, weil das Buch, wie es in einem nachgelassenen Fragment auch heißt, in der Nachfolge Goethes stehe und das einzige deutsche Buch sei, „das für mich Zauber hat.“¹¹ Diesen Zauber zu spüren ist wohl nur derjenige in der Lage, der zu den erbittertsten Gegnern seiner Zeit, Kultur und Gesellschaft überhaupt zählt und der gewiß in Stifter eine Art Wahlverwandten gesehen hat, einen, der, wie Wolfgang Matz zu Recht Nietzsches Stifter-Apologie interpretiert hat, „der einzige Moderne“ ist, „dessen Unmodernität, dessen Antimodernität, dessen Antirealismus vollkommen war, der einzige, der das bloß Reale in künstlerische Idealität zu übersetzen vermochte.“¹²

Aber vermutlich ist dies sogar ein Verbindungspunkt zwischen beiden, Eichendorff und Stifter. Denn ‚Sterne gegen die Zeit‘ sind beide gewesen, unnachsichtige Kritiker der bürgerlichen Gesellschaft – vor wie nach der Revolution von 1848. Beide zählen, um die Adornosche Bemerkung aufzugreifen, zum „Unterstrom“ der deutschen Geistesgeschichte, deren Hauptstrom sie explizit, so Eichendorff nicht nur im literarischen Prosaschaffen, sondern auch in seinen ästhetisch-theoretischen Überlegungen, oder auch nur implizit, wie Stifter vor allem mit seinem Credo vom „sanften Gesetz“, heftig angreifen. Eichendorff ist für Adorno „entfesselte Romantik“ in dem Sinne, daß er schon von der Verdinglichung und Entfremdung ausgehe und nun „den bereits verdinglichten Dingen [...] noch einmal die Kraft des Bedeutens, des über sich Hinausweisenden“ verleihe.¹³ In Stifter wiederum erkennt

10 Friedrich Nietzsche: Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe. Bd. 5. Januar 1875-Dezember 1879. (Hg.) Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1986. S. 461.

11 Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe. Bd. 13. (Hg.) Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1980. S. 634.

12 Wolfgang Matz: 1857 – Flaubert, Baudelaire, Stifter. Frankfurt/M. 2007. S. 383.

13 Theodor W. Adorno: Zum Gedächtnis Eichendorffs, in: Ders.: Noten zur Literatur I. Frankfurt/M. 1958. S. 119 u. 125.

Adorno „das verschwiegene und verleugnete Leid des entfremdeten Subjekts“ und „die Unversöhntheit des Zustands.“ „Ideologische Überspannung“, so Adorno in seiner *Ästhetischen Theorie*,

verleiht dem Werk mittelbar seinen unideologischen Wahrheitsgehalt, seine Überlegenheit über alle Literatur tröstenden Zuspruchs und beflissen landschaftlicher Geborgenheit und erwirbt ihm die authentische Qualität, die Nietzsche bewunderte.¹⁴

Und nicht nur Nietzsche. Schon der späte Eichendorff lobte bekanntlich Stifter, weil dieser der Romantik entwachsen sei, „das verbrauchte mittelalterliche Rüstzeug abgelegt, die katholisierende Spielerei und mystische Überschwenglichkeit vergessen“ habe.¹⁵

Eichendorff „war wirklich ein frommer Mensch, und dies ganz ohne romantische Exaltationen.“¹⁶ Das ist gewiß auch der Grund für sein gebrochenes Verhältnis zur Romantik, einer Bewegung, der er sich – ähnlich wie Heine – einerseits durchaus zurechnet, deren Überspanntheiten in jedwede Richtung er andererseits angeprangert hat. Gegen die platte Aufklärung wehre sich zu Recht „die Freischar der Romantiker“ (Eichendorff IV, 1516), deren Intention auf „eine innere Regeneration des Gesamtlebens“ ziele (Eichendorff IV, 1539). Doch habe die Romantik, „die bei ihrem Aufgange ein Frühlingshauch, der alle verborgenen Keime belebte, eine schöne Zeit des Erwachens, der Erwartung und Verheißung“ gewesen sei, „die[se] Verheißung nicht erfüllt.“ (Eichendorff IV, 1541) Schon in seinem Frühwerk, im Roman „Ahnung und Gegenwart“, zeichnet er auf satirische Weise ein Porträt bürgerlich-romantischer Salonkultur, das in Auszügen dann wieder Eingang in den autobiographischen Text *Erlebtes* gefunden hat. Was da auf einer „Soirée in der Residenz“ im behaglichen Raum alles so schwadroniert wird, zeigt bereits deutlich die auf den Hund gekommene Romantik an. Die Genialität und das

14 Th. W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. Gesammelte Schriften 7. (Hg.) Rolf Tiedemann u.a. Frankfurt/M. 1997. S. 346.

15 Vgl. Alois Raimund Hein: *Adalbert Stifter*. Leipzig (Reclam) o. J. S. 87 (= *Dichter-Biographien*. Bd. 16).

16 Rüdiger Safranski: *Romantik. Eine deutsche Affäre*. München 2007. S. 218.

Genialische rangieren dabei ganz oben, bloß die wirkliche Poesie, die doch der Mittelpunkt der neuen Weltanschauung sein sollte, bleibt völlig auf der Strecke, denn das, was deklamiert wird, kommt dem Protagonisten des Romans, Friedrich, in seiner „polierten, glänzenden, wohlgezogenen Weichlichkeit wie der fade unerquickliche Teedampf, die zierliche Teekanne mit ihrem lodernden Spiritus auf dem Tische wie der Opferaltar dieser Musen vor.“ (Eichendorff IV, 1536) Im Visier der Kritik Eichendorffs an der Romantik ist vor allem das Autonomiepostulat, das der gläubige Katholik nicht akzeptieren kann. So legt er dann Friedrich sein eigenes Credo in den Mund: „In wem die Religion zum Leben gelangt, wer in allem Tun und Lassen von der Gnade wahrhaft durchdrungen ist, dessen Seele mag sich auch in Liedern ihrer Entzückung und des himmlischen Glanzes erfreuen.“ (Ahnung und Gegenwart, 149) Der Literaturwissenschaftler Gerhard Plumpe hat vorgeschlagen, diese anti-moderne Position Eichendorffs als „christlichen Realismus“ zu bezeichnen, der durchaus von der Absicht getragen ist, „Leistungen für das Religionssystem zu erbringen und etwa ‚erbauliche‘ Wirkungen im Publikum zu erzielen.“ Andererseits sei „die Ausdifferenzierung der Literatur zu einem besonderen Kommunikationssystem“ bereits zu Eichendorffs Zeiten so selbstverständlich geworden,

daß man die religiösen Motive in seiner Dichtung als reizvoll oder interessant empfinden konnte, ohne daraus die Nötigung abzuleiten, bestimmte religiöse Konsequenzen zu ziehen. Die religiöse Leitdiffrenz und die von ihr beherrschte Realitätskonstruktion sind als interessant vertextetes Thema in die Literaturkommunikation des 19. Jahrhunderts eingegangen; [...].¹⁷

M. a. W. – Systemtheorie und Kritische Theorie, ja sogar marxistische Einschätzungen verbindend: Eichendorffs religiöse Ideologie bildet den Hintergrund für eine ästhetische Position, die es ihm ermöglicht, kunst-, kultur- und gesellschaftskritische Aspekte zu formulieren, die

17 Gerhard Plumpe: Epochen moderner Literatur. Ein systemtheoretischer Entwurf. Opladen 1995.S. 118.

nicht nur interessant genug sind um ernstgenommen zu werden, sondern durchaus weiterwirken können.¹⁸

Der Frage des Raums kommt eine ganz besondere Stellung zu. Auffällig ist die Dichotomie von Innen und Außen, die auch auf die Lebensweise ausgedehnt wird. Das Haus ebenso wie die Stadt – Repräsentanten des Gesellschaftlichen – schränken ein und entfremden den Menschen von seiner Natur; demgegenüber vermag der Außenraum der Natur dann auch wieder die Natur des Menschen zu befreien. Eichendorffs Protagonisten fliehen in die Natur, reisen ohne anzukommen und wandern ziellos – die Tätigkeit selbst ist Zweck und Ziel zugleich. Und eine Figur wie der Taugenichts, der dem adligen Leben ebenso wie dem bürgerlichen Erwerbsstreben gründlich mißtraut, ist der typische Eichendorffsche Held.

Ich hatte recht meine heimliche Freude, als ich da alle meine alten Bekannten und Kameraden rechts und links, wie gestern und vorgestern und immerdar, zur Arbeit hinausziehen, graben und pflügen sah, während ich so in die freie Welt hinausstrich. Ich rief den armen Leuten nach allen Seiten recht stolz und zufrieden Adjes zu, aber es kümmerte sich eben keiner sehr darum. Mir war es wie ein ewiger Sonntag im Gemüte. (Eichendorff III, 1061)

Er ist ein Anarch, der seine Sache ganz auf sich, die Musik und seine Geige gestellt hat. Einmal im Gespräch vergleicht er sich mit einem Vogel, „der aus jedem Käfig ausreißt, sobald er nur kann, und lustig singt, wenn er wieder in der Freiheit ist.“ (Eichendorff III, 1135) So jemand ist nicht zu fassen, und auf ihn kann man auch nicht bauen, ein Luftikus und Herumtreiber eben. „Mir ist es nirgends recht. Es ist, als wäre ich überall eben zu spät gekommen, als hätte die ganze Welt gar nicht auf mich gerechnet.“ (Eichendorff III, 1076f.) Dabei ist er gar nicht melancholisch angekränkelt, sondern im besten Sinne naiv: „Den lieben Gott laß ich nur walten; / Der Bächlein, Lerchen, Wald und Feld / Und Erd und Himmel tut erhalten, / Hat auch mein Sach aufs best bestellt!“ (Eichendorff III, 1080) So wandert er um die Welt

18 Dazu auch Georg Lukács: Joseph von Eichendorff, in: Ders.: *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts*. Berlin (Ost) 1953. S.57; ders.: *Kurze Skizze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur*. Darmstadt und Neuwied 1975. S. 85.

und stimmt dabei selbst „das Hohelied des Wanderns“¹⁹ an: „Wem Gott will rechte Gunst erweisen, / Den schickt er in die weite Welt, / Dem will er seine Wunder weisen / In Berg und Wald und Strom und Feld.“ (Eichendorff III, 1062)

Das Wandern ist eine spezifische Form der Raumerkundung und -erschließung, worauf O. F. Bollnow hingewiesen hat. Denn:

Der Wanderer wandert nicht, um ein bestimmtes Ziel auf dem schnellsten Weg zu erreichen, sondern er wandert um des Wanderns willen. Das Wandern ist Selbstzweck. [...] Mit der Ziellosigkeit verbindet sich der zweite: Der Wanderer hat keine Eile. Er bleibt stehen, wo eine Aussicht oder ein Anblick ihn erfreut, immer zur stillen Betrachtung bereit. Ja, er bleibt auch ohne äußeren Anlaß stehen, nur weil er in seinen Gedanken versunken ist. Der Wanderer ist immer zur Träumerei geneigt.²⁰

Der Wanderer also, das macht das Zitat deutlich, ist ganz draußen und zugleich wieder bei sich – nur im äußeren Raum der Natur gelingt dieses Bei-Sich-Sein und Zu-Sich-Kommen, dann nämlich, wenn das störende gesellschaftliche Sein suspendiert ist. Hier ereignet sich dann auch in seltenen Augenblicken so etwas wie eine Epiphanie, von der ein anderer wandernder Schriftsteller, Hermann Lenz – die Romantiker sowie Mörike, Grillparzer und Stifter in seinem Ranz –, berichtet: „Glücksgefühle hast du nur“, spricht sich der Protagonist Eugen Rapp, Lenz' alter ego nicht nur im Roman *Der Wanderer* an, „wenn du dich vergißt und eins fühlst mit der Landschaft.“²¹ Wandernd mag es geschehen, daß man sich eins in der Natur und mit der Natur in sich weiß, daß dieser offene Raum sich zum Erlebnisraum weitet. Pointiert hat dies Richard Alewyn formuliert: „Eichendorffs Landschaft ist reiner Raum, aus nichts gemacht als aus Bewegung, der konsequenteste Versuch, reinen Raum in der Dichtung darzustellen, den wir kennen.“²²

* * *

19 Kersten (Anm. 5), S. 65.

20 O. F. Bollnow: Mensch und Raum. 4. Auflage. Stuttgart 1980. S. 110.

21 Hermann Lenz: Der Wanderer. Roman. Frankfurt/M. 1986. S. 140 u.ö.

22 Alewyn (Anm. 2), S. 101.

Beobachten läßt sich das in den beiden Romanen *Ahnung und Gegenwart* ebenso wie in *Dichter und ihre Gesellen*. Eichendorffs „ausgesprochene Innenraumphobie“²³ kippt um in eine Apologie der (göttlichen) Natur. Eine Natur, die unmittelbar vor der Haustüre in Garten- und Parkanlagen beginnt, sich dahinter in Waldlandschaften fortsetzt und in der erhabenen (Fels-)Landschaft gipfelt. Es verwundert daher nicht, daß des Protagonisten Friedrich „früheste Erinnerungen“

sich in einem großen, schönen Garten [verlieren]. Lange, hohe Gänge von gradbeschnittenen Baumwänden laufen nach allen Richtungen zwischen großen Blumenfeldern hin, Wasserkünste rauschen einsam dazwischen, die Wolken ziehen hoch über die dunkeln Gänge weg, [...]. (Ahnung, 46)

Der Garten ist es auch, dem eine ästhetische Funktion zugewiesen wird. Zum einen fungiert er als Ort, an und in dem vor allem gelesen wird, zum anderen entbindet er dann auch die poetische Ader und veranlaßt zum Schreiben. So wie umgekehrt die Bücher, namentlich werden „die Magelone, Genoveva, die Haimonskinder“ (Ahnung, 53) genannt, also die von Görres herausgegebenen Volksbücher aus dem 15. und 16. Jahrhundert, Friedrich „die goldnen Schlüssel zu den Wunderschätzen und der verborgenen Pracht der Natur“ (ebd.) liefern. Schließlich gehört zu den von Eichendorff favorisierten Gartenanlagen, in denen „man weder eine französische noch englische durchgreifende Regel“ (Ahnung, 75) bemerkt, daß er die Protagonisten zu besänftigen und beruhigen weiß: „das Ganze war ungemein erquicklich, als hätte die Natur aus fröhlichem Übermute sich selber aufschmücken wollen.“ (Ahnung, 76) Ja, für Friedrich und seinen Freund Leontin, die „eigentlich den ganzen Vormittag draußen in dem schönen Garten“ wohnten, gilt, daß „das stille Leben den wohltätigsten Einfluß“ auf sie ausübt. Namentlich Friedrichs „Seele befand sich in einer kräftigen Ruhe, in welcher allein sie imstande ist, gleich dem unbewegten Spiegel eines Sees, den Himmel in sich aufzunehmen.“

23 Kersten (Anm. 5), S. 52.

(ebd.) Wie gesagt, hier im Garten liest und dichtet Friedrich zugleich. (vgl. Ahnung, 102)

Die „rechten Leser“, heißt es, sind die, „die mit und über dem Buche dichten.“ (ebd.) Beides gehört zusammen, befruchtet sich im Raum des Gartens:

Wenn er dazwischen dann vom Blatte aufsaß, glänzte von allen Seiten der schöne Kreis der Landschaft in die Geschichten hinein, die Figuren, wie der Wind durch die Blätter des Buches rauschte, erhoben sich vor ihm in der grenzenlosen, grünen Stille und traten lebendig in die schimmernde Ferne hinaus; [...]. (ebd.)

Hortus conclusus und locus amoenus zugleich. Der Garten stellt so etwas wie den Schutz- und Rückzugsraum dar, in dem sich die Helden „sicher und geborgen“ fühlen können.²⁴ Dieser Weltaußenraum erst ermöglicht dem Innenraum des Menschen seine Freiheit, während der Binnenraum des Hauses, des adligen Schlosses genauso wie des bürgerlichen Heims, tatsächlich den Menschen bindet und einschränkt, ihn durch diese Entäußerung in den Raum wieder von sich entfremdet. So jedenfalls erscheint es Friedrich und Leontin im Gespräch, als sie eine menschliche Abendgesellschaft beobachten:

Es ist doch ein sonderbares Gefühl [...] so draußen aus der weiten, stillen Einsamkeit auf einmal in die bunte Lust der Menschen hineinzusehen, ohne ihren inneren Zusammenhang zu kennen; wie sie sich, gleich Marionetten, voreinander verneigen und beugen, lachen und die Lippen bewegen, ohne daß wir hören, was sie sprechen. [...] Gestikulieren, quälen und mühen sich nicht überhaupt alle Menschen ab, die eigentümliche Grundmelodie äußerlich zu gestalten, die jedem in tiefster Seele mitgegeben ist, und die der eine mehr, der andere weniger und keiner ganz auszudrücken vermag, wie sie ihm vorschwebt? Wie wenig verstehen wir von den Taten, ja, selbst von den Worten eines Menschen! (Ahnung, 64)

24 Vgl. Kersten (Anm. 5), S. 50; außerdem auch zu diesem Komplex: Walter Rehm: Prinz Rokoko im alten Garten, in: Ders.: Späte Studien. Bern 1964. S. 131.

Auf dem Hintergrund dieses seit Schillers ästhetischen Reflexionen die Dichter ebenso wie die Philosophen beschäftigenden Entfremdungsdiskurses – d.h. der Wahrnehmung des vergesellschafteten Menschen als eines von sich und der Gemeinschaft entfremdeten Wesens – entwirft Eichendorff das Gegenmodell eines mit sich in der äußeren Natur auch innerlich ganz übereinstimmenden Menschen. Die vielfach beschworene Metapher von der Natur als Spiegel der Seele – bei Eichendorff kommt ihr eine überragende Bedeutung zu. Die Natur ist die wahre Entäußerung des Inneren und, indem dieses sich produktiv – poetisch – gibt, dann auch – gut hegelisch – die Rücknahme und Aufhebung der Entäußerung wieder ins Innere.

Es bleibt allerdings die Dichotomie von Natur- und Gesellschaftsraum bestehen:

Die alte, schöne Gewohnheit, beim ersten Erwachen in die rüstige, freie Morgenpracht hinauszutreten, und auf hohem Berge oder im Walde die Weihe großer Gedanken für den Tag zu empfangen, mußte er nun ablegen. Trostlos blickte er aus dem Fenster in das verwirrende Treiben der mühselig drängenden, schwankenden Menge, [...]. (Ahnung, 132)

Es bleibt der Gegensatz von Natur- und Uhrzeit, ein Gegensatz, der freilich historisch nicht mehr rückgängig gemacht werden kann, nachdem einmal der Fortschritt – Arbeitsteilung, industrielle Revolution, Beschleunigungsprozesse – seinen gesellschaftlichen Siegeszug angetreten hat. Wehmütig wird Friedrich einmal von „lebhaften Erinnerungen an jene Zeiten“ einer unvordenklichen Vergangenheit heimgesucht:

Er dachte sich, wie sie alle dort noch immer, wie damals, seit hundert Jahren und immerfort zwischen ihren Bergen und Wäldern friedlich wohnen, im ewig gleichen Wechsel einförmiger Tage frisch und arbeitssam Gott loben und glücklich sind, und nichts wissen von der andern Welt, die seitdem mit tausend Freuden und Schmerzen durch seine Seele gegangen. (Ahnung, 207)

Das Ehedem feudal-archaischer Zustände und damit die Verklärung der Vergangenheit läßt sich in der Gegenwart des frühen 19. Jahr-

hunderts nur als Verlustbilanz festhalten. Ganz auf der Linie Heines erkennt auch der romantische Antikapitalist Eichendorff die technische und kulturelle Bedeutung des neuen Transportmittels Eisenbahn. Denn es führt zum „Verlust der Landschaft“²⁵. Gleich eingangs seines Vorwortes zu *Erlebtes* notiert er:

An einem schönen warmen Herbstmorgen kam ich auf der Eisenbahn vom andern Ende Deutschlands mit einer Vehemenz dahergefahren, als käme es bei Lebensstrafe darauf an, dem Reisen, das doch mein alleiniger Zweck war, auf das allerschleunigste ein Ende zu machen. Diese Dampffahrten rütteln die Welt, die eigentlich nur noch aus Bahnhöfen besteht, unermüdlich durcheinander wie ein Kaleidoskop, wo die vorüberjagenden Landschaften, ehe man noch irgend eine Physiognomie gefaßt, immer neue Gesichter schneiden, der fliegende Salon immer andere Sozietäten bildet, bevor man noch die alten recht überwunden. (Eichendorff IV, 1489)

Wahrnehmung wird dissoziiert, der Raum fragmentiert, die Physiognomie von Orten und Landschaften schwindet. Ja, Eichendorff beschreibt hier eine Empfindung, die der Historiker Wolfgang Schivelbusch in seiner Monographie über die *Geschichte der Eisenbahnreise* für das frühe 19. Jahrhundert einmal so zusammengefaßt und gedeutet hat als „Vernichtung von Raum und Zeit.“²⁶ Der Rückzug in die „Waldeinsamkeit“, womit ein seit Tiecks berühmtem Gedicht romantischer Topos gemeint ist, gelingt nurmehr um den Preis der Absage und des Verzichts auf menschliche Gesellschaft – z.B. in Gestalt klösterlicher Abgeschiedenheit und Einkehr.

Der spätere Roman *Dichter und ihre Gesellen* variiert die Thematik. Die Protagonisten und der Raum bleiben sich gleich. So dichtet Fortunat ebenfalls im Garten, wo er sich „behaglich [...] eingerichtet“ hat; er versucht es zumindest:

Im Grün zwischen hohen Blumen, die weite Landschaft unter sich, und über ihm die rauschenden Wipfel, setzt er sich jeden Morgen mit

25 Kersten (Anm. 5), S. 87.

26 Wolfgang Schivelbusch: *Geschichte der Eisenbahnreise: Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*. München 1977. S. 35.

dem Schreibzeug an dem steinernen Fußgestell eines etwas verwitterten Apollos zurecht, um einige Novellen, die er in glücklichen Reise-stunden auf seinem Pferde ersonnen, endlich einmal recht in Ruhe zu Papier zu bringen. (Eichendorff III, 859)

Doch die Natur verlockt ihn dazu, in die Ferne zu schweifen und mit dem Pferd auszureiten: „Der lustige Morgenwind“, fährt Eichendorff an derselben Stelle fort,

wirft ihm Blätter ins Gras, wo sich die Hühner drum raufen, hinter ihm aber stimmen die Wipfel ihr uraltes Lied wieder an, das in keine Novelle paßt, die Waldvögel singen ganz fremde Noten dazwischen und Wolken fliegen über das Land und rufen ihm zu: Menschenkind, sei doch kein Narr! Und zog dann gar der Förster unten zur Jagd, und schwenkte seinen Hut und rief Hurra hinauf, da warf er gewiß Feder und Papier fort und schwang sich auf seinem Pferde mit in den frischen, glänzenden Morgen hinaus. (ebd.)

Im Garten betritt man die Natur und wird zugleich auch in eine andere Zeit versetzt. Der Garten ist so etwas wie eine Schwelle, hinter der sich der Weiteraum der Natur auftut. So erblickt Fortunat in der gewiß als Rokoko-Garten anzusprechenden Anlage eines Grafen und Dichters „architektonische Formen altmodischer Gänge, hohe, feierliche Buchenalleen, Springbrunnen und künstliche Blumenbeete.“

Es war, als hätte ein wunderbarer Zauberer über Nacht seine bunten Signaturen über das Grün gezogen, und säße nun selber eingeschlummert in dem Labyrinth beim Rauschen der Wasserkünste und träumte von der alten Zeit, die er in seine stillen Kreise gebannt. (Eichendorff III, 749)

Der Blick weitet sich auf dem Rundgang durch den Garten des Dicht-
ergrafen Victor „über die Wipfel der Bäume hinweg nach einzeln stehen-
den, hohen, abgerissenen Felsen hinüber, die, mit ihren bunten
Gärtchen auf den Wipfeln wie funkelnde Blumenzinnen über Wald-
eseinsamkeit emporragen.“ (Eichendorff III, 850) Hier begegnet sie
wieder, die Waldeinsamkeit, deren hohes Lied Eichendorff an vielen
Stellen seines Werkes anstimmt. So schaut z. B. Fortunat auf seiner

Reise durch die Schweiz nach Italien einmal nächtens aus dem Fenster einer „ärmlichen Waldherberge“ – „und sah den weiten, stillen Kreis von Gletschern im hellsten Mondenscheine über den Wäldern, nur der dumpfe Donner einer Lawine hallte von Zeit zu Zeit durch die große Einsamkeit herüber.“ (Eichendorff III, 941) Das läßt sich noch ganz im Sinne eines an Kant orientierten Erhabenheitsgefühls des Subjekts deuten, und ihm kommt eine völlig andere Qualität als jenes Empfinden von Einsamkeit in der Stadt und in fremder Gesellschaft zu. „Die ersten Stunden in einer großen, unbekannten Stadt gehören zu den einsamsten im Leben, auch Fortunat überflog das Gefühl, als sei er jetzt erst in der Fremde“ (Eichendorff III, 944) – heißt es über seine Ankunft in Rom. Die Enge der Stadt wird konfrontiert mit der Weite des Naturraums; Entfremdung hier, Entäußerung dort. In seiner Eichendorff-Interpretation hat Lothar Pikulik, dabei den Alewynschen Aufsatz weiterdenkend, diese Opposition folgendermaßen gefaßt: „mit der Ferne“ werde „nicht nur die Weite, sondern auch die ständige Erweiterung des Raums“ erlebt.

Denn da Bewegung nicht nur von der Ferne ausgeht, sondern da auch der Betrachter im Akt des Reisens sich auf die Ferne zubewegt, weicht die Ferne immer wieder zurück, öffnet dabei neuen Raum und macht die Welt ebenso grenzenlos wie weit. Dem leeren und engen Raum hingegen fehlt sowohl die Ferne wie die Unbegrenztheit.²⁷

* * *

Der Idealisierung des Landschaftsraums und damit der Ästhetisierung bei Eichendorff begegnet der jüngere Stifter mit Skepsis. Für ihn behält nämlich die Natur etwas Schreckliches, Unbeherrschtes und wohl grundsätzlich auch Unbeherrschbares. Da hilft dann auch das pure Gottvertrauen nicht mehr weiter. Hilflos steht der Mensch der Natur als Macht gegenüber. Diese Ansicht – mögen auch verschiedene Entwicklungsetappen der Stifterschen Kunst rekonstruierbar sein – bestimmt das Gesamtwerk. Von der frühen Erzählung *Der Condor* (1840) über den Roman *Der Nachsommer* (1857) bis zum

27 Lothar Pikulik: Romantik als Ungenügen an der Normalität. Am Beispiel Tiecks, Hoffmanns, Eichendorffs. Frankfurt/M. 1979. S. 367.

letzten autobiographischen Text *Aus dem bairischen Walde* (1868) zieht sich eine Spur des Schreckens, die trotz des „sanften Gesetzes“ (oder vielmehr gerade deshalb) erkennbar bleibt. Und er reagiert so darauf, daß er den offenen romantischen Raum wieder verschließt, d.h. den Rückzug aus der Natur in den bergenden Raum des Hauses beschreibt. Denn nur hier ist Sicherheit garantiert. Das Haus ist Heim und Heimat, es trotzt äußerer Gewalt. „Beglückende Weitegefühle“, wie sie für die Romantik bestimmend waren, läßt die Landschaft Stifters, wie im übrigen auch die Kellers, Raabes oder Storms, worauf Koschorke hingewiesen hat, nicht mehr zu.²⁸ Folglich wird dann auch nicht mehr gewandert. „An die Stelle der romantischen Wanderschaft, der sich unerwartete und verlockende Aussichten bieten, tritt bei Stifter ein rituelles Abschreiten der Räume, das sich des virtuell oder tatsächlich Bekannten immer neu versichert.“²⁹ Und Irmischer fügt hinzu, daß „Vertrautheit und Halt [...] für Stifter eng mit Besitz verbunden“ sind.³⁰ Jedenfalls stellt die Natur alles andere als ein bergendes Obdach dar: „In ihr“, so Kersten,

kann der Mensch nicht zu Hause sein. Er riegelt sich also von ihr ab, baut Zäune und Mauern; der Hausbau und mit ihm die Wohnlichkeit des Innenraums treten in dem Maß in den Vordergrund, in dem die Natur in den Hintergrund tritt: [...].³¹

So oder so aber, ob nun im Blick auf die bedrohliche Natur oder hinsichtlich des beruhigenden Heims, Stifters Primat des Räumlichen ist offenkundig.³² Die Philologie hat darauf schon häufig hingewiesen. Bereits Marianne Thalmann spricht vom „unübersehbaren Existenzwert des Gehäuses für den Menschen“ und weiter davon, daß bei Stifter „Raum und offener Raum [...] geschlossener und bemeisterter

28 Koschorke (Anm. 3), S. 268.

29 Ebd., S. 274.

30 Hans Dietrich Irmischer: Adalbert Stifter. Wirklichkeitserfahrung und gegenständliche Darstellung. München 1971. S. 225.

31 Kersten (Anm. 5), S. 96.

32 Bodo Assert: Der Raum in der Erzählkunst. Wandlungen der Raumdarstellung in der Dichtung des 20. Jahrhunderts. Diss. Tübingen 1973. S. 100.

Raum [wird].“³³ Wolfgang Preisendanz macht dafür insbesondere die Erkenntnis Stifters verantwortlich, daß „Natur als selbstgesetzliche, abständige Wirklichkeit“ erscheint.³⁴ Mithin, lieber Gott hin oder her: Natur, auch wenn sie noch so sehr dank naturwissenschaftlich-technischer Fortschritte domestiziert scheint, behält immer noch ihre eigene Macht; sie schreckt. Daher müssen ihr andere Bezirke abgegrenzt werden: in erster Linie Haus und Heim als sichere Räume.

Preisendanz zitiert in seinem Text vor allem drei Arbeiten Stifters, die den Schrecken der Natur und das Erschrecken vor ihr verdeutlichen: die „Sonnenfinsternis am 8. Juli 1842“, in der „unsere Welt, die holdvertraute Wohnart, in einen wildfremden Raum“ verwandelt wird (Stifter: Kleine Schriften, 589ff.), *Der Condor*, worin dem Blick der ballonfahrenden Cornelia „das Himmelsgewölbe [...] als ein ganz schwarzer Abgrund [...], ohne Maß und Grenze in die Tiefe gehend“ (Stifter 2005, 18) vorkommt, und *Bergkristall* bzw. *Der heilige Abend*, wie die Erzählung in der Erstfassung heißt, in der Stifter die beiden sich im plötzlichen Schneefall verirrenden Geschwister bis hart an die Todeszone des Eises heranführt:

So weit der Schneefall, der nun bedeutend weniger geworden war, das Auge reichen ließ, standen Unebenheiten und Spitzen und Schollen empor, wie lauter zertrümmertes furchtbar überschneites Eis. Statt einer Wölbung, die der Wall von unten gesehen versprach, daß sie sanft hinübergehen und dann den ebenen abwärts führenden Schnee zeigen würde, stiegen aus dem Körper des Walles neue Wände von Eis empor, zerborsten, zerklüftet und mit unzähligen blauen geschlängelten Linien versehen, und jenseits der Wände sahen wieder neue hervor, höhere, und jenseits derselben weiter draußen wieder – gelagert, quellend, gleichsam, als schöbe das Eis sich vorwärts und fließe gegen die Brust der Kinder heran. (Stifter 2005, 922)

Die Geschichte geht auf ein persönliches Erlebnis Stifters zurück. Als er 1845 den Naturforscher Friedrich Simony in Hallstadt besucht,

33 Marianne Thalmann: Adalbert Stifters Raumerlebnis, in: Monatshefte. Vol. XXXVIII. 1946. S. 103.

34 Wolfgang Preisendanz: Die Erzählfunktion der Naturdarstellung bei Stifter, in: Wirkendes Wort. 16. Jg. 1966. S. 415.

begegnen ihnen zwei Kinder, die ihnen Erdbeeren anbieten; später erzählt Simony dann Stifter davon, wie er im Winter am Dachstein eine Eishöhle gefunden habe. Daraufhin entsteht die Idee für die Erzählung: „Ich habe mir jetzt das Kinderpaar von gestern in diesen blauen Eisdome versetzt gedacht; welch ein Gegensatz wäre dies liebliche, aufknospende, frisch pulsierende Menschenleben zu der grauenhaft prächtigen, starren todeskalten Umrahmung!“³⁵ Zu Recht interpretiert Wolfgang Matz in seiner Stifter-Biographie solche Passagen, denen zahlreiche weitere aus anderen Texten beigelegt werden können, als „Umschlagen von Natur in die Naturkatastrophe“, und er spricht diese beiden Hauptelemente an: „die menschenferne, ja menschenfeindliche Einsamkeit des Hochgebirges und die kristalline Todesstarre der Natur.“³⁶

Hingewiesen sei noch auf Stifters letzten Text überhaupt, *Aus dem bairischen Walde*. Auch diese Erzählung beruht wieder auf einem persönlichen Erlebnis Stifters aus dem November 1866, als er einen zweiundsiebzigstündigen Schneesturm erlebt hat und daraufhin von zwanghaften Halluzinationen heimgesucht wird. Stifter verarbeitet sein Erlebnis und erzählt davon, wie der unerwartete Wintereinbruch – „Bis dahin war gutes Wetter gewesen. Die Leute arbeiteten in Hemdärmeln auf den Feldern, und die Rinder waren noch auf den Wiesen und Wintersaaten“ (Stifter 2005, 1529) – sich zu einem „Naturereignis“ aufgipfelt, das er „nicht für möglich gehalten hätte“. (Stifter 2005, 1530) Vom Fenster seiner Herberge aus erlebt er gebannt die Naturgewalten, die zugleich Ängste wie ein Gefühl der Erhabenheit auslösen – zunächst noch: „Die Gestaltungen der Gegend“, registriert der nach draußen gewandte Blick,

waren nicht mehr sichtbar. Es war ein Gemische da von undurchdringlichem Grau und Weiß, von Licht und Dämmerung, von Tag und Nacht, das sich unaufhörlich regte und durcheinander tobte, Alles verschlang, unendlich groß zu sein schien, in sich selber bald weiße fliegende Streifen gebär, bald ganze weiße Flächen, bald Ballen und andere

35 Zit. nach: Fritz Krökel: Nachwort, in: Adalbert Stifter: Bunte Steine und Erzählungen. München 1951. S. 742.

36 Wolfgang Matz: Adalbert Stifter oder Diese fürchterliche Wendung der Dinge. Biographie. München-Wien 1995. S. 305.

Gebilde, und sogar in der nächsten Nähe nicht die geringste Linie oder Grenze eines festen Körpers erblicken ließ. Selbst die Oberfläche des Schnees war nicht zu erkennen. Die Erscheinung hatte etwas Furchtbares und großartig Erhabenes. Die Erhabenheit wirkte auf mich mit Gewalt und ich konnte mich von dem Fenster nicht trennen. (ebd.)

Doch kippt diese gemischte Empfindung schließlich um, nachdem der Sturm so sehr tobt, daß das ganze Haus zu beben scheint (vgl. Stifter 2005, 1532) und die Schneeberge sich bis zu den Fenstern türmen:

Der Gipfel des Schneeberges, der einige Schritte entfernt vor meinen Fenstern stand, reichte bis zu mir herauf, die Schneewulst im Garten war empor gewachsen, daß sie in gleicher Höhe mit den Fenstern des ersten Stockwerkes stand, und die Thür am untern Ende der Treppe zu meiner Wohnung, die nach Außen aufging, konnte nicht mehr geöffnet werden. (Stifter 2005, 1533)

Jetzt ist, was anfangs ihm noch „furchtbar und großartig erhaben gewesen“ ist, alles „nur mehr furchtbar.“ „Ein Bangen kam in die Seele. Die Starrheit des Wirbelns wirkte fast sinnbestrickend, und man konnte dem Zauber nicht enttrinnen.“ (ebd.) Auch wenn sich der Sturm endlich legt und die Natur wieder in ihre gewohnte Gestalt und Natur zurückkehrt, wird der Dichter – im „Paradies“ seiner Wohnung angekommen (Stifter 2005, 1534) – doch noch krank; seine angegriffenen Nerven sehen „buchstäblich das Lakerhäuser-Schneeflirren durch zehn bis vierzehn Tage.“

Und wenn ich die Augen schloß, sah ich es erst recht. Nur durch geduldiges Fügen in das Ding und durch ruhiges Anschauen desselben als eines, das einmal da ist, ward es erträglicher und erblaßte allmählig. Ich kann die Grenze seines Aufhörens nicht angeben, weil es, wenn es auch nicht mehr da war, doch wieder erschien, sobald ich lebhaft daran dachte. Endlich verlor es sich, und ich konnte daran denken und davon erzählen. (Stifter 2005, 1543)

Die Geburt des Schriftstellers aus der Erschütterung, einer Nervenkrise und wohl der tragischen Erkenntnis (im Sinne Walter Muschgs), daß der Mensch bloß ein verlorenes Staubkörnchen ist und einer

gewaltigen fremden Naturmacht mehr oder minder hilflos gegenübersteht. Irmischer hat auf die Gemeinsamkeit Stifters mit Jean Paul hingewiesen, für den die Einsicht in die „absolute *Einsamkeit des Ichs im unendlichen Raum*“³⁷ prägend geblieben ist. Denn auch Stifter hat trotz aller Gläubigkeit und seines Gottvertrauens kein Vertrauen in die Natur; ihre Räume bieten keinen Schutz. Vielmehr sind wir Menschen dazu gezwungen, für diesen Schutz allererst selbst zu sorgen – gut heideggerisch: durch Bauen und Wohnen Sorge um uns selbst zu tragen.

Damit endet dann auch der Erziehungs- und Bildungsprozeß des jungen Heinrich Drendorf im Roman *Der Nachsommer*: im Hause des Freiherrn v. Risach. Auf das Versprechen, das ihm Heinrich und seine Frau Natalie geben wollen, nämlich „keine Veränderung in allem wie es sich in dem Hause und der Besetzung vorfindet, machen [zu] wollen“, um das Andenken des Freiherrn zu bewahren, antwortet dieser:

Wollt ihr mein Gedächtnis in mannigfachem Bestehenlassen ehren, tut es und pflanzt auch euren Nachkommen diesen Sinn ein, sonst ändert, wie ihr wünscht und wie es not tut. Wir wollen, solange ich lebe, selber noch miteinander ändern, verschönern, bauen; ich will noch eine Freude haben, und mit euch zu ändern und zu wirken ist mir lieber, als wenn ich es allein tue. (Stifter II, 373)

Ändern, verschönern, bauen – das sind die drei Momente einer Lebensphilosophie, deren Zentrum das in sich ruhende Subjekt ist: „Wenn wir nur in uns selber in Ordnung wären“, so äußert sich der Freiherr einmal gegenüber Heinrich,

dann würden wir viel mehr Freude an den Dingen dieser Erde haben. Aber wenn ein Übermaß von Wünschen und Begehungen in uns ist, so hören wir nur diese immer an und vermögen nicht die Unschuld der Dinge außer uns zu fassen. Leider heißen wir sie wichtig, wenn sie Gegenstände unserer Leidenschaften sind, und unwichtig, wenn sie zu diesen in keinen Beziehungen stehen, während es doch oft umkehrt sein kann. (Stifter I, 201)

37 Irmischer (Anm. 30), S. 158.

Statt der romantischen Entäufierung in die Natur vergegenständlichen sich die Stifterschen Helden in den selbstgeschaffenen Dingen, insbesondere in ihren Wohnhäusern und den zugehörigen Gartenanlagen. Diese schirmen sogar die Natur ab. Beruhigt, da sich in der Sicherheit der Wohnatmosphäre wissend, können nun auch gefährliche Naturereignisse – wie die Gewitter im Hochgebirge – beobachtet werden. Unordnung und Chaos in der Natur werden durch eine künstliche Ordnung im Haus gebannt. Mehrfach wird von Heinrich, dem Ich-Erzähler des Romans, die „so große Reinlichkeit und Ordnung“ (Stifter I, 163) auf Risachs Asperhof, der von Heinrich als Rosenhaus bezeichnet wird, herausgestellt. Sie sind es nicht zuletzt auch, die neben der Liebenswürdigkeit des Freiherrn Heinrich so stark beeindruckt haben, daß er nach seinem ersten zufälligen Besuch, als er nach einem Unterschlupf angesichts eines vermeintlich drohenden Gewitters sucht, immer wieder dorthin zurückkehrt. Hier vollzieht sich erst sein Bildungsprozeß; hier lernt der junge Naturforscher, für den „die Naturwissenschaften [...] viel greifbarer als die Wissenschaften der Menschen“ (Stifter I, 204) erscheinen, Natur ebenso wie Kunst und Literatur auf vertiefte Weise kennen. Literatur und Kunst insgesamt, so hält der Freiherr dem jungen Heinrich einmal vor, vermitteln „das ewig Dauernde in uns und das allezeit Beglückende“ (Stifter I, 313), ja, die Dichtkunst, deren „Stoff [...] der Gedanke in seiner weitesten Bedeutung“ ist, ist „daher die reinste und höchste unter den Künsten.“ (Stifter I, 314) Der Hochschätzung der Literatur, die ganz auf der Hegelschen Linie zu liegen scheint, korrespondiert zugleich eine Skepsis über die idealistische Schulphilosophie: „Ich habe“, so fährt der Freiherr an derselben Stelle im Gespräch fort,

alte und neue Werke derselben [sc. Schulphilosophie] mit gutem Willen durchgenommen; aber ich habe mich zuviel mit der Natur abgegeben, als daß ich auf ledigliche Abhandlungen ohne gegebener Grundlage viel Gewicht legen könnte, ja, sie sind mir sogar widerwärtig. (Stifter I, 317)

Die Weisheit, die er vielmehr gelernt habe, habe er „aus Dichtern genommen.“ (ebd.) Demzufolge hat der Freiherr im Lauf der Jahre auch eine stattliche Bibliothek aufgebaut, in die man sich jederzeit

zurückziehen kann. Dabei gilt für die Bibliothek, was in allen Zimmern bemerkbar ist: alles ist „mit der größten Reinheit, Schönheit und Zusammenstimmung geordnet.“ (Stifter I, 271)

Die Geräte waren passend, die Wände waren mit zahlreichen Gemälden geziert, es standen Glaskästen mit Büchern, es waren musikalische Geräte da, und auf Gestellen, die an den rechten Orten angebracht waren, befanden sich Blumen. Durch die Fenster sah die nähere Landschaft und die fernerer Gebirge herein. (ebd.)

In diesem Sinne laden dann auch nicht die Natur, sondern die Zimmer zu einem „schönen Spaziergang“ ein.

Man konnte sie entlang schreiten, von angenehmen Gegenständen umgeben sein und die Kälte oder das Ungestüm des Wetters oder Winters nicht empfinden, während man doch Feld und Wald und Berge erblickte. (ebd.)

Wo Eichendorffs Protagonisten in der Natur wandern, da ‚schreiten‘ Stifters Helden durch die Zimmer.³⁸ Natur bleibt außen vor, sie ist sozusagen ausgesperrt; durchs Fenster wird sie betrachtet und büßt somit ihre Schrecken ein. Dasselbe gilt auch noch für die Gartenanlagen, die gleich dem Inneren des Hauses deutlich von der Natur abgegrenzt sind – nicht zuletzt durch Mauern.³⁹

Heinrich schreibt sogar einmal dem Menschen ins anthropologische Stammbuch den „Trieb“ hinein, „die Natur zu besiegen und sich zu ihrem Herrn zu machen.“ (vgl. Stifter II, 41) Durch „Bauen und Zusammenfügen“, aber auch wieder durch „Zerstören“, wie er es bei Kindern bemerkt hat, d. h. also durch Vergegenständlichungen bzw.

38 Vgl. dazu auch Viktor Lange: Der Nachsommer, in: Benno v. Wiese (Hg.): Der deutsche Roman. Bd. 2. Düsseldorf 1963. S. 53; vgl. insgesamt auch noch: Herbert Seidler: Gestaltung und Sinn des Raumes in Stifters „Nachsommer“, in: Adalbert Stifter. Studien und Interpretationen. Gedenkschrift zum 100. Todestage. (Hg.) Lothar Stiehm. Heidelberg 1968. S. 189-202; außerdem die Hinweise in: Mathias Mayer: Adalbert Stifter. Erzählen als Erkennen. Stuttgart 2001. S. 145-170.

39 Dazu Kersten (Anm. 5), S. 124ff.

– unterminologisch gesprochen – Verdinglichungen: praktisch in der Kunst, theoretisch in den (Natur-)Wissenschaften. Insofern mag auf Stifter dasjenige zutreffen, was Th. W. Adorno in seiner *Ästhetischen Theorie* über den geschichtlichen Kern des Naturschönen bemerkt hat, daß dieses seinen klaren geschichtsphilosophischen Index hat. Solange sie nur schreckt, vermag sie ästhetisch – also auf den zweiten, entlasteten Blick hin – gar nicht wahrgenommen zu werden. „In Zeitläuften, in denen Natur den Menschen übermächtig gegenübertritt, ist fürs Naturschöne kein Raum; agrarische Berufe, denen die erscheinende Natur unmittelbar Aktionsobjekt ist, haben, wie man weiß, wenig Gefühl für die Landschaft.“⁴⁰ Natur setzt Beherrschung voraus, und von einer Naturästhetik zu reden, so Adorno weiter, impliziert das Kunsterleben. Natur erscheint daher wie Kunst; ja, Kunst stellt allererst die Bedingung für den ästhetischen Umgang mit der Natur dar. Wobei dann von Stifter zu lernen wäre, daß die Naturschranken niemals ganz fallen werden. Wir müssen uns vielmehr – ihre relative Beherrschung vorausgesetzt – weiterhin einen Sicherheitskordon schaffen, der es uns erlaubt, ruhig und entlastet zuzuschauen – aus einem befriedeten und geordnet-übersichtlichen Raum heraus. Kants diesbezügliches Diktum aus dem Paragraphen 28 seiner *Kritik der Urteilskraft* bleibt wohl unabgegolten: der „Anblick“ von

kühnen überhangenden gleichsam drohenden 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 u.d.gl. [... sei] nur um desto anziehender, je furchtbarer er ist, wenn wir uns nur in Sicherheit befinden; [...].⁴¹

Aber – letzte Sicherheit existiert nicht. In dem Maße, wie die äußere Natur mehr und mehr gebändigt zu sein scheint, wächst die innere Revolte, rebelliert die innere Natur – nicht zuletzt dann auch gegen die wohlfeile Saturiertheit. Die Armaturen eines geordneten

40 Adorno: *Ästhetische Theorie* (Anm. 14), S. 102.

41 Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*. Frankfurt/M. 1974 (= stw 57). S. 185.

Interieurs, des bürgerlichen Raums, die für Stifter noch das Bollwerk gegen das äußere Chaos und die Voraussetzung für die innere Gelassenheit gebildet haben, werden in der Folge immer brüchiger. Der Kitsch und die Plüschbehaglichkeit sind Regressionsformen – sozusagen die letzte Schwundstufe bürgerlicher Raumgestaltung, in deren dunklem Untergrund sich vor allem das Verbrechen heimlich wie heimisch tummelt. Walter Benjamin hat darauf hingewiesen, und erinnert sei noch daran, daß ein Roman wie *The Woman in White* von Wilkie Collins, drei Jahre nach dem *Nachsommer* erschienen, „zu den literarischen Sensationen der Zeit gehörte“ und schließlich den unaufhaltsamen Siegeszug des Kriminalromans vorbereitet hat.⁴²

42 Vgl. Englische Literaturgeschichte. (Hg.) Hans Ulrich Seeber. Stuttgart 1991. S. 264.

8. Großstadt(t)räume

Selig die Zeiten, als die Welt noch in Ordnung war und ein Teufel namens Asmodi seinem Schüler, dem Studenten Leandro, auf einen Streich die ganze Stadt von oben zeigen konnte, indem er mit dem rechten Arm alle Dächer von den Häusern entfernt: „Als bald sah der Student wie am hellen Mittag das Innere der Häuser, mit den Worten des Luis Velez de Guevara gesagt, ‚genau wie man das Innere einer Pastete sieht, wenn man die Oberkruste abhebt.‘“ (Lesage, 18) Und was offenbart sich da nicht alles den Blicken: an Neid, Mißgunst und allen Arten menschlicher Verworfenheit. Seien es Adlige, Stadtbürger oder Kleriker, alle versumpfen in Lastern und Leidenschaften. Obwohl die Geschichte Lesages in Madrid spielt, haben die zeitgenössischen französischen Leser dabei zugleich auch an Paris gedacht; beide Städte repräsentieren die Welt des frühen 18. Jahrhunderts.

Als pars pro toto spiegelt das menschliche Treiben in der Stadt das menschliche Treiben in der Welt. Ein Stände- und Narrenspiegel, flächenhaft wie die Kurzbilder, aus denen sein Gesamtbild sich zusammensetzt, flächenhaft wie Bühnenausschnitt und Gemälde, die metaphorisch den Roman durchziehen. Wie das Spiegelbild einen unbewegten Augenblick wiedergibt, so erstarrt auch die Zeit in den Kurzbildern, die das Vonjeher in einer Nacht, das Überall in einer Stadt festhalten.¹

Lesage vermag noch die Totalität einer welthistorischen Lage aufzuschreiben, die Situation einer Stadt, d.h. den durchaus übersichtlichen und geordneten Raum der handelnden Akteure.

Wie lange mag das aber noch gutgehen? Oder vielmehr gutgegangen sein. Denn wenn man z. B. auf einen kleinen Text wie – jetzt ganz beliebig – *New York* von Günter Bruno Fuchs aus dem Jahre 1973 schaut, dann bemerkt man unschwer die Ratlosigkeit im Umgang mit den Beschreibungsmöglichkeiten des urbanen Raums.

1 Volker Klotz: Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin. München 1969. S. 47.

Großes ist schwierig zu beschreiben. Groß, dieses Wort reicht nicht aus! Größer, das paßt schon besser. Doch hier ist alles sehr groß. – Alles ist hoch. Sehr höher. Ja, sehr gewaltig, das paßt schon besser. Es ist eine Gewalt: groß, hoch, höher und schwierig zu beschreiben. (Fuchs, 49)

Auch wenn das schelmisch und augenzwinkernd formuliert ist, zeigt es doch die große Kluft, den riesigen historischen Abstand.

Was hat nicht alles dazwischen gelegen?! – Von der Entdeckung der Stadt in der Literatur des 18. Jahrhunderts über extensive Städtebilder und großflächige Panoramen (etwa bei Dickens, Balzac oder Zola) bis schließlich zu Konzepten einer konstruierten Stadterzählung (u. a. bei Kafka, Rilke oder Döblin). Was bleibt gleich, was ändert sich? – Prima facie gewiß die Tatsache einer Affinität zwischen Stadt und Roman, auf die vor allem Klotz hingewiesen hat und die noch jüngst von den Herausgebern eines Bandes mit dem Titel *Städte der Literatur* in der Vorbemerkung so beschrieben worden ist, daß die Stadt „gleichsam zu sich [gebracht werde]“²

Die Literatur, insbesondere ihre erzählerischen Formen und – auf der Pointe sozusagen – der Roman, sie spiegelt keine extensive Totalität bloß wider, sondern schafft vielmehr eine intensive Totalität, die gleichwohl mit Referenzen auf außertextuelle Realität arbeitet. Literatur konstruiert die Stadt und eine Vielzahl von Stadtansichten – mag ihr das auch nicht immer bewußt gewesen sein. Dabei greift sie Topographisches auf und bedient sich der realen Orte, die sie zu fiktiven Räumen verdichtet. Berlin, Paris, London, Moskau, New York sind Namen von Großstädten, ja Metropolen, deren literarisch-erzählerische Perspektivierungen mehr als diese Namen sind und uns zu (Kopf-)Reisen in fremde(n) Räume(n) einladen. Unbestimmt wohin die Reise führt, weil der Ort seine präzise Lage verliert, also seine Ortung. Er nimmt die Gestalt einer Heterotopie an, wie man mit Rainer Warning im Anschluß an Michel Foucault behaupten kann. Heterotopien nämlich sind „imaginäre ‚Außenräume‘, in denen die Zeit aufgehoben scheint [...]“³ Verduzt, verwundert oder

2 Roland Galle, Johannes Klingen-Prutti: Vorbemerkung, in: Dies. (Hg.): *Städte der Literatur*. Heidelberg 2005. S. VIII.

3 Rainer Warning: *Heterotopien als Räume ästhetischer Erfahrung*. München 2009. S. 157.

irritiert schaut sich der Leser um, wenn der scheinbar so vertraute Ort plötzlich seine Markierung und Gemarkung einbüßt und über seine Grenzen hinausgeführt wird. Fremde Welten tun sich auf, unter dem Pflaster liegt bekanntlich der Strand, und wir sind plötzlich anderswo. In den Worten Ludwig Harigs: „nur poetisch erfundene Denkräume und Spielmethoden [schaffen] die Idee eines zweiten Raums der Wahrnehmung [...]“ (Harig, 455) Wir haben die Bodenhaftung aufgegeben, die sichere wohlgerundete Erde (Karl Marx), um in den phantastischen Raum einzutreten – ohne Netz und doppelten Boden, allen Gefährdungen und Gefahrenzonen ausgesetzt. Jetzt im Blick auf die Stadt formuliert: literarische Städtebilder sind als „Denkbilder“ zu verstehen, wie sich Sigrid Weigel ausgedrückt hat.⁴ Es handelt sich eben um Einbildungen und nicht um Abbildungen: „It is an imaginary space“ – und zwar einer, der wiederum in anderen Bildern und Einbildungen gegründet ist –, „created and animated as much by the urban representations to be found in novels, films and images as by any urban places.“⁵

Wobei daran zu erinnern ist, daß der von Weigel verwendete Begriff des Denkbildes auf Walter Benjamin zurückgeht, dessen unter dem Titel *Denkbilder* zusammengefaßte Sammlung von Prosatexten just mit Städteporträts, von Neapel und Moskau, eröffnet worden ist. Die Kunst des Denkbildes scheint mir darin zu bestehen, die Waage auszutariieren zwischen Engagement einerseits und völligem Desengagement andererseits, zwischen einem festen Standpunkt und dem erklärungslosen Schreiben. Denn die Kunst zu erzählen, schreibt Benjamin im gleichnamigen Text, liege eben darin, „eine Geschichte, indem man sie wiedergibt, von Erklärungen freizuhalten.“ (Benjamin, IV/1, 437) Zugleich – und schon damit eröffnet Benjamin sein Städtebild Moskaus – zeigt aber jede Darstellung eine spezifische Perspektive, einen spezifischen ‚Sehepunkt‘ (Chladenius): Sehen könne „gerade in Rußland nur der Entschiedene.“ (Benjamin, IV/1, 317)

4 Sigrid Weigel: Zur Weiblichkeit imaginärer Städte. Eine Forschungsskizze, zit. nach: Susanne Ledanff: Hauptstadtphantasien. Berliner Stadtlektüren in der Gegenwartsliteratur 1989-2008. Bielefeld 2009. S. 134.

5 James Donald: Imagining the Modern City. Minneapolis 1999; zit. nach: Susanne Ledanff: Hauptstadtphantasien. Berliner Stadtlektüren in der Gegenwartsliteratur 1989-2008. Bielefeld 2009. S. 157.

Mithin: ein standpunktloses Sehen, Wahrnehmen und Beschreiben gibt es nicht. Der Blick (er-)findet die Wirklichkeit, er konstruiert um sich herum die Welt. Und so verkehrt sich dann auch wieder Benjamins Blick nach der Rückkehr aus Moskau ins Berlin der spätzwanziger Jahre: „Berlin“, schreibt der Heimkehrer,

ist eine menschenleere Stadt. Menschen und Gruppen, die in seinen Straßen sich bewegen, haben die Einsamkeit um sich. Unaussprechlich scheint der Berliner Luxus. Und er beginnt schon auf dem Asphalt. Denn die Breite der Bürgersteige ist fürstlich. Sie machen aus dem ärmsten Schlucker einen Grandseigneur, welcher auf der Estrade seines Schlosses wandelt. Fürstlich vereinsamt, fürstlich verödet sind die Berliner Straßen. (Benjamin, IV/1, 317)

Berlin ist das Benjaminsche Berlin – *vu à travers d'un marxisme*, der, unorthodox wie auch immer, die Blickrichtung lenkt. Ein Berlin aus der Perspektive Moskaus, so fern inzwischen wie der verblichene Sozialismus. Näher mag uns da wohl jene – jetzt wieder beliebig aufgegriffene – Ansicht Reinhard Jirgls sein, für den im Jahr 2000 diese Stadt „zur Stadt ohne Eigenschaften“ mutiert ist, „weil sie in der Virtualität sämtlicher sie durchkreuzender Attributionen auch sämtliche Eigenschaften, den jeweiligen Anforderungen und Wünschen gemäß, sowohl wird imaginieren als auch wieder abschaffen können.“ (Jirgl, 91) In postmoderner Einstellung kommt ihm Berlin wie ein Chamäleon „in seiner orthaften Vielheit“ vor (ebd.). Was uns der Vergleich zeigt? Es hängt eben entscheidend von den Vorannahmen ab, den (auch ideologischen) Rahmungen und Einstellungen, wie die Blickrichtung ausfällt und ob und wie es gelingt, sie ästhetisch wieder zu ‚invisibilisieren‘. Darin liegt der Mehrwert, jenes ‚Mehr als‘ (um die Diktion Georg Simmels zu verwenden), das die vermeintliche pure Faktizität aufhebt, nämlich auf eine höhere Ebene bringt. Diese dann veranlaßt uns, vieles zu denken – allerdings unbestimmt was.

* * *

Beispiele hierzu. Ja, unbedingt. Doch bevor sie kommen, soll ein kursorischer Blick auf die zuständige Stadtsoziologie geworfen werden,

die unsere Rede über die Stadt – den Ort und den Raum – leitet. Immer noch Richtschnur des Denkens über die Stadt und ihre Entwicklung stellt Max Webers Definitionsversuch dar. Zur Stadt bzw. Stadtgemeinde, wie er die okzidentale Erscheinungsform nennt, zählen folgende Merkmale:

1. Die Befestigung, – 2. der Markt, – 3. eigenes Gericht und mindestens teilweise eigenes Recht, – 4. Verbandscharakter und damit verbunden 5. mindestens teilweise Autonomie und Autokephalie, also auch Verwaltung durch Behörden, an deren Bestellung die Bürger irgendwie beteiligt waren. (Weber, 934)

Diese ökonomische wie juristische Seite prägt seit alters her die Stadt; es wird also zugleich produziert, distribuiert und konsumiert und daneben ebenfalls für die institutionelle wie juristische Absicherung gesorgt. Und dies, wie Weber gleich eingangs bemerkt, in einer

Ortschaft, also eine[r] Siedelung in dicht aneinandergrenzenden Häusern, welche eine so umfangreiche zusammenhängende Ansiedelung darstellen, daß die sonst dem Nachbarverband spezifische, persönliche gegenseitige Bekanntschaft der Einwohner miteinander *fehlt*.“ (Weber, 923)

Aus historischem Blickwinkel, so resümiert der Stadtsoziologe Walter Siebel, ist die europäische Stadt „die Keimzelle der westlichen Moderne“⁶, „Ort einer besonderen, eben urbanen Lebensweise, die den Stadtbewohner vom Landbewohner unterscheidet.“⁷ „Urbanisierung“, definiert Louis Wirth, an den auch Siebel und viele andere wiederanknüpfen,

bezieht sich auch auf das kumulative Hervortreten der Merkmale, welche für die mit dem Wachstum der Städte verbundene Lebensform charakteristisch ist, und schließlich auf die Richtungsänderungen in den als urban anerkannten Lebensweisen, die unter all jenen

6 Walter Siebel: Einleitung: Die europäische Stadt, in: Ders. (Hg.): Die europäische Stadt. Frankfurt/M. 2004. S. 11.

7 Ebd., S. 14.

Menschen offenkundig werden, die wo immer unter den Zauber der Einflüsse geraten sind, welche die Stadt kraft der Macht ihrer Institutionen und jener Persönlichkeiten ausübt, die durch die Transport- und Kommunikationsmedien operieren.⁸

Die längste Zeit relativ stabil, explodiert dann die Stadtentwicklung, das Anwachsen der großen Städte zu Metropolen am Ende des 19. Jahrhunderts, insbesondere aufgrund der zweiten Phase der Industrialisierung nach 1870. Ein enormes Bevölkerungswachstum im deutschen Reich beschleunigt noch das Anwachsen:

Das Bevölkerungswachstum bildete die Grundlage des Städtewachstums: Lebten etwa 1871 ungefähr 2 Mio. Deutsche in Großstädten und wenig mehr als 26 Mio. in ländlichen Gemeinden, so standen 1910 bereits 14 Mio. Großstädter und immer noch etwa 26 Mio. in ländlichen Gemeinden.⁹

In diesem Zusammenhang ist von Historikern von der größten Massenbewegung der deutschen Geschichte gesprochen worden. In einer nüchternen Zahl ausgedrückt: die Zahl der Einwohner Berlins steigt von 932.000 im Jahr 1871 auf 2.705.900 im Jahr 1900 an, verdreifacht sich also in nicht einmal dreißig Jahren.¹⁰ Vor diesem Hintergrund wird verständlich, daß sich nicht nur eine neue wissenschaftliche Disziplin, die Soziologie, zu etablieren beginnt, sondern daß diese mit ihren (nachmals zur Klassikern avancierten) Theoretikern Tönnies, Weber und Simmel auch zu herausragenden Denkern der Stadt und urbanen Lebensweisen werden. Der vorurteilsloseren und z. T. überaus positiven Einschätzung der Großstadt stehen allerdings auch grell perhorreszierende Urteile gegenüber, die bis ins romantische Zeitalter zurückreichen und in Oswald Spengler ihren prominentesten und einflußreichsten Propagandisten finden. In *Der Untergang des Abendlandes* (1918-1922) hat „die Großstadtfeindschaft ihren

8 Louis Wirth: Urbanität als Lebensform, in: Stadt- und Sozialstruktur. (Hg.) Ulfert Herlyn. München 1974. S. 45f.

9 Hartmut Häussermann/Walter Siebel: Stadtsoziologie. Eine Einführung. Frankfurt/New York 2004. S. 20.

10 Vgl. ebd., S. 25.

letzten Höhepunkt erreicht.“¹¹ Ebenso hellsichtig in der Diagnose wie dumpf in den politischen Konsequenzen erkennt Spengler in der sogenannten „Weltstadt“ das Ende einer jeden großen Kultur; die Stadt sauge das Land aus, und den Großstadtbewohner bezeichnet er als den „reinen, traditionslosen, in formlos fluktuierender Masse auftretenden Tatsachenmenschen, irreligiös, intelligent, unfruchtbar, [...]“: Am Ende sei es der „Pöbel“, der die Großstädte durchflutet.¹²

Trotz allem – die Stereotype, die hier zum Einsatz kommen und sich hartnäckig halten werden, sind nicht einmal gar soweit weg von jener soziologisch-sozialpsychologischen wie philosophischen Beschreibung, die Georg Simmel für seinen Essay *Die Großstädte und das Geistesleben* (1903) den Eintrag ‚Klassiker‘ ins Buch der Fachgeschichte eingebracht haben. Und auf den natürlich auch hier zurückzukommen ist. Klar ist, daß der Simmelsche Essay, der ein Eigenleben und eine eigene Rezeptionsgeschichte geführt zu haben scheint, verwurzelt ist in Überlegungen des Philosophen und Soziologen, die bis in die 90er Jahre des 19. Jahrhunderts zurückgehen und die in systematischer Zusammenfassung dann in der *Philosophie des Geldes* (1900) erstmals gebündelt werden. Diese beabsichtigt nicht mehr und nicht weniger als ein „Gesamtbild moderner Kultur unter dem Zeichen des Geldes“ (Karl Joel), wie sich ein zeitgenössischer Rezensent einmal ausgedrückt hat. Hauptthese des Buches ist, daß mit wachsender gesellschaftlicher Differenzierung und immer komplexeren Wechselwirkungszusammenhängen die Abhängigkeit des einzelnen von einer fixen Gruppe zugunsten vielfältiger, relativer Abhängigkeiten geschwunden und damit die individuelle Freiheit gewachsen sei. Dafür macht Simmel vor allem die „Objektivierung des Lebens auf Grund seiner Bestimmtheit durch das Geld“ verantwortlich. (Simmel, GA 6, 720)

Das subjektive Gefühl der Freiheit wird nun gerade durch die Tatsache getragen, daß der Mensch der ausgebildeten Geldwirtschaft von einer immer wachsenden Zahl von Personen abhängig wird; allein die Bedeutung dieser für das Subjekt ist eben eine rein sachliche: als Träger

11 Ebd., S. 27.

12 Spengler, zit. nach: Häussermann/Siebel (Anm. 9), S. 27f.

8. Großstadt(t)räume

von Funktionen, Besitzer von Kapitalien, Vermittler von Bedürfnissen; was sie außerdem als Personen sind, steht nun gar nicht mehr in Frage. (Simmel, GA 6, 721)

Kulminationspunkt und sozusagen innerster Nerv des modernen Lebens ist die Großstadt: „Abbild und Auszug der gewerblichen Kräfte der Culturwelt.“ (Zit. nach Jung, 9) Hier verdichtet sich die Sachkultur, denn hier

bietet sich in Bauten und Lehranstalten, in den Wundern und Komforts der raumüberwindenden Technik, in den Formungen des Gemeinschaftslebens und in den sichtbaren Institutionen des Staates eine so überwältigende Fülle kristallisierten, unpersönlich gewordenen Geistes, daß die Persönlichkeit sich sozusagen dagegen nicht halten kann. Das Leben wird ihr einerseits unendlich leicht gemacht, indem Anregungen, Interessen, Ausfüllungen von Zeit und Bewußtsein sich ihr von allen Seiten anbieten und sie wie in einem Strome tragen, in dem es kaum noch eigener Schwimmbewegungen bedarf. Andererseits aber setzt sich das Leben doch mehr und mehr aus diesen unpersönlichen Inhalten und Darbietungen zusammen, die die eigentlich persönlichen Färbungen und Unvergleichlichkeiten verdrängen wollen; so daß nun gerade, damit dieses Persönlichste sich rette, es ein Äußerstes an Eigenart und Besonderung aufbieten muß; es muß dieses Übertreiben, um nun überhaupt noch hörbar, auch für sich selbst, zu werden. (Simmel, Individuum, 203)

Zudem prägt das Leben im urbanen Raum dem Großstädter ganz spezifische Verhaltensweisen und auch Denkmuster auf: die Hektik des Verkehrs und die Nervosität großstädtischen Alltagslebens führen zu Neurasthenie und einer gewissen Blasiertheit des Großstädters, der mit einem – nietzscheschen – Pathos der Distanz nicht nur seinen Mitmenschen begegnet, sondern überaus nüchtern-berechnend seinen Verstand gebraucht. Ein „verständesmäßig rechnender wirtschaftlicher Egoismus“ (Simmel, Individuum, 194) setzt sich durch – wertvoll ist danach nur, was mir nützt, Menschen, Dinge, Verhältnisse. Simmels Schlußvision lautet dann, daß die modernen Großstädte mit ihrem urbanen Lebensstil das Ende einer Entwicklung der modernen Kultur markieren, die „durch das Übergewicht dessen, was

man den objektiven Geist nennen kann, über den subjektiven“ charakterisiert ist,

d. h., in der Sprache wie im Recht, in der Produktionstechnik wie in der Kunst, in der Wissenschaft wie in den Gegenständen der häuslichen Umgebung ist eine Summe von Geist verkörpert, deren täglichem Wachsen die geistige Entleerung der Subjekte nur sehr unvollständig und in immer weiterem Abstand folgt. (Simmel, Individuum, 202f.)

Das Überwiegen des – in hegelscher Terminologie formuliert – objektiven Geistes über den subjektiven, der – mit einer anderen Bezeichnung Simmels – Sachkultur über den subjektiven Stil des Lebens führt eine Dualität mit sich: einerseits wächst dadurch die Entfremdung, andererseits vermag im Blick auf das Individuum auch wieder eine ästhetische Raffinierung freigesetzt zu werden. Aufgrund von Versachlichung und Nivellierung, die die Geld- und Warenwirtschaft zeitigt, lautet eines der Gebote für die Individualität: Du mußt dich unterscheiden! Und hier winkt nicht zuletzt wieder: die ästhetische Raffinesse, d. i. das ästhetische Kapital, worüber das Subjekt verfügt – sowohl als individuelle Anlage und Fähigkeit als auch als objektives Besitztum (also Anlagevermögen).

Das Leben des modernen Großstädtlers ist von tiefen Paradoxien gekennzeichnet. An vorderster Front, ließe sich mit Georg Simmel diagnostizieren, rangiert die Opposition von Hektik, Nervosität, Sinnesüberflutung, von Blasiertheit, Reserviertheit und Neurasthenie als sozialen wie psychologischen Tatsachen auf der einen und dem Wunsch nach Entschleunigung, Konzentration und Kontemplation, nach ästhetischer Revaluierung und Distanzierung.

Simmel selbst hat sich in seiner späteren Entwicklung vom Soziologen zum Lebensphilosophen vornehmlich mit ästhetischen Gegenständen sowie überhaupt Fragen von Ästhetik und Kunstphilosophie beschäftigt – sicherlich auch unter der Perspektive, inwieweit Kunst und Ästhetik Antworten auf die Probleme der Moderne und in einer urban geprägten Welt zu leisten imstande sind. Seine letzten, bereits postum veröffentlichten Texte, *Zur Philosophie der Kunst* (1922) und *Fragmente und Aufsätze aus dem Nachlaß und Veröffentlichungen der letzten Jahre* (1923), versammeln noch einmal Essays, die über die

Zeit verstreut Simmels anhaltendes Interesse an der Ästhetik bekunden und von Beschäftigungen mit Böcklin, George und Lionardo über grundsätzliche Fragen nach dem Wesen der Karikatur oder dem Problem des Stils bis zu Städteporträts reichen. Letzteres – die Städteporträts – sollte uns hellhörig machen. Wie kommt jemand, der präzise das Wesen der Moderne an und in den Großstädten seiner Zeit beschrieben hat, dazu, die Stadt wieder als ästhetisches Phänomen wahrzunehmen? Ist das kein Widerspruch? Jedenfalls dann nicht, wenn man begriffen hat, daß die moderne Urbanität zu einer Denkweise im Großstädter führt, deren Gravitationspunkt die Distanz ist – und Distanz bedeutet ja ebenso Reserviertheit wie Freiheit und Unabhängigkeit. M. a. W.: sie ist allererst die Voraussetzung für ästhetisches Empfinden und Verhalten, das ja bekanntlich über den Dingen steht, also nicht wirklich darin involviert ist und die Fähigkeit des zweiten Blicks auszubilden in der Lage ist.

An dieser Stelle gelangt nun noch eine weitere Denkfigur Simmels ins Visier: die Gestalt des Fremden, die er in seiner *Soziologie* (1908) analysiert hat. Der Fremde, den Simmel immer wieder mit der Rolle des Juden in der westeuropäischen Gesellschaft identifiziert, ist jemand, „der heute kommt und morgen bleibt“, also jemand, der zwar in der Gesellschaft lebt, aber eine Randstellung einnimmt, ein Paria, dessen Vorteil darin besteht, daß er der grundsätzlich Freiere und damit auch Beweglichere ist. In Simmels Bestimmung: „er ist der Freiere, praktisch und theoretisch, er übersieht die Verhältnisse vorurteilsloser, mißt sie an allgemeineren, objektiveren Idealen und ist in seine Aktion nicht durch Gewöhnung, Pietät, Antezedentien gebunden.“ (Simmel, GA 11, 767) Er verfügt also über die Gabe des genauen, distanzierten und gleichsam objektiven Blicks, weil er tiefer und weiter zu sehen in der Lage ist – er ist eben aufmerksamer und konzentrierter. Der Fremde, Paria, Jude, Intellektuelle – kurzum der Ästhet – vermag auch die Städte wieder anders zu sehen; seinem Blick offenbart sich einerseits die Disparatheit der Gegenstände, um sie andererseits dann wieder zu neuer Einheit zusammenzufügen. Rom kommt dem Ästhetem z. B. „wie ein Kunstwerk höchster Ordnung“ vor; er erkennt „die ungeheure Einheit des Mannigfaltigen“, wobei Simmel im Anschluß an Kant davon spricht, daß diese „Einheit, zu der die Elemente Roms sich verbinden, [...] nicht in ihnen, sondern in

dem anschauenden Geiste [liegt].“ (vgl. Simmel, Wesen, 225 u. 231) Und auch Florenz läßt „die ästhetische Stimmung, das Gefühl, einem Kunstwerk gegenüber zu stehen“, aufkommen (Simmel, Wesen, 237). Schließlich erscheint ihm Venedig, die dritte italienische Stadt, als durch und durch „künstliche Stadt“.

Florenz kann nie zur bloßen Maske werden, weil seine Erscheinung die unverstellte Sprache des wirklichen Lebens war; hier aber, wo all das Heitere und Helle, das Leichte und Freie, nur einem finstern, gewalttätigen, unerbittlich zweckmäßigen Leben zur Fassade diente, da hat dessen Untergang nur ein entseeltes Bühnenbild, nur die lügenhafte Schönheit der Maske übrig gelassen. (Simmel, Wesen, 245f.)

Venedig kommt der lügenhafte Schein des Kunstwerks zu, eines Scheins ohne Sein, also Deckung. Das bezeichnet Simmel dann auch als das „Tragische an Venedig“: „daß die Oberfläche, die ihr Grund verlassen hat, der Schein, in dem kein Sein mehr lebt, sich dennoch als ein Vollständiges und Substanzielles gibt, als der Inhalt eines wirklich zu erlebenden Lebens.“ (Simmel, Wesen, 248) Am Ende resümiert er noch einmal, Kunstanschauung und Städtebilder zusammenfügend, folgendermaßen:

Nur der Kunst ist es in ihren glücklichsten Augenblicken verliehen, in den Schein ein Sein aufzunehmen und dieses zugleich mit sich selbst zu bieten. Und darum ist die Kunst erst vollendet und jenseits der Künstlichkeit, wenn sie mehr ist als Kunst. So ist Florenz, das der Seele die herrlich eindeutige Sicherheit einer Heimat gibt. Venedig aber hat die zweideutige Schönheit des Abenteuers, das wurzellos im Leben schwimmt, wie eine losgerissene Blüte im Meere, und daß es die klassische Stadt der Aventure war und blieb, ist nur die Versinnlichung vom letzten Schicksal seines Gesamtbildes, unserer Seele keine Heimat, sondern nur ein Abenteuer sein zu dürfen. (Simmel, Wesen, 250)

Mäandernd haben wir uns von unserem Thema entfernt. Doch nur scheinbar. Das moderne Leben ist ein urbanes, ein großstädtisch geprägtes Leben. Die Sinne des Menschen werden strapaziert, gleichzeitig regelt ein Geist der Berechnung und Berechenbarkeit alle Beziehungen. Die Sachkultur und der objektive Geist dominieren über die

Subjekte und deren subjektive Kultur, die sich ihrerseits wieder veranlaßt fühlt, nach Distinktionszeichen zu suchen. Entfremdung und Verdinglichung einerseits, der Wunsch nach ästhetischer Raffinesse andererseits. Irgendwie sind wir alle dabei Fremde. Anders ausgedrückt: was Simmel als Ausnahmeerscheinung beschrieben hat, die Figur des Fremden, bestimmt längst seit Jahrzehnten das großstädtische Leben und Lebensgefühl, in dem jeder jedem anderen als Fremden begegnet. Lauter Fremde sind unterwegs, weil der Ort der Begegnung in erster Linie die Straße ist: „Auf der Straße“, schreibt Henri Lefebvre einmal, „der Bühne des Augenblicks, bin ich Schauspieler und Zuschauer zugleich, zuweilen auch Akteur. Hier ist Bewegung; die Straße ist der Schmelztiegel, der das Stadtleben erst schafft und ohne den nichts wäre als Trennung, [...]“ (Lefebvre, 25) Die Straße fordert geradezu dazu auf, eine Haltung der Distanz einzunehmen, Nietzsches bereits zitiertes „Pathos der Distanz“, mit dem wir einander begegnen. Mithin eine ästhetische Haltung, nämlich die von Simmel der Figur des Fremden zugeschriebene Einstellung. Jetzt lassen sich auch vertraute Orte wieder neu und räumlich anders wahrnehmen. Denn sie werden anders angesehen, mit desengagiertem Blick. Wir sind nicht mehr praktisch eingebunden, etwa dadurch, daß wir uns zweckgerichtet von hier nach da bewegen und bloße Orte aufsuchen. Wir streifen und schlendern vielmehr – und plötzlich erscheinen diese Orte dann anders arrangiert, räumlich anders konstruiert zu sein.

Soll man nicht von der Gestalt des Flaneurs sprechen, jenem Großstädter, der – den beiden Typen des Outcasts, des Verbrechers wie des Wahnsinnigen, in denen Georg Lukács Objektivationen moderner Obdachlosigkeit gesehen hat, überaus ähnlich – in direkter Opposition zum Erwerbsleben steht? Durchs soziale Netz sind sie alle gefallen, wobei ihre Prekarität ihnen wieder erlaubt, die Urbanität auf andere Weise zu sehen, zu erleben und zu lesen. „Die großen sozialen Gruppen (aus Klassen, Teilen von Klassen oder aus Institutionen, die nicht nur durch ihre Klassenzugehörigkeit zu definieren sind: Königtum und Stadtbehörden z. B.)“, schreibt Lefebvre an anderer Stelle,

handeln mit und/oder gegeneinander. Aus ihren Interaktionen, ihren Strategien, Erfolgen und Niederlagen erwachsen die Qualitäten und

„Eigenschaften“ des urbanen Raumes. Die allgemeine Form des Städtischen umgreift sie und sammelt die vielfältigen Unterschiede in sich. Wenn man aus dem Beispiel Paris Schlüsse ziehen darf, dann hat das Proletariat noch keinen Raum geschaffen. Das handeltreibende Bürgertum, die Intellektuellen, die Staatsmänner haben die Stadt geformt. Die Industriellen haben sie hauptsächlich zerstört. Die Arbeiterklasse hat keinen anderen Raum als den, der sich aus ihrer Enteignung, ihrer Verschleppung ergibt: den der Absonderung. (Lefebvre, 137f.)

* * *

Die Geburt der Großstadt aus dem Geist der modernen Literatur und eines modernen Erzählens. Modern daran ist vor allem, daß die traditionelle Topik aufgehoben und in eine Heterotopie umgeformt wird, daß der Blick des Helden oder Erzählers sich den Dingen zuwendet, desengangiert ist und sich schließlich dadurch ein neuer Raum aufspannt. Das unterscheidet die Romane von Joyce oder Rilke, Kafka und Döblin von denen des 19. Jahrhunderts, von Balzac, Dickens oder auch Zola. Wo bei den Realisten des 19. Jahrhunderts noch ein panoramatischer Blick, die Perspektive von oben, und der Anspruch auf epische Totalität vorgeherrscht haben, da zersplittert bei den Modernen die großstädtische Welt in Einzelheiten und ins Disparate. Der Protagonist aus Balzacs *Le Peau de Chagrin* (1831) Raphael wohnt zeitweise in einem Dachzimmer, wo er an einer Theorie des Willens schreibt und nächtens den Blick über die Pariser Dächer schweifen läßt, „auf ein noch nie wahrgenommenes Paris“, wie Karlheinz Stierle schreibt, „das Balzac erst entdeckt hat und das seither zum unersetzlichen Bestandteil des Mythos von Paris gehört, das Paris über den Dächern.“¹³ Auch wenn es Balzac gelingt, in seinem Text die unterschiedlichsten sozialen (Lebens-)Welten zu spiegeln, ist die Erzählung selbst noch durch phantastische Elemente romantisch gebrochen. Was auch für Dickens' London-Bilder, etwa in *Bleak House* (1853), gilt und was dieser im übrigen auch im Vorwort von 1853 selbst anmerkt: „In Bleakhaus habe ich absichtlich die romantische Seite des alltäglichen Lebens hervorgehoben.“ (Dickens, 7) Den

13 Karlheinz Stierle: Balzac, Hugo und die Entstehung des Pariser Stadtrromans, in: Galle/Klingen-Prutti (Anm. 2), S. 139.

Auftakt des Romans bildet das kurze Porträt eines in Novembernebel gehüllten London:

Nebel überall, Nebel stromauf, wo der Fluß zwischen Buschwerk und Wiesen dahinfließt; Nebel stromab, wo er sich schmutzig zwischen Reihen von Schiffen und dem Uferunrat der großen, unsauberen Stadt durchwältzt. Nebel auf den Sümpfen von Essex und Nebel auf den Höhen von Kent. Nebel kriecht in die Kabusen der Kohlenschiffe; Nebel liegt draußen auf den Rahen und klimmt durch das Tauwerk; Nebel senkt sich auf die Deckverkleidung der Barken und Boote. Nebel dringt in die Augen und Kehlen der alten Greenwich-Invaliden, die am Kamin in ihren Kämmerchen husten und keuchen, dringt in das Rohr und den Kopf der Schagpfeife des grimmigen Schiffseigners unten in seiner engen Kajüte und beißt grausam in Zehen und Finger des fröstelnden kleinen Schiffsjungen auf Deck. Passanten schauen von den Brücken herab über die Geländer in einen Nebelhimmel und sind rings von Nebel umgeben, als ob sie in einem Luftballon mitten in grauen Wolken liegen. (Dickens, 8)

Doch wird sogleich vom Erzähler klar gemacht, welche symbolische Funktion diesem Nebel zufällt:

Nie kann der Nebel zu dick, nie der Schmutz und Kot zu tief sein, um den versumpften und verschlammten Zustand zu entsprechen, in dem sich dieser hohe Kanzleigerichtshof, dieser schlimmste aller ergrauten Sünder, an einem solchen Tage dem Himmel und der Erde präsentiert. (Dickens, 9)

Selbst noch die breit angelegten, nahezu alle Romane Zolas charakterisierenden Großstadt-Porträts, die ein auktorialer Erzähler ebenso in die Bände des Rougon-Macquart-Zyklus wie in die Städte-Trilogie eingestreut hat, lassen vor den Augen des Lesers eine Totale entstehen, einen zusammenfassenden Blick, der freilich nicht so recht zu der bereits diversifizierten Metropole mit ihren widerstreitenden Parallelwelten, sozialen Schichten und auseinanderklaffenden Erlebnissphären zu passen scheint. Hier ließe sich dann schon von einer erzwungenen oder vielmehr erpreßten Totalität reden. Doch rangieren diese Städte-Bilder noch weit vor den auf die reine Lust am Abseitigen und

Skandalösen des urbanen Lebens ab Zweckenden Darstellungen etwa Eugen Sues in *Les Mystères de Paris* oder im deutschen Naturalismus bei Max Kretzer. Bei ihnen geht es ausschließlich ums Stoffliche, um eine Poetik der Nachtseiten – um Alkohol, Drogen, Kriminalität und Gewalt.

Die Literatur entdeckt die Spelunken, Kneipen und Cafés als den Ort des ganz anderen, wo sich die menschliche Natur, im Gegensatz zur Außenwelt, aus den Ketten der Konventionen zu lösen vermag. Die Lösungsmittel, Narkotika aller Art, setzen unterdrückte, verborgene Energien frei, die den Ort atmosphärisch aufladen und den Sinn der Dinge zum Tanzen bringen.¹⁴

Von anderer ästhetischer Qualität sind dagegen die Texte von Kafka, Rilke oder Döblin, die die Großstädte als ‚andere Räume‘ wahrnehmen – nämlich diesseits des Topographischen, also des Erkenn- und mithin Benennbaren, des Eindeutigen. Im Gegenteil. Das Beunruhigende des Fremden, des die Sinne Überstrapazierenden und Kontingenten, das sich dem bannenden (Über-)Blick entzieht, bildet den Vorwurf für die Erzähltexte. Schon der Auftakt von Kafkas Verscholtenem, Karl Roßmanns Ankunft im Hause des Onkels, handelt davon. Vom Balkon der im sechsten Stockwerk eines Hauses gelegenen Wohnung schaut Karl auf die Stadt hinunter und sieht dabei vor allem den

Verkehr, der von oben gesehen sich als eine aus immer neuen Anfängen ineinandergestreute Mischung von verzerrten menschlichen Figuren und von Dächern der Fuhrwerke aller Art darstellte, von der aus sich noch eine neue vervielfältigte wildere Mischung von Lärm, Staub und Gerüchen erhob, und alles dieses wurde erfaßt und durchdrungen von einem mächtigen Licht, das immer wieder von der Menge der Gegenstände zerstreut, fortgetragen und wieder eifrig herbeigebracht wurde und das dem betörten Auge so körperlich erschien, als werde über dieser Straße eine alles bedeckende Glasscheibe jeden Augenblick immer wieder mit aller Kraft zerschlagen. (Kafka, 46)

14 Michael Kohtes: *Nachtleben. Topographie des Lasters*. Frankfurt/M., Leipzig 1994. S. 29.

Doch ist das, was da gesehen wird, nicht zu fixieren und auf den Begriff zu bringen; es transzendiert den bloßen Augen-Schein, ja „betört“ das Auge geradezu. Dementsprechend folgt dann auch die Warnung des Onkels auf dem Fuße. „Er selbst“, berichtet dieser,

habe Neuankömmlinge gekannt, die z.B. statt nach diesen guten Grundsätzen sich zu verhalten, tagelang auf ihrem Balkon gestanden und wie verlorene Schafe auf die Straße heruntergesehen hätten. Das müsse unbedingt verwirren! Diese einsame Untätigkeit, die sich in einen arbeitsreichen Newyorker Tag verschaut, könne einem Vergnügungsreisenden gestattet und vielleicht, wenn auch nicht vorbehaltlos angeraten werden, für einen der hier bleiben wird sei sie ein Verderben, man könne in diesem Fall ruhig dieses Wort anwenden, wenn es auch eine Übertreibung ist. (Kafka, 47)

Heinz Brüggemann hat in seiner Interpretation dieser Kafka-Stelle davon gesprochen, daß es hier um eine „synästhetisch erfahrene simultane Präsenz, eine Allgegenwart der technischen Stadt der Moderne“¹⁵ gehe.

Diese moderne Metropole ist ebenso „der Ort des Schreibens“ wie zugleich „dessen Voraussetzung“¹⁶ in Rilkes *Malte Laurids Brigge*. Hier ist es das Paris der Jahrhundertwende, ein Paris der Nachtseiten, was Rilke durchaus den Naturalisten abgesehen hat, wie einer Urbanität, die den Protagonisten und Erzähler Malte ganz im Sinne Simmels (mit dem Rilke im übrigen befreundet gewesen ist) zu einem neuen Sehen veranlaßt: „Das neue Sehen“, bemerkt Corbineau-Hoffmann zu recht,

das Malte in Paris erlernt, ist nicht nur eine sinnliche, auf den Gesichtssinn bezogene Fähigkeit, sondern vor allem das Vermögen, poetische Bilder zu entwerfen – in einem Roman ohne Handlung, der wie eine Collage aus Prosagedichten erscheint.¹⁷

15 Heinz Brüggemann: Architekturen des Augenblicks. Raum-Bilder und Bild-Räume einer urbanen Moderne in Literatur, Kunst und Architektur des 20. Jahrhunderts. Hannover 2002. S. 226.

16 Angelika Corbineau-Hoffmann: Kleine Literaturgeschichte der Großstadt. Darmstadt 2003. S. 85.

17 Ebd., S. 91.

Dabei hat dieser Text etwas Paradoxes an sich; denn das neue Sehen, das ganz auf Stadtwahrnehmungen konzentriert ist und sich in genauen Detailbeobachtungen und -beschreibungen, etwa die zweieinhalbseitige Beschreibung einer stehengebliebenen Hauswand, erfüllt, diffundiert zugleich und bringt die Personalität des Ichs zum Verschwinden.¹⁸ Erzählen im traditionellen Sinne läßt sich für Malte nur noch seine frühe Kindheit und Jugend in einer längst verschwundenen (land-)adligen Welt, also mit Hegel jene „Gestalt des Lebens“, die bereits untergegangen ist und von der Narration nun erst erneut heraufbeschworen wird. Mit der Wirklichkeit aber der modernen, städtisch geprägten Lebensweise hat das nichts mehr zu tun. Ja, „das Straßenleben von Paris [sprengt] jegliche Vorstellung von gewohnheitsmäßiger und erzählbarer Erfahrung.“¹⁹ Malte, der Erzähler, kommt sich verlassen und „leer“ vor in der großen Stadt, deren Kehrseiten und Abgründe ihn zugleich schrecken und anziehen – ähnlich den großen französischen Autorenvorbildern Verlaine, Baudelaire und Flaubert, die er eifrig liest. „Wie ein leeres Papier trieb ich an den Häusern entlang, den Boulevard wieder hinauf.“ (Rilke, 174) Er begreift, daß die Welt sich verändert hat: „Ein neues Leben voll neuer Bedeutungen.“ (Rilke, 175) Doch ist er nicht mehr in der Lage – ist das moderne Ich gar nicht fähig –, einen Gravitationspunkt, geschweige denn ein Zentrum zu finden. Beides, die Stadt und das Ich, zersplittern, die Topographie verliert ihre Präge- und Bindekraft, und aus dem Individuum ist ein Divisum geworden.

* * *

Was bei Rilke angedeutet ist, das entfaltet sich in Döblins *Berlin Alexanderplatz*, einem Roman, in dem sich, wie sich Volker Klotz ausgedrückt hat, die Stadt sozusagen selbst darstellt.²⁰ Der Schrift-

18 Vgl. Christoph Perels: Vom Rand der Stadt ins Dickicht der Städte. Wege der deutschen Großstadtliteratur zwischen Liliencron und Brecht, in: Die Stadt in der Literatur. (Hg.) Cord Meckseper und Elisabeth Schraut. Göttingen 1983. S. 70.

19 Erk Grimm: Semiopolis. Prosa der Moderne und Nachmoderne im Zeichen der Stadt. Bielefeld 2001. S. 147; vgl. auch S. 155.

20 Klotz (Anm. 1), S. 375 u.ö.

steller Dieter Wellershoff hat im Döblin-Kapitel seines Buches über den „Roman und die Erfahrbarkeit der Welt“ davon gesprochen, daß sich Döblins Roman so lese, „als sei er vollkommen spontan, in spielerischer Freiheit geschrieben worden.“ (Wellershoff, 297) Und Wellershoff fügt ergänzend hinzu, daß Döblin sozusagen

vor seiner Haustür eine Wirklichkeit entdeckt [hatte], die bunter und bizarrer war als jede Phantasie und ihn ebenso anregte wie band. Indem er das Leben der Stadt als seinen Stoff wählte und zum Thema machte, kam er in die glückliche Situation, nur noch ergreifen zu müssen, was sich ihm täglich von allen Seiten aufdrängte. (ebd.)

Ob dann freilich noch der Begriff der Totalität, den Wellershoff für Döblin glaubt in Anschlag bringen zu können, taugt, ist mehr als zweifelhaft. An anderer Stelle konstatiert der Schriftsteller dann auch selbst:

Das Gewimmel des Großstadtlebens [...] ist das neuere Modell der gesellschaftlichen Undurchschaubarkeit. Zwar funktioniert das kollektive Überlebenssystem im großen und ganzen, aber das läßt sich anschaulich kaum nachzeichnen und schon gar nicht als Erscheinungsform eines gemeinsamen obersten Sinnes plausibel machen. So beschreiten die Autoren, vor allem Döblin, zunächst einmal den entgegengesetzten Weg: Sie zerbrechen die noch sichtbaren Zusammenhänge und lösen das Geschehen in lauter Einzelmomente auf. (Wellershoff, 311)

Berlin, die moderne Großstadt als solche, bildet den Lebens- und Schreibhintergrund Döblins, was der Arzt und Schriftsteller immer wieder auch bei verschiedenen Gelegenheiten in seinen poetologischen Reflexionen unterstrichen hat. Einige Jahre vor der Veröffentlichung von *Berlin Alexanderplatz* schreibt er eine Apologie des Naturalismus, *Der Geist des naturalistischen Zeitalters* (1924), in der er auf die Parallelentwicklung von großstädtischer Urbanität und der Entstehung des Naturalismus hinweist. Als Motor dieser Entwicklung erkennt er den technisch-industriellen Fortschritt:

8. Großstadt(t)räume

Die alten Städte und Großstädte werden durch die neue Kraft Schritt um Schritt verändert und neu vereinheitlicht. Der neue Geist macht die Städte zu seinem Leib und Instrument. Die Städte, besonders die Großstädte, sind daher Gegenstände der romantischen Abneigung. (Döblin, Aufsätze, 71)

Döblin bezeichnet die moderne Großstadt als „die technische Stadt“ (Döblin, Aufsätze, 72):

Die Städte, besonders die Großstädte, sind technische Arbeitsstätten. Sie zeigen dabei sofort, was charakteristisch für diese Epoche ist: die Monotonie, die Gleichförmigkeit, die spezifische Rationalisierung dieser Epoche. (ebd.)

Hier entsteht dann der Naturalismus, „die naturalistische Welle“, deren Hauptverdienst darin bestehe, daß man sich nunmehr umschau: „Vorher hatte man streng darauf geachtet, sich nicht umzusehen. Wenigstens die Blindheit hatten die Dichter von Homer geerbt.“ (Döblin, Aufsätze, 79) Darum geht es Döblin vor allem: um das genaue Hinschauen. Einerseits. Diese Genauigkeit des Blicks, ist Döblins Überzeugung, verbindet den Schriftsteller mit dem Naturwissenschaftler, wie er in dem Essay *Der historische Roman und wir* (1936) nachdrücklich formuliert: der Dichter „ist eine besondere Art Wissenschaftler. Er ist in spezieller Legierung Psychologe, Philosoph, Gesellschaftsbeobachter.“ (Döblin, Aufsätze, 178) Andererseits ist der Autor aber auch wieder ein Konstrukteur, „er ist selbstschaffender Natur“, wie Döblin in seinem Vortrag *Schriftstellerei und Dichtung* (1928) anmerkt, d. h. also konkret: „Kennzeichen des wirklichen Dichters [ist] diese Verbindung von Einbildungskraft und Realitätssinn.“²¹

Vor diesem poetologischen Hintergrund kann auch der Berlin-Roman Döblins gelesen werden, der – in Erk Grimms Worten – eine Art „Zeugenschaft“ ablegt. Der durchaus als auktorial zu bezeichnende Erzähler des Textes nämlich „nimmt [...] keinen archimedischen

21 Viktor Žmegač: Alfred Döblins Poetik des Romans, in: Deutsche Romantheorien. Bd. 2. (Hg.) Reinhold Grimm. Frankfurt/M. 1974. S. 354.

Standpunkt ein, von dem aus die Welt aus den Angeln zu heben wäre. Er beharrt auf der Zeugenschaft, nicht auf der Intervention in den Lauf der Dinge.“²² Als Fluchtpunkt dieses Erzählens hat Klaus R. Scherpe, der sich in einer Reihe von Aufsätzen und Essays immer wieder mit Döblin beschäftigt hat, „den Verlust an identifizierbaren Bedeutungen, Orientierungen und Beziehungen“ ausgemacht.²³ Und Corbineau-Hoffmann fügt ganz auf dieser Linie noch hinzu, daß Berlin bei Döblin „zu einer Abfolge von Schnappschüssen [gerät], doch ohne jegliche Aussagekraft – [...]“²⁴

Tatsächlich steht bei Döblin die Stadt im Mittelpunkt seines Textes. Bekanntlich hat der Autor die Hinzufügung des Untertitels „Die Geschichte des Franz Biberkopf“ lediglich auf Zuraten seines Verlegers vorgenommen. Diese Figur Biberkopf ist so zufällig wie die zahllosen Menschen, Paare und Passanten, deren Schicksale Döblin an verschiedenen Stellen seiner Narration mit kurzen Zügen gezeichnet hat: moderne Großstädter, die sich entweder eingerichtet haben oder aber in ihrer Prekarität an den Rand gedrängt werden. So oder so aber überfordert der urban-metropolitane Raum die Menschen, die sich dementsprechend abdichten und abschotten müssen und der permanenten wie penetranten Reizüberflutung mit dem Rückzug begegnen: in die kleinbürgerliche wie proletarische Idylle zum einen, die Beschwörung von Gegenorten zum anderen – in radikalisierte Form und Franz Biberkopfs Fall: in der Beschwörung des Gefängnisses oder der Heilanstalt. Fatalismus ist das allemal. Die Großstadt Berlin ist ein Trommelfeld für die Sinne – nicht nur für die Augen, die im oszillierenden Wechsel der Konzentrationsrichtungen keinen Halt mehr ausmachen können, sondern auch für die Ohren, die im fortgesetzten Lärm die Orientierung verlieren, und, nicht zu vergessen, für den Geruchssinn, der in einen olfaktorischen Dauerstreß gerät. Gewachsen ist dem niemand mehr; Franz Biberkopf stellt nur die Probe aufs Exempel dar.

22 Grimm (Anm. 19), S. 163.

23 Klaus R. Scherpe: Von der erzählten Stadt zur Stadterzählung. Der Großstadtdiskurs in Alfred Döblins „Berlin Alexanderplatz“, in: Ders.: Stadt, Krieg, Fremde. Literatur und Kultur nach den Katastrophen. Tübingen und Basel 2002. S. 30.

24 Corbineau-Hoffmann (Anm. 16), S. 158.

Bereits das erste Kapitel des ersten Buches, das den aus dem Tegeler Gefängnis entlassenen Franz vorzeigt, verdeutlicht schon alle Döblinschen Erzähltechniken, die aus dem Hiat von subjektiver Wahrnehmung resp. Überforderung und spatialer Rahmung ihr Kapital schlagen. Simultaneität und Collagetechnik überlagern sich; die Perspektiven wechseln beständig zwischen personaler und auktorialer Einstellung. Franz läßt sich von der Elektrischen, der Straßenbahnlinie 41, in die Stadt bringen.

Der Wagen machte eine Biegung, Bäume, Häuser traten dazwischen. Lebhaftige Straßen tauchten auf, die Seestraße, Leute stiegen ein und aus. In ihm schrie es entsetzt: Achtung, Achtung, es geht los. Seine Nasenspitze vereiste, über seine Backe schwirrte es. ‚Zwölf Uhr Mittagszeitung‘, ‚B. Z.‘, ‚Die neuste Illustrierte‘, ‚Die Funkstunde neu‘, ‚Noch jemand zugestiegen?‘ Die Schupos haben jetzt blaue Uniformen. Er stieg unbeachtet wieder aus dem Wagen, war unter Menschen. Was war denn? Nichts. Haltung, ausgehungertes Schwein, reiß dich zusammen, kriegst meine Faust zu riechen. Gewimmel, welch Gewimmel. Wie sich das bewegte. Mein Brägen hat wohl kein Schmalz mehr, der ist wohl ganz ausgetrocknet. Was war das alles. Schuhgeschäfte, Hutgeschäfte, Glühlampen, Destillen. Die Menschen müssen doch Schuhe haben, wenn sie so viel rumlaufen, wir hatten ja auch eine Schusterei, wollen das mal festhalten. Hundert blanke Scheiben, laß die doch blitzern, die werden dir doch nicht bange machen, kannst sie ja kaputt schlagen, was ist denn mit die, sind eben blankgeputzt. Man riß das Pflaster am Rosenthaler Platz auf, er ging zwischen den andern auf Holzbohlen. (Alexanderplatz, 8f.)

Von der Aufzählung der Zeitungs- und Zeitschriftennamen, die der flackernde Blick registriert, kommt Biberkopf aufs eigene Befinden, bemerkt dann die vielen unterschiedlichen Läden und Geschäfte, um wieder Straßenbauarbeiten am Rosenthaler Platz wahrzunehmen – letzteres nicht zuletzt gewiß ein Symbol für den ständigen Wechsel und bautechnischen Wandel der Stadt. (In Pil Jutzis Verfilmung des Romans wird Biberkopfs Geschichte geradezu von diesen Straßenbauarbeiten, die eingangs und im Abspann des Films gezeigt werden, eingerahmt.)

Vor allem Walter Benjamin ist es, der in seiner Besprechung des ungeheuer oft rezensierten Romans – insgesamt liegen über 100 zeit-

genössische Rezensionen in in- und ausländischen Periodika vor²⁵ – auf die herausragende Bedeutung des Alexanderplatzes als Ort hingewiesen hat. Der Alexanderplatz nämlich ist

die Stelle, wo seit zwei Jahren die gewaltsamsten Veränderungen vorgehen, Bagger und Rammen ununterbrochen in Tätigkeit sind, der Boden von ihren Stößen, von den Kolonnen der Autobusse und U-Bahnen zittert, tiefer als sonstwo die Eingeweide der Großstadt, die Hinterhöfe um den Georgenkirchplatz sich aufgetan, und stiller als anderswo in den unberührten Labyrinthen um die Marsiliusstraße (wo die Sekretäre der Fremdenpolizei in eine Mietskaserne gepfercht sind), um die Kaiserstraße (in der die Huren abends ihren alten Trott machen), sich Gegenden aus den neunziger Jahren gehalten haben. (Benjamin, GS III, 233f.)

Berlin, so Benjamin an anderer Stelle, sei das „Megaphon“ (Benjamin, GS III, 233) des Erzählers, der Alexanderplatz bzw. der überaus enge Rayon um ihn herum das Dasein Biberkopfs: „Ein grausamer Regent, wenn man will. Ein unumschränkter.“ (Benjamin, GS III, 234) Doch ebenso prägend wie dieser Ort für den Menschen ist, ebenso spurlos verschwindet dieser auch wieder darin. In einer hellsichtigen Bemerkung aus dem kurzen Prosastück „Spurlos wohnen“ in den *Denkbildern* kritisiert Benjamin die neuen Architekten und Stadtplaner „mit ihrem Glas und ihrem Stahl“: „Sie schufen Räume, in denen es nicht leicht ist, eine Spur zu hinterlassen.“ (Benjamin, GS IV/1, 428)

Wie nimmt sich nun vor diesem Hintergrund die Figur des Franz Biberkopf aus? – Vielleicht ist es leichter zu formulieren, was er gewiß *nicht* ist: ein Flaneur oder – moderner und zugleich antiquierter – ein Streuner. Denn dazu gehört der Müßiggang, gehört die Fähigkeit spazieren zu gehen, vielmehr sogar die Kunst, von der Benjamins Freund Franz Hessel gesprochen hat. Der Flaneur ist nämlich jemand, für den „die Straße ein Wachtraum, Schaufenster [...] Landschaften“ und „Firmennamen [...] mythologische Gestalten und Märchenpersonen“ sind (Hessel, 107); er ist in der Lage, die Straße zu lesen, vermag ganz in der „schönen Zwecklosigkeit“ (Hessel, 110) aufzugehen und schließlich „Genuß“ dabei zu empfinden (vgl. Hessel, 111). Der

25 Vgl. Gabriele Sander: Alfred Döblin. Stuttgart 2001. S. 179.

Flaneur ist eben ein Ästhet und Ästhetiker zugleich, einer von kantischem Zuschnitt, der sich in interesselosem Wohlgefallen an den Alltäglichkeiten urbaner Kultur zu delectieren vermag.

Und Franz Biberkopf nun? – Er verkörpert geradezu die Kehrseite des Flaneurs, sozusagen dessen Widergänger, denn er ist ein Nomade oder vielmehr ein Entwurzelter, wie ihn Erik Reger in seiner (im übrigen rundum negativ ausgefallenen) Besprechung des Romans beschrieben hat:

Franz Biberkopf ist nicht im mindesten ein Antipode der bürgerlichen Gesellschaft; er ist nicht allein vom Standpunkt des Bürgers ein Deklassierter; er ist auch unter den Arbeitern ein Ausgestoßener. Er ist ein Abkömmling der literarischen Hundertschaft Ramponierter, Entwurzelter, vom Pech Verfolgter.²⁶

Während für den Flaneur der urbane Raum positiv gestimmt ist und er sich darin aufgehoben fühlt, erscheint dem Nomaden der äußere Raum bloß negativ, fremd und bedrohlich – für Biberkopf verdichtet im mehrfach wiederkehrenden Bild der herabstürzenden Dächer. Für den Nomaden existiert eben kein (Schutz-)Raum.

Darauf stellt auch eine der bemerkenswertesten Interpretationen des Döblinschen Romans ab, die Günther Anders mit seinem Essay *Der verwüstete Mensch*, 1931 entstanden, vorgelegt hat.

Der Stadt, deren Dächer über ihm zusammenstürzen, ist der Biberkopf nicht gewachsen. Kein Mensch lebt in Berlin, wie keiner einfach in der Welt lebt: Jeder ist auf *seinem* Stand und im engen Raum *seines* Geschäftes. Berlin ist nur die wüste und imaginäre Summe dieser zahllosen wirklichen Räume. Aber es kann wirklich werden: wer nirgendwo steht, wer wie Biberkopf, ausquartiert aus Tegel als Erwachsener zur Welt kommt, zu ihr hinzukommt, steht im *ganzen* Berlin, ist überlassen dem Imaginären, das nun Raum wird, und doch Raum nicht sein kann, dem bloßen Es. (Anders 1984, 3)

26 Erik Reger: Döblins ‚Biberkopf‘ oder Die Krise der Literatur, in: Ders.: Kleine Schriften 1. (Hg.) Erhard Schütz. Berlin 1993. S. 141f.

Anders' Interpretation, dem ungarischen Marxisten Georg Lukács zu dessen 80. Geburtstag gewidmet, trägt unübersehbare Spuren des jungen Lukács mit seiner *Theorie des Romans*, der Phänomenologie und auch von Heideggers *Sein und Zeit*, auf deren Hintergrund Döblins negativer Roman gelesen wird: „Biberkopfs Leben und die Romanform sind aufeinander nicht zugeschnitten. Sie dementieren sich gegenseitig und zwar dauernd.“ (Anders 1984, 4) Anders' Charakteristik Franz Biberkopfs ähnelt derjenigen des frühen französischen Existenzialismus, wenn er fortfährt:

Hinter ihm steht nichts: keine Sitte, keine bürgerliche, keine proletarische, keine städtische, keine ländliche, keine Natur, keine Religion, keine Religionsleugnung, keine Indifferenz, kein Milieu, keine Familie. Er ist unmenschlich, weil in einem barbarischen Sinne nur Mensch. Er ist schlechthin übrig, und kann nichts finden, weil er nichts zu suchen hat. (Anders 1984, 4f.)

In diesem Sinne ist er „[t]otal verlassen“ (Anders 1984, 5), ein Niemand, weil ihn niemand vermisst. Und Heideggers Entfremdungstheorem aus „Sein und Zeit“ samt der Kategorie des ‚Man‘ steht Pate, wenn Anders weiter ausführt, daß Biberkopf bloß „gelebt wird“ und „das ständige Opfer der einfach weitergehenden Zeit“ ist. (vgl. Anders 1984, 7) Es gibt keine Aufgaben für ihn, weshalb die Zeit leer ist – er ist „der weitergehenden Zeit ausgeliefert“. Und er ist „nirgendwo“ in der Welt. (vgl. ebd.) Zugleich glaubt Anders darin den Repräsentanten des entwurzelten Zeitgenossen zu erkennen, und zwar eines Menschen, des Nomaden in der Großstadt, der zwischen die Stühle der gesellschaftlichen Klassen und Schichten gerutscht ist:

Biberkopf ist übrig: übrig zwischen den Anständigen und Unanständigen, zwischen den Milieus, zwischen den Klassen; ob er Arbeiter oder Kleinbürger ist, bleibt zu Recht ganz undeutlich. Aber trotz seiner besonderen Isoliertheit steht er doch übertrieben für jeden Einzelnen da; denn jeder Einzelne ist zwar anders als der Andere, aber keiner ist Persönlichkeit oder Individualität im traditionellen Sinne, im Sinn der Romantik und des 19. Jahrhunderts. (Anders 1984, 8)

Er ist „der verwüstete Mensch“, heimatlos, nomadisch, ohne eigenen Raum; er wird gelebt, wie Anders in der Folge noch bemerkt, und hat darüber hinaus dann auch keine eigene Sprache mehr, worin Anders schließlich das ästhetisch-stilistisch herausragende Merkmal des Romans sieht. Denn diese Sprache „*spricht sehend*“; was sie spricht, ist das Gesehene.“ (Anders 1984, 15) Ja, „die ganze Welt [ist] in Sprache übersetzt.“ (Anders 1984, 16) Damit, so die Pointe, ist freilich keine radikal ans Ende gedachte und gebrachte Mimesis gemeint, also keine Abbildung, sondern die weit radikalere Transformation von Welt in (Sprach-)Kunst, womit sich Döblin – nach Anders – in die Tradition der avantgardistischen Moderne einreihet.

Das mag angehen und zutreffend den Döblinschen Montagestil und die Collagetechnik beschreiben; transzendiert wird allerdings wieder das Entfremdungsparadigma, unter dem die Biberkopf-Figur gedeutet worden ist. Entfremdung aber, ein nahezu klassischer Terminus gesellschaftskritischen Denkens und Schreibens spätestens seit Hegels Zeiten, läßt sich in Anschlag bringen, wenn man auf die neu-sachliche Erzählliteratur der Weimarer Republik schaut. Der Literaturwissenschaftler Erhard Schütz hat unter Verweis auf Berlin Alexanderplatz und den Prototyp des Biberkopf von den „Romane[n] der Einzelgänger, der Vereinsamten und Verlassenen, der Außenseiter und Unglücklichen, der Versprengten und Verstreuten“ gesprochen.

Sie leben beengt, zur Untermiete, in Hotels oder Asylen. Sie suchen Arbeit oder haben sie gerade verloren, sei streunen ziellos oder suchen vergeblich nach Sinn und Zugehörigkeit. An die Stelle von Anklage ist häufig Larmoyanz, an die Stelle des behaglichen Humors die bittere Ironie und an die Stelle des schlagfertigen Mutterwitzes die sarkastische Pointe getreten.²⁷

Als Beispiele nennt Schütz Erich Kästners *Fabian*, Irmgard Keuns *Das kunstseidene Mädchen*, Hans Falladas *Kleiner Mann was nun*, Martin Kessels *Herrn Brechers Fiasko* und Gabriele Tergits *Käsebier*. Die Protagonisten all dieser zeitkritischen Romane „leiden an Hektik

27 Erhard Schütz: Zwischen Alexanderplatz und Kurfürstendamm. Verändern, Verschwinden, Vergessen – Berlin-Topoi der Weimarer Republik, in: Der Deutschunterricht. H. 5. 1992. S. 55.

und Oberflächlichkeit, stürzen sich aber in Zerstreuung und Temporausch. Sie suchen nach Liebe, haben aber Angst vor Bindungen. Sie sind mißtrauisch, fallen jedoch auf alles und jeden herein.“²⁸

Verwüstete Menschen also rundum, Menschen ohne Welt: Nomaden, die nirgendwo leben, keine Heimat haben, folglich den Raum als etwas erleben, das – um eine weitere Denkfigur von Günther Anders aus dessen Hauptwerk *Die Antiquiertheit des Menschen* zu übernehmen – aus Distanzen besteht und mithin nur als Entfernung perzipiert wird. Alles ist fern, weil es ent-fernt ist, dem Zugriff entzogen, von Besitz gänzlich zu schweigen. Auch wenn sich das Begehren auf das Ferne richtet, ist es doch nicht zu haben; es verbleibt immer im ‚da‘, wohingegen der Mensch ‚hier‘ ist – der Hiat läßt sich nicht schließen. So bleibt der verwüstete Mensch stets außen vor, frustriert, verlassen, isoliert. Auch wenn er mit anderen Menschen am selben Ort sich aufhält, ist es doch für ihn ein gänzlich anderer Raum. Womit eine Einsicht der Raumsoziologie belegt ist, daß, obwohl ein Ort „einen Platz, eine Stelle, konkret benennbar, meist geographisch markiert“, bezeichnet, dennoch „am gleichen Ort unterschiedliche Räume“ möglich sind.²⁹

Das ließe sich an Döblins Berlinbildern nachweisen. Döblins „geradezu existentielle Abhängigkeit vom großstädtischen Ambiente“³⁰ findet sich in seinen literarischen, aber auch kritisch-essayistischen und feuilletonistischen Texten auf Schritt und Tritt: vom frühesten Text des 18jährigen Schülers, *Modern. Ein Bild aus der Gegenwart* (1896), worin die Figur des Flaneurs als „Bummler“ beschrieben wird, über das Stadtporträt *Das märkische Ninive* (1910) und die Erzählung *Der Kaplan* (1914) mit einer Konfrontation von Einzelem und Kollektiv Stadt sowie den utopischen Roman *Berge Meere und Giganten* (1924) reichen die Spuren bis zum Alexanderplatz-Roman und noch weit darüber hinaus, wie Gabriele Sander in ihrer Zusammenstellung von Dokumenten verdeutlicht.³¹ Denn auch nach *Berlin Alexander-*

28 Ebd., S. 56.

29 Vgl. Martina Löw: Raumsoziologie. Frankfurt/M. 2001. S. 201.

30 Gabriele Sander: Erläuterungen und Dokumente. Alfred Döblin: Berlin Alexanderplatz. Stuttgart 2006. S. 75.

31 Vgl. insgesamt Gabriele Sander: Berlin im Leben und Schaffen Döblins, in: Sander (Anm. 30), S. 74-102.

platz beschäftigt sich Döblin weiter mit der Thematik, insbesondere auf dem Hintergrund seiner offenen Sympathie mit dem proletarischen Teil der Metropole; so liefert er z. B. das „Geleitwort“ zu einem Fotoband von Mario von Bucovich mit dem schlichten Titel *Berlin* von 1928, worin es etwa heißt:

Will man nun wissen, wie diese neue Stadt nun aussieht, so braucht man nur durch eine einzige östliche, nördliche oder südliche Straße zu gehen, man braucht auch nur eine einzige Straße zu photographieren, Berlin hat es dem Photographen bequem gemacht: 95 Prozent aller andern Straßen sehen ebenso aus. Es ist ein Haus wie das andere, die riesigen Straßenzüge entlang ein Nutzbau, eine Mietskaserne ohne Gesicht neben der andern ohne Gesicht. Aber dennoch! Das Ganze hat ein Gesicht!³²

Oder auch ein feuilletonistischer Text wie *Alexanderplatz* für das *Berliner Tageblatt* vom 1. Januar 1929, worin eine Omnibus-Fahrt beschrieben und dabei – ganz ähnlich wie im Roman auch – die Flut der Wahrnehmungseindrücke wiederzugeben versucht wird. Was allerdings all diese Darstellungen von Berlin vom Roman unterscheidet, das ist die gänzlich andere Perspektive. Während sich Döblin hier entweder als Flaneur oder stadtkundiger Reiseführer erweist und dem Ort somit Räume erschließt, die von anderen – Touristen etwa – erlebt und geteilt werden können, schlüpft er im Alexanderplatz-Roman u. a. in die Figur des Franz Biberkopf und damit in das, was er selbst einmal das Opfer genannt hat: „Das Opfer“, schreibt er im Epilog zum Roman von 1948, „war das Thema des Alexanderplatz.“³³

Durch Franz Biberkopfs Opferrolle und dementsprechende Perspektive führt Döblin einen ‚verwüsteten Menschen‘ im Sinne von Günther Anders vor, für den es am Ort Berlin keinen eigenen Raum (mehr) gibt. Aus dem Gefängnis entlassen und auf der Suche nach Anständigkeit, Zugehörigkeit und einem geringen Maß an (kleinbürgerlicher) Saturiertheit, wird das permanente Scheitern vorgeführt. (Insofern ist auch Döblins zweites Ende, die Wiedergeburt des Franz Biberkopf, ästhetisch nicht gelungen.) Trotz Biberkopfs

32 Zit. nach Sander, ebd., S. 96.

33 Zit. nach Sander, ebd., S. 95.

Bemühungen, dazu gehören zu wollen, bleibt er ausgesperrt, bleibt ihm nur die Bestimmung, auf der Straße zu leben (vgl. Alexanderplatz, 36); irgendwie und irgendwo bloß unterwegs, eine nomadische Existenz, in panischer Furcht vor herabrutschenden Dächern (vgl. Alexanderplatz, 10, 113 u. 116): „Wo soll ick armer Deibel hin“ (ebd., 10). Ja, nirgendwohin geht die Reise – er ist und bleibt ‚entfernt‘: von den Mitmenschen und ihren Räumen, von den Dingen und Diskursen (der Zeit, Gesellschaft und Politik), schließlich von sich selbst. Früher nannte man so etwas Entfremdung.

9. Heimat und Provinz

1.

Sätze, die sitzen müssen. Erste Sätze eben. Solche, die einfache und gültige Wahrheiten ausdrücken. Wie z. B. diese: Leiblichkeit und Räumlichkeit gehören untrennbar zusammen; der Leib konstituiert den Raum um sich herum. Oder, in den Worten des Phänomenologen Hermann Schmitz aus dessen Abhandlung *Der leibliche Raum*: „das leibliche Befinden und Verhalten“ sei eine „Quelle der Raumerfahrung.“ Ja, weiterhin schöpfe der Raum „seine Eindeutigkeit nur aus dem leiblichen Betroffensein, das das Hier und Jetzt mehr oder weniger in die Enge des Leibes zusammendrängt, das Hier an das Jetzt bindend.“¹ Das kann man auch mit Bollnow den gestimmten Raum nennen. Immer und überall wird nämlich auch das Außerhalb des Leibes – ähnlich der Erfahrung seiner selbst – gestimmt erlebt; Ungestimmtes existiert nicht. Egal in welcher Reichweite. Ob wir über unsere unmittelbare Lebenswelt in Reichweite reden, ob über die Welt in mittlerer Reichweite oder über Entferntes und Entlegenes. Die Unterschiede sind bloß gradueller Natur, das Maß an Betroffenheit oder Involviertheit nimmt entweder zu oder ab; es hängt an unseren Eingriffsmöglichkeiten. Was wir ändern können, was wir beeinflussen und gestalten können. Oder was eben nicht, worauf wir keinen Einfluß haben. Aber kalt werden läßt uns auch das nicht.

Wie sieht es mit der Welt außer uns aus? Überaus plausibel sind die Vorstellungen, die die verstehende Soziologie seit Alfred Schütz und seinen Schülern Peter L. Berger und Thomas Luckmann hierzu entwickelt hat. Ausgangspunkt ist dabei die Alltagswelt als die Lebenswelt und der Raum unseres direkten Zugriffs, als die Welt in „aktueller Reichweite“²; sie bildet den Kern, von dem aus die weitere Welt als Peripherie allmählich – durchaus in Interaktion und Kommunikation

1 Hermann Schmitz: *Der leibliche Raum. System der Philosophie III.* Teil 1. Bonn 2005. S. 15.

2 Alfred Schütz, Thomas Luckmann: *Strukturen der Lebenswelt.* Bd. 1. Frankfurt 1988. S. 64.

mit anderen – angeeignet wird. Jetzt mit einem kühnen Sprung ins Anthropologische. Diese Lebenswelt kann durchaus mit dem Begriff Heimat erfaßt werden; denn die Welt in unmittelbarer Reichweite bildet – in aller Regel – auch unseren Rückzugsraum, ist Heim und Heimat für uns, ein verlässlicher Ort also, der identitätsstiftend und reproduktionsfördernd ist. Wie sich umgekehrt mit Alexander Mitscherlich sagen läßt: „Heimat verlangt Markierungen der Identität eines Ortes.“³ Heimat und Identität können mit Ina-Maria Greverus so zusammengesehen werden, daß der Mensch „sich aktiv einen Raum aneignet, ihn gestaltet und sich in ihm ‚einrichtet‘ – das heißt zur Heimat macht.“⁴ Zusammenfassend dann: „Damit man sich als ein definiertes Ich in einer gesellschaftlichen Realität und einem sozio-kulturell gefüllten Raum versteht und verstanden wird, bedarf es der Nähe und Vertrautheit der Menschen und Dinge um uns.“⁵ Nichts anderes bedeutet schließlich Heimat – diesseits aller noch so berechtigten kritischen Invektiven.

Ich muß mich kennen und auskennen, muß das Maß der Entfremdung und Fremdheit überschaubar halten, d. h. muß mich verlassen können – Stabilität und Prognostizierbarkeit sind notwendige Elemente in meiner Heimat und Heimstatt. In anderen Zusammenhängen hat der Philosoph und Soziologe Arnold Gehlen von Entlastung im Blick auf Institutionen gesprochen; dasselbe gilt von der Heimat als dem Raum meiner (zumeist zufriedenen) Anwesenheit. Heimat meint auch das ‚Heimelige‘, in dem ich mich geborgen fühle, dasjenige, das noch bis weit ins 19. Jahrhundert einen Rechtscharakter trägt. „Heimat war die Gemeinde oder das Territorium, in dem der einzelne durch Geburt, Einheirat oder Einkauf ‚Heimatrecht‘, seine Zuständigkeit, hatte.“⁶ Dadurch – also durch die Rechtssicherheit – vermag der Mensch seine Identität auszubilden, auf einem Territorium, „das“, in den Worten von Greverus aus einer älteren Arbeit,

3 Alexander Mitscherlich: Freiheit – eine Utopie? Ausgewählte Schriften 1946 bis 1974. Frankfurt 1975. S. 367.

4 Ina-Maria Greverus: Auf der Suche nach Heimat. München 1979. S. 28f.

5 Ebd., S. 169.

6 Ebd., S. 63.

„ihm Verhaltenssicherheit gewährt, da in ihm Umwelt als Lebenswelt durch ihr Selbstverständnis zur Eigenwelt geworden ist.“⁷

Obleich ein anthropologisches Faktum, ist dennoch vor jeder Idyllisierung zu warnen. Heimat ist keine Idylle! Im Gegenteil, worauf Walter Jens nachdrücklich in seinem Essay *Nachdenken über Heimat* insistiert hat:

Rauhe Wirklichkeit vielmehr, Amtsstuben-Realität, Elend im Doppelsinn des Wortes (Unglück & Fremdheit) auf der einen, Privilegierung auf der anderen Seite: Kein Wunder, daß die Kirchenlieder, da es für jedermann hienieden Herberge nicht gab, so gern auf die himmlische Heimat – die wahre und allgemeine – verwiesen, die keine Fremdlinge, Asylanten und Ausgeschlossenen kenne: die ewige Herberge der Christen, zu der auch – und gerade! – die Menschen von den ‚Hecken und Zäunen‘ gehörten.⁸

Heimat ist eine Notwendigkeit, ein Existenzial. Ohne Heimat geht es nicht – mag sie auch so weit entfernt sein, zeitlich und/oder räumlich. Der Hinweis auf den – an dieser Stelle unverzichtbaren – Ernst Bloch und sein „Prinzip Hoffnung“, das mit den viel zitierten Sätzen über den Heimatgedanken schließt:

Die Wurzel der Geschichte aber ist der arbeitende, schaffende, die Gegebenheiten umbildende und überholende Mensch. Hat er sich erfaßt und das Seine ohne Entäußerung und Entfremdung in realer Demokratie begründet, so entsteht in der Welt etwas, das allen in die Kindheit scheint und worin noch niemand war: Heimat.⁹

Darin speisen sich nicht zuletzt auch die Erfahrungen eines Exilierten ein, d. h. eines Heimatlos-Gewordenen, dessen Schicksal ein anderer (jüdischer) Emigrant, Jean Améry, in seinem Essay *Wieviel*

7 Ina-Maria Greverus: Der territoriale Mensch. Ein literaturanthropologischer Versuch zum Heimatphänomen. Frankfurt 1972. S. 54.

8 Walter Jens: Nachdenken über Heimat. Fremde und Zuhause im Spiegel deutscher Poesie, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 9. 6. 1984.

9 Ernst Bloch: Das Prinzip Hoffnung, in: Ders.: Gesamtausgabe in 16 Bde. Frankfurt 1977. Bd. 5. S. 1628.

Heimat braucht der Mensch? beschrieben hat. Je weniger Heimat, so Améry's „erste und vorläufige Antwort“, der Mensch mit sich tragen könne, um so mehr benötige er davon; Heimat „ist das Kindheits- und Jugendland“, das unbedingt erinnert werden muß, eingedenk seines Verlustes.¹⁰ Es ließen sich eine Vielzahl literarischer Texte, aber auch poetologischer Selbstaussagen von Autorinnen und Autoren des 20. Jahrhunderts beibringen, die eins der Kernthemen des zurückliegenden Jahrhunderts – Vertreibung und Heimatverlust – aufgreifen. Nicht nur von jüdischen Autoren, sondern – jetzt im Blick auf die deutschsprachige Literatur – von allen Schriftstellern, die nach dem II. Weltkrieg und dem Ende des Faschismus das Programm „Erinnerung als Aufgabe“ ernstgenommen haben. Heinrich Böll hat das Stichwort in seinen Frankfurter Poetikvorlesungen geliefert und selbst auch in einer Reihe von Texten, in autobiographischen Erzählungen ebenso wie in Essays, den Heimatverlust beklagt. Denn die „zwei Köln“, die ihn so tief geprägt haben, daß er schreibend immer wieder darauf und dahin zurückkommt, gibt es nicht mehr: weder „das Vorkriegsköln zwischen Raderthal und Chlodwigplatz, zwischen Vorgebirgsstraße und Rhein, dazu noch die Südbrücke und die Poller Wiesen“ noch „das zerstörte Köln, in das wir 1945 zurückzogen.“¹¹ Umso mehr sieht er sich veranlasst, diesen „Gegenstand der Erinnerung“¹² festzuhalten und sich, wie er sein poetologisches Credo formuliert hat, auf die „Suche nach einer bewohnbaren Sprache in einem bewohnbaren Land“¹³ zu machen. Hinsichtlich des Heimataspekts bedeutet das konkret, sich „die Pein“ aufzuerlegen, „in diesem Gefälle zwischen Proust und dem (jeweiligen) Ostermann aufrecht zu stehen und gelegentlich auszurutschen.“¹⁴ Die Heimat ist

10 Jean Améry: *Wieviel Heimat braucht der Mensch?*, in: Ders.: *Werke*. Bd. 2. (Hg.) Gerhard Scheit. Stuttgart 2002. S. 97 u. 111.

11 Heinrich Böll: *Heimat und keine* (1965), in: Ders.: *Werke*. Kölner Ausgabe (im Weiteren zitiert als: Böll KA). Bd. 14. (Hg.) Jochen Schubert. Köln 2002. S. 376f.

12 Ebd.

13 Unter diesem Motto steht die zweite Frankfurter Poetikvorlesung Heinrich Bölls, Böll KA 14, S. 155-168.

14 Böll KA 14. S. 377. – Zum Böllschen Heimatbegriff vgl. auch die beiden Beiträge von Andrea Demku: *Der Rhein und die Problematik der*

der Ort, von dem aus der Böllsche Schreibimpuls ausgeht, das alte Köln samt dem Rhein; sie ist der Raum, in dessen Geborgenheit sich die Identität ausgebildet hat – was dann auch als Verlusterfahrung kritisch bilanziert werden muß.

Auftakt zu einer realistischen und humanistisch ausgerichteten Literatur, die als Literatur der ‚Gruppe 47‘ zwanzig Jahre lang unangefochten die Szene bestimmt hat. Autorinnen und Autoren der Böllschen Generation, aber auch noch aus einer späteren schließen sich dem an, Siegfried Lenz etwa mit seinem Roman *Heimatmuseum* (1978) oder das Gesamtwerk Horst Bieneks, insbesondere die Roman-Tetralogie über das oberschlesische Gleiwitz, *Die erste Polka* (1975), *Septemberlicht* (1977), *Zeit ohne Glocken* (1979) und *Erde und Feuer* (1982). In Bezug auf das Thema Heimat und Erinnerung bemerkt Bienek in dem kleinen Essay *Schlesien – aber wo liegt es?* zum Ende hin:

Aber Heimat kann man nicht vererben. Sie ist in meinem Kopf. Und sie ist in meiner Seele. Dort, wo ich meine Kindheit und Jugend erlebt und die Welt zum ersten Mal entdeckt habe, wächst nun schon eine dritte Generation heran, dort werden neue, andere Kindheiten erlebt, wird eine andere Sprache gesprochen. Kindheit ist Heimat. Und insofern bin ich ein Vertriebener (wie wir alle), seit ich aus der Kindheit vertrieben wurde und ein Erwachsener geworden bin. – Es gibt eine Kraft der Erinnerung, die das Erlebte, das Vergangene lebendiger macht als es jemals gewesen war. Wahrscheinlich muß man den Verlust

Räumlichkeit in Heinrich Bölls „Frauen vor Flusslandschaft“, Sarolta Németh: „Oh, wenn ich doch beten könnte!“ Das Zusammenspiel von Raum und Seele in Heinrich Bölls epischer Welt, in: *Gelebte Milieus und virtuelle Räume. Der Raum in der Literatur- und Kulturwissenschaft.* (Hg.) Klára Berzeviczy, Zsuzsa Bognár, Péter Lökös. Berlin 2009. S. 81-89 u. 117-127. Hinweise auch in: Gertrude Cepl-Kaufmann: „Ein paar Tropfen Rheinwasser?: Das Rheinland als literarischer Erfahrungsraum, in: *Literarisches Schreiben aus regionaler Erfahrung. Westfalen – Rheinland – Oberschlesien.* (Hg.) Wilhelm Gössmann/Klaus-Hinrich Roth. Paderborn u. a. 1996. S. 55-96; hier S. 72ff.

tatsächlich spüren, an ihm leiden, um ihn in der Beschwörung der Wörter vergessen zu machen.¹⁵

In diesen Sätzen schwingen Blochs Überzeugungen, aber auch diejenigen Heideggers mit, der vom Dichten als Heimkommen gesprochen hat.

Ein anderer Heimatversessener, wenn auch beileibe kein Vertriebener ist Ludwig Harig, der das Heideggersche Diktum zum Anlass eines Spiels mit den Begriffen Heim und Reich genommen hat. „Es gibt keine zwei Orte in der Welt“, so beginnt Harigs Text,

die weiter voneinander entfernt liegen als das Heim und das Reich. Das Heim ist der Ort, an dem der Mensch sich niederläßt; das Reich ist der Ort, an dem der Mensch von einem Bein auf das andere tritt. Daheim weiß der Mensch, was geschieht, und er ist ruhig; im Reich weiß der Mensch nie, was in der nächsten Stunde passieren kann, und er ist voller Unruhe. [...] Auf der einen Seite steht das Glück, und auf der anderen Seite steht die Wirtschaft; nein, es gibt keine zwei Orte in der Welt, die weiter voneinander entfernt liegen als das Heim und das Reich.¹⁶

Das Heim ist der Ort der Geborgenheit, die (Saar-)Heimat, die Identität schafft und, so der ideologiekritische Sprachspieler Harig, den Menschen gründlich und grundsätzlich mit Mißtrauen gegenüber dem Reich ausstattet – einem Reich, das sich das Saarland, wie Harig glaubt, einverleibt hat (‚Heim ins Reich‘) und das dann für so numinose und hybride Erscheinungen wie Gesellschaft oder Staat figurieren mag. Im Reich kann man zwar reich werden, doch heimkehren nur ins Heim, die Heimat, der freilich – bei Harig – das ‚Tümelnde‘ abgeht. Er weist vielmehr darauf hin, daß das saarländische Heimweh „eine Leitidee“ ist, in der „Freude“ stecke. „Die Freude ist das Regulativ am saarländischen Heimweg, sein moralischer Zug, seine

15 Horst Bienek: Schlesien – aber wo liegt es?, in: *Heimat. Neue Erkundungen eines alten Themas.* (Hg.) Horst Bienek. München-Wien 1985. S. 61.

16 Ludwig Harig: *Heimweh. Ein Saarländer auf Reisen.* München-Wien 1979. S. 7.

Botschaft für die Welt.“¹⁷ Einerseits eine Apologie für die Heimat und ein entsprechendes Gefühl, steckt andererseits bei Harig und seinen Generationengenossen wie Lenz oder Bienek eine tiefe Skepsis gegenüber gesellschaftlichen und staatlichen Usurpationen, nicht zuletzt solchen, die bestimmte Begriffe ideologisch besetzen und hochrücken. Und die Heimat zählt gewiß zu diesen Begriffen.

Harigs Text aus dem Jahr 1979 ist in einer Zeit geschrieben worden, da die Themen Heimat und Provinz, das Leben im engen Rayon der Region, eine neue Konjunktur bei einer neuen Schriftstellergeneration erfahren hat. Nachdem die verschiedensten Experimente um 1968 und im Nachgang dazu literarisch durchdekliniert worden sind und der bisweilen hochfahrende Ton besserwisserischer Gesellschaftsanalysen einer neuen Bescheidenheit gewichen ist, die dann schnell mit dem Terminus ‚Neue Subjektivität‘ belegt worden ist, wächst die Zahl von Romanen und Erzählbänden, die nicht zuletzt eine kritische Heimatkunde betreiben. Dies ist dann ein Trend, der nicht nur die westdeutsche Literatur, sondern auch – und womöglich sogar noch stärker – die österreichische und schweizerische Literatur bestimmt. „Wie man Provinzen erobert“ – ließe sich mit dem sprechenden Titel von Hugo Dittberners Erzählsammlung sagen: denn darum kreisen die Texte von Gernot Wolfgruber, Franz Innerhofer, Gerhard Roth, Silvio Blatter, Hermann Burger oder Gerold Späth, von Ludwig Fels und Hermann Lenz, um nur einige Autoren zu nennen. Die Provinz wird vermessen, Lebensweisen und Verhaltensformen in ihr, und man stellt Alltäglichkeit dar, um die beiden Begriffe Heimat und Provinz zu parallelisieren. Überaus kritisch zumeist, unter Zurückweisung alles Pathetischen, in nüchtern-lakonischer, nur selten den traditionellen Realismus überwindender Sprache. So sind damals in den 70er und frühen 80er Jahren erfolgreiche, vom Lesepublikum überaus geschätzte Romane entstanden, Romane, die ein altes Thema „neu abgesteckt, neu vermessen, neu erkundet“ haben.¹⁸

In Gerhard Roths 1983 mit dem Döblin-Preis ausgezeichneten Roman *Landläufiger Tod* (1984) erzählt der stumme Protagonist

17 Ebd., S. 19f.

18 Horst Bienek: Vorbemerkung des Herausgebers, in: Heimat (Anm. 15), S. 7.

Franz Lindner in seinen Aufzeichnungen vom „vielfältigen Mikrokosmos eines kleinen Dorfs“ im Südosten Österreichs, „in dem es alles, nur keine Idylle gibt“ – so der Klappentext. Hier leben die Menschen, drehen sich im Hamsterrad ihrer Gewohnheiten und fühlen sich dabei noch, wie ein Zirkusdirektor gegenüber Franz gleich eingangs bemerkt, wohl „im Geläufigen“. Denn:

Die Menschen lieben die Wiederholung. Durch sie erst fühlen sie sich bestätigt, während sie das Neue, das wirklich Neue stets abstößt. Mit nichts können Sie größeren Schrecken oder größere Wut erzeugen als mit Neuem. Die Menschen wollen sich bestätigt fühlen und wiedererkennen.¹⁹

Das führt nach außen zur Abschottung, im Blick auf den heimatlichen Bezirk zum Festhalten an Traditionen. Diese können nämlich möglicherweise dasjenige, was die Soziologen Peter L. Berger, Brigitte Berger und Hansfried Kellner 1975 als das Grundproblem des modernen Menschen diagnostiziert haben, nämlich den „Zustand der ‚Heimatlosigkeit‘“²⁰, überwinden. Aber um welchen Preis? Bei Roth haben wir es mit Verrückten und anderen Debilen zu tun, mit Kranken rundum, die, wie sich Walter Hinck ausgedrückt hat, „immer aufs neue das poetische Credo des alten Dorf- und Heimatromans [dementieren]. Heimat ist hier weder heimelige noch heile Welt.“²¹

Die Romane des Schweizers Silvio Blatter sind im Freiamt angesiedelt und drücken in ihren sprechenden Titeln bereits aus, wovon sie handeln: *Zunehmendes Heimweh* (1978) erzählt anhand von sechs unterschiedlichen Protagonisten die verschiedensten Lebenswege, -verläufe und -konzepte, die nacheinander an sieben aufeinander folgenden Tagen geschildert werden. Es geht nicht zuletzt um die Einsamkeit, die mit Heimweh zu tun hat, „und Einsamkeit ist immer ein Mangel an Geborgenheit“ (Klappentext). *Kein schöner Land* (1983) setzt die frühere Geschichte fort, handelt wieder von einem ganzen

19 Gerhard Roth: *Landläufiger Tod*. Frankfurt 1988. S. 25.

20 Peter L. Berger, Brigitte Berger, Hansfried Kellner: *Das Unbehagen in der Modernität*. Frankfurt 1975. S. 74.

21 Walter Hinck: *Heimatliteratur und Weltbürgertum. Die Abkehr vom Ressentiment im neuen Heimatroman*, in: *Heimat* (Anm. 15), S. 50.

Personenreigen und enthält die Botschaft auf der letzten Seite des Textes, daß, „um nicht in Verzweiflung und Angst zu geraten, sondern sich zu einem Lebensmut geradezu auch durchzuringen“, es notwendig sei, „verlässliche Menschen in [der] Nähe zu wissen, Menschen, die ganz zu [einem] stünden.“²² Heimat also auch hier wieder als der – diesseits aller schädlichen Nähe – Raum und Rayon, worin sich Identität ausbilden und sich eine verlässliche Gemeinschaft herstellen lassen kann.

Dass sich Heimat- und Provinzdarstellungen durchaus mit Witz und Humor paaren, belegen die verschiedenen Romane des Schweizer Gerold Späth, die rund um eine fiktive Kleinstadt am Zürichsee kreisen. Im Mikrokosmos des Provinzalltags scheint der ganze Kosmos auf. Die Befindlichkeiten des modernen Menschen mit all seinen Wünschen und Ängsten, (Tag-)Träumen und Idiosynkrasien hält der Chronist dieser Romane – und als solcher muß der Erzähler bezeichnet werden – fest, eben das, was ‚man‘ so rundum erzählt, das Hören-Sagen, die Vermutungen. Die Romane heißen *Balzapfoder als ich auftauchte* (1977), *Commedia* (1980), wofür Späth den Döblin-Preis erhalten hat, *Barbarswila* (1988) und *Stilles Gelände am See* (1991). Mittelpunkt und topographisches Zentrum ist der See, nicht nur für die Kinder, die Fischer, Angler und Schwimmer, sondern für alle. Das ganze Leben spielt sich hier ab: die kleinen Komödien wie großen Tragödien, frühe Leiden und späte Tode. Von Selbstmördern ist die Rede, von langlebigen und hartnäckigen Mythen wie auch anderem Gerede – z. B. über den Inselwart Altorfer, einem „älteren Knaben“, der sich eine Glasscheibe in den Boden seines Bootes eingesetzt hat, um „ganz selbstvergessen in Betrachtung der Dinge unten in der Tiefe“ zu versinken, aber auch um Ertrunkene zu suchen, wie die „Paula Buchser, Ehefrau des Pankraz, Berufsfischer und Pendler“, die er jedoch nie hat finden können.

Aber es hieß auch, die Paula sei ihm schon bald nach ihrem Unglückstag dermaßen schrecklich aus der dunklen Tiefe vor das Glas heraufgeschossen, das Entsetzen habe ihn ärsch- und rücklings auf die Bilgenbretter geworfen, knall auf den Kahnboden, und seither habe er

22 Silvio Blatter: *Kein schöner Land*. Frankfurt 1983. S. 545.

ihre Unterwasserwege nie mehr gekreuzt, stets gemieden, es sei ihm grad Graus genug, daß sie ihm immer wieder im Traum vorkomme: in einem mächtigen Strudel tauche sie dicht neben dem Kahn herauf, unförmig gedunsen und verquollen, und blecke ihn aus ihren Strähnchen heraus bleich und gelbzahnnig an.²³

Bei anderen Autoren der Zeit – wie L. Fels, G. Wolfgruber oder F. Innerhofer – wird die kritische Heimatkunde und -erkundung mit autobiographischen Versatzstücken angereichert, und es entstehen Entwicklungsromane, die vom Auf- und Ausbruch aus einem kleinbürgerlich-proletarischen Milieu erzählen. Abreisen ohne anzukommen, denn es gibt kein verlässliches Ziel mehr, und der soziale Aufstieg, um den sich die Protagonisten bei Innerhofer und Wolfgruber bemühen, erweist sich als trügerisch. Der Alltag und die sozialen Prägungen, sie bilden ein stahlhartes Gehäuse. Georg Klein etwa heißt der Protagonist in Wolfgrubers Roman *Niemandland* (1978), und klein bleibt er bis zum Schluß, trotz seines vermeintlichen Aufstiegs vom Arbeiter zum Krawattenträger:

Aber nicht nur sein Leben im Büro war ihm zu etwas Üblichem geworden, sondern auch sein Leben mit Irene, in der für ihn längst nicht mehr neuen Wohnung, die er schon ohne weiteres Daheim nannte. Was sie sich gewünscht hatten: ständig zusammensein, miteinander einschlafen und aufwachen zu können, war das Selbstverständlichste geworden. Vieles war selbstverständlich geworden. [...] Die Dinge hatten ihren Platz bekommen. Und die Zeit ihre Einteilung. Gewohnheiten hatten sich gebildet. Sich plötzlich nicht mehr in den Sessel zu setzen, den er sich als *seinen Sessel* angewöhnt hatte, war bereits so etwas wie ein Aus-dem-Schritt-Kommen. Wenn ihm dann auffiel, was er da schon als eine Änderung ansah, hatte er immer das Gefühl der eigenen Lächerlichkeit: Lachen würde er doch über einen, meinte er, von dem ihm so eine Sesselgeschichte berichtet werden würde.²⁴

Das Leben in seiner kruden Alltäglichkeit erzeugt bestenfalls noch ein abwartendes Verhalten, oder soll man sagen den Fatalismus: „Ein

23 Gerold Späth: *Stilles Gelände am See*. Frankfurt 1991. S. 19f.

24 Gernot Wolfgruber: *Niemandland*. München 1980. S. 313.

Warten. Ein ständiges Warten darauf, daß gleich Schluß ist damit.“²⁵ Das ist nicht mehr jene Langeweile, die Dieter Wellershoff einmal als unbestimmtes Warten bezeichnet hat und die produktive Züge annehmen kann, sondern vielmehr eine existenzielle Langeweile, die bleischwer lastet.

Die Romane der 70er und frühen 80er Jahre ähneln soziologischen Experimenten, in denen – gutwillig gelesen – das Provinzleben auf die literarische Simulationsbühne gehoben und von Seiten seiner depravierenden Momente gezeigt wird. Entfremdung wird großgeschrieben, die Kehrseite davon, Entlastung, dabei zumeist ignoriert. Insofern sind diese Romane auch ideologiekritisch – in dem Sinne jedenfalls, daß sie den traditionellen Topos von Heimat und Provinz, vor allem jedoch von Heimatliteratur unterlaufen und konterkarieren. Norbert Mecklenburg beginnt den theoretischen Teil seiner Monographie *Erzählte Provinz. Regionalismus und Moderne im Roman*, worin er eine Reihe von exemplarischen Romananalysen von Gustav Frenssen über Hermann Broch bis zu Uwe Johnson vorlegt, folgendermaßen:

Regionalität in einem literarischen Text, also seine ländlich-provinzielle Bestimmtheit, kann niemals als unmittelbares Abbild einer Region oder von Provinz genommen werden, sie ist vielmehr als Spezifikation poetischer Räumlichkeit zunächst immer ein Strukturmoment des Textes und hat als ein solches an den Funktionen teil, die dem Raum im komplexen Zeichengefüge eines sprachlichen Kunstwerks zukommen.²⁶

Daher müsse auch dieses Konzept der Regionalliteratur noch in der Tradition einer ästhetischen Mimesis gesehen werden, die an den tatsächlich gelebten Raum anknüpfe und mithin „prinzipiell in Spannung zu einer anti-mimetisch gefaßten Modernität“ trete.²⁷ Unter Rückgriff auf Ernst Bloch, der die Spezifik von Wunschträumen und -landschaften bis hin zu „geographischen Utopien“ in seinem opus

25 Ebd., S. 7.

26 Norbert Mecklenburg: *Erzählte Provinz. Regionalismus und Moderne im Roman*. Königstein/Ts. 1982. S. 31.

27 Ebd.

maximum *Das Prinzip Hoffnung* untersucht hat, konturiert Mecklenburg das Verhältnis von Erzählen, Erinnern und der Räumlichkeit. „Erzählen als imaginatives Ausschreiten von Erinnerungsräumen gewinnt leicht regionale Züge im Sinne geographischer Bestimmtheit, weil Erinnerungen sich an Orte zu knüpfen pflegen.“²⁸ Und im Blick auf Georg Simmel schließlich fügt Mecklenburg noch hinzu, daß der gelebte Raum „immer sozialer Raum“ ist.²⁹

Klar ist allerdings auch – und hierbei verweist Mecklenburg auf die Arbeiten Lotmans –, daß diesseits des Mimesis-Paradigmas der künstlerisch-literarische Raum ein anderer als der aus der Realität ist. Der künstlerische Raum ist ein modellierter, also ein geschaffener Raum – und zwar einer, wie Lotman schreibt, der „das Weltmodell eines bestimmten Autors dar[stellt], das in der Sprache seiner räumlichen Vorstellungen zum Ausdruck kommt.“³⁰ D. h. es werden hier zeitliche, soziale, ethische u. a. Aspekte ausgedrückt. Der künstlerische Raum referiert zwar auf den empirischen, um ihn sogleich wieder zu transzendieren. Hinsichtlich des Protagonisten von Erzähltexten bemerkt Lotman noch, daß dieser von seinem je spezifischen Milieu – „einer speziellen Interpretation des künstlerischen Raums“ – geprägt ist und zwei grundsätzliche Möglichkeiten hat: „wenn er sich innerhalb des Raums seines Milieus bewegt, ist er künstlerisch unbeweglich. Ein anderes Bild ergibt sich, wenn der Held mit dem Milieu bricht.“³¹ Um mit dem Milieu zu brechen, muß er aufbrechen, sich auf den Weg machen, die Grenze sprengen, die die verschiedenen Milieus und ihre Räume trennt. Die vermeintliche Ruhe muß zugunsten einer „Unruhe des Raums“, wie es in einer neueren Arbeit heißt³², aufgegeben werden. Der Weg, das zeigt Lotman in seiner Interpretation Gogols, organisiert den Raum schließlich neu.

28 Ebd., S. 32.

29 Ebd., S. 33.

30 Jurij M. Lotman: Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur. Kronberg/Ts. 1974. S. 202.

31 Ebd., S. 250.

32 Vittoria Borsò: Grenzen, Schwellen und andere Orte, in: Kulturelle Topografien. (Hg.) Vittoria Borsò u. Reinhard Göring. Stuttgart 2004. S. 18.

Neben anderen Punkten, die den Regionalroman charakterisieren, greift Mecklenburg diesen Gedanken von Lotman auf und verweist auf die Notwendigkeit von Grenzen und Wegen:

Die Grenze gliedert den Raum in Teilräume, die Wege verbinden diese, stellen Beziehungen her. [...] Ein häufig benutztes Zwei-Orte-Schema, das auf dem Kontrasteffekt räumlicher Oppositionen basiert, erlaubt die epische Modellierung von Totalität durch das Mittel der *distributio*. Hierin liegt eine erzählerisch viel ausgebeutete ästhetische Valenz des binären Kulturmusters Stadt/Land bzw. Metropole/Provinz.³³

Das binäre Schema vorausgesetzt, verbleibt der Regionalroman im engen Rayon: „Regionale Romane zeichnen sich in der Regel durch breite Darstellung eines engen oder begrenzten Raums aus.“³⁴ Ja, der Raum ‚bestimmt‘ sozusagen den regionalen Roman. Daß dabei Weltliteratur entstehen kann, hat Siegfried Lenz – selbst ein Autor, der die ostpreußische Provinz häufiger beschrieben hat – in einem Essay über Wilhelm Faulkner unterstrichen. „Die schicksalhafte Provinz“, so endet der Text,

die er entwarf, kann niemand betreten, und er selbst wußte, daß es keinen Reiseführer dorthin gibt. Gleichwohl schuf er einen wirkungsvollen und dauerhaften Süden, und er wiederholte das Land und die Menschen am Mississippi so endgültig, daß sie nie aufhören werden, zu bestehen.³⁵

Der Text des Essays ist im übrigen nach Lenz' Reise im Oktober, November 1962 in die USA entstanden; bei dieser sechswöchigen Reise kreuz und quer durch die Vereinigten Staaten, wovon Lenz'

33 Mecklenburg (Anm. 26), S. 34.

34 Ebd., S. 36.

35 Siegfried Lenz: Beziehungen. Ansichten und Bekenntnisse zur Literatur. Hamburg 1970. S. 129f.; ähnlich auch: Siegfried Lenz: Tragische Topographie. Über Faulkners Süden, in: Ders.: Werkausgabe in Einzelbänden. Bd. 19. Essays 1955-1982. Hamburg 1997. S. 496-504; ganz allgemein noch: Siegfried Lenz: Von der Wirkung der Landschaft auf den Menschen, in: Ders.: Werkausgabe in Einzelbänden. Bd. 20. Essays 2. 1970-1997. Hamburg 1997. S. 411-431.

soeben erst veröffentlichtes Tagebuch Kunde gibt, ist er u. a. auch nach New Orleans und an den Mississippi gereist – nicht zuletzt auf den Spuren Faulkners und auf der Suche nach dessen Raum.

Wenn es stimmt, daß, wie in neuerer Zeit von den zuständigen Vertretern immer wieder formuliert wird, der Raum nicht einfach gegeben ist, sondern vielmehr von uns gemacht wird, nicht zuletzt durch und vermittelt von Kunst als „Poetik von Räumen“³⁶, sollte man nicht vor dem Begriff Dialektik zurückscheuen. Denn ebenso wie wir den Raum konstruieren, wirkt dieser wieder zurück auf uns, realiter und idealiter. D. h. ebenso als gelebter und erlebter Raum in unmittelbarer wie mittelbarer Reichweite, aber auch als gelesener bzw. lesend erfahrener Raum. Wir sind gleichsam prägend wie geprägt. Raum und Identität gehören unabdingbar zusammen. In den Worten der Literaturwissenschaftlerin Angelika Corbineau-Hoffmann aus ihrer Proust-Interpretation:

Nicht zu wissen, *wo* man sich befindet, bedeutet zugleich und mit kausaler Notwendigkeit, auch nicht zu wissen, *wer* man ist. Die Identität des Raumes ist die Bedingung für die Identität des Ich. Doch auch die Umkehrung wäre denkbar: Wenn man nicht weiß, wer man ist, und nur ein elementares, gleichsam unpersönliches Daseinsgefühl hat, löst sich dann auch jede Gewißheit über Räume auf?³⁷

Aber: einfach oder gar – schlimmer noch – selbstverständlich zu haben, ist das lange nicht. Frei nach dem Motto: sag mir, wo du wohnst, und ich sag dir, wer du bist. Nein, die Nähe – der Nahraum um den eigenen Leib herum – kann auch etwas penetrant Aufdringliches haben, dasjenige, was die beiden, auf unorthodoxe Weise marxistisch geprägten Philosophen Lukács und Bloch übereinstimmend als schädlichen Raum unmittelbar gelebter Gegenwart bzw. als Dunkel

36 Angelika Corbineau-Hoffmann: Reflexionen über Räume der Recherche, in: Marcel Proust – Orte und Räume. (Hg.) Angelika Corbineau-Hoffmann. Frankfurt 2003. S. 10.

37 Ebd., S. 13; vgl. auch Brahim Moussa: Heterotopien im poetischen Realismus. Andere Räume, Andere Texte. Bielefeld 2012. S. 13.

des gelebten Augenblicks bezeichnet haben.³⁸ Auch die Nähe müsse allererst über sich selbst aufgeklärt, d. h. Unmittelbarkeit durch Vermittlungen aufgehoben werden: durch Handlungen, Kommunikation, Wissen usw. Heute sagen wir: durch kulturelle Praxis. Um an dieser Stelle noch auf den Altvater Marx zurückzukommen: wir machen zwar unsere Geschichte selbst, doch stets unter vorgefundenen Verhältnissen und Bedingungen. Dies zu ignorieren, wäre fatal. Nichts beginnt ab ovo, sondern die Welt ist immer schon vor mir da, heideggerisch: sie ‚west an‘. Sie muß nur immer wieder neu ‚vermessen‘ und räumlich (um-)gestaltet werden. Damit beginnt ihre tägliche Eroberung. Zu Hause, draußen, in der ganzen Welt. Für den einzelnen wie für die Gesellschaft. Nennen wir’s einmal so: die Erotik des Seins. Das Begehren als Ansporn. Und die Erkenntnis zugleich, daß Sicherheit niemals existiert, daß die stabile Identität eine Schimäre ist und – jetzt kommt’s – Raum und Identität allenfalls temporär und nur situativ miteinander harmonisieren können.

Ob damit schließlich auch der große internationale Erfolg von Romanen zusammenhängt, die die Vermessung der Welt thematisieren? Denn sie erzählen ja – klassisch realistisch wie im Fall der englischen Autorin Clare Clark in *Der Vermesser* (2005) oder ironisch gebrochen wie bei Daniel Kehlmanns *Die Vermessung der Welt* (2005) – von den Möglichkeiten der Aneignung und Beherrschung der Welt, also gut aufklärerisch: von der Eroberung von Räumen. Das hat etwas durchaus Beruhigendes an sich. Welt wird erfahren dadurch, daß sie vermessen wird, Räume dadurch begriffen, daß sie von anderen abgegrenzt werden, Dinge darin in ihren unterschiedlichen Positionen ermittelt werden. Alles büßt seine Fremdheit ein.

Clare Clark legt einen historischen Roman vor, der – die Tradition der ‚gothic novel‘ aufgreifend – von den Bemühungen des Ingenieurs

38 Georg Lukács: Geschichte und Klassenbewußtsein. Sonderausgabe der Sammlung Luchterhand. Darmstadt und Neuwied 1976. S. 195 u. 348; Ernst Bloch: Geist der Utopie, in: Ders.: Gesamtausgabe in 16 Bde. Frankfurt 1977. Bd. 16; allgemein dazu: Werner Jung: Augenblick, Dunkel des gelebten Augenblicks, in: Bloch-Wörterbuch. Leitbegriffe der Philosophie Ernst Blochs. (Hg.) Beat Ditschy, Doris Zeilinger, Rainer E. Zimmermann. Berlin 2012. S. 51-59.

und Vermessers William May handelt, die Londoner Abwässerkanäle zu erneuern, also die unterirdische Stadt – Londons dunklen Untergrund – in den Griff zu bekommen.

London, die größte Metropole der Welt, vergiftete sich selbst, so lautete Mitte des Jahrhunderts die einhellige Meinung von Ärzten und Wissenschaftlern. Wenn die Abwässer in den Kanälen zusammenflossen, die in der Mehrzahl nichts anderes waren als offene Gräben, strömten sie hochgiftige Gase aus. Diese entwichen in die Atmosphäre, und mittels schlechter Luft und unsauberen Wassers gelangten die Gifte in Lungen und Mägen, wo sie vom Blut aufgenommen wurden und todbringende Krankheiten hervorriefen. Innerhalb von zehn Jahren war London von drei grausamen Choleraepidemien heimgesucht worden. Jedes Mal wütete die Seuche am schlimmsten in jenen Teilen der Stadt, wo Luft und Wasser besonders verpestet waren.³⁹

Schrecken und Faszination kommen zusammen: die Furcht vor dem Unbekannten und zugleich der Glaube an die technische Beherrschbarkeit. Einer von Williams unterirdischen Expeditionen in die Kanäle wird so beschrieben:

Nirgends ein Gitter. [...] Vor ihm erstreckte sich eine gewaltige Kammer, etwa neun Meter lang, mit einer Decke so hoch wie in einer Kathedrale. Die Kammer hatte keinen Boden. William sah vor sich nur eine ausgedehnte schwarze Wasserfläche, glatt und makellos glänzend wie polierter Schiefer, etwas abgerückt von den Wänden und doch mit ihnen ein vollkommenes Rechteck bildend. Zu beiden Seiten glitt murmelnd das Wasser in hauchfeinen, silbernen Bahnen den porösen Backstein hinunter. Auf der einen Seite dieses Sees bestand die Mauer aus grauen Granitplatten, in denen Glimmer funkelte wie winzige Sterne. Auf der anderen Seite mit Salpeter überzogen, als wäre sie aus flüssiger Bronze gegossen; abgeschrägte gotische Bogen wölbten sich über gemauerten Fenstereinlassungen. Aus der wie Glas schimmernden Wasserfläche ragten acht steinerne Pfeiler empor, achteckige Säulen so schlank und silbrig wie Birkenstämme, deren Äste sich sechs Meter über dem Wasser zu einem Baldachin aus Bogen zusammenschlossen. Aus diesen Bogen wiederum erwuchsen Stalaktiten, die wie

39 Clare Clark: *Der Vermesser*. Hamburg 2005. S. 39.

Gehänge aus makellosem Elfenbein im Schein der Laterne weißgoldenen schimmerten. – William stockte der Atem. Bis auf das Flüstern des Wassers herrschte in der Kammer absolute Stille. Eine unwirkliche Szenerie. Vollkommen unreal. William stand wie verzaubert da und wußte, er blickte in sein eigenes Herz. Nie mehr würde er an diesen Ort zurückkehren, das war gewiß. Wenn er ihn suchte, würde er ihn nicht wieder finden [...].⁴⁰

Was anders als das Gefühl der Erhabenheit, das die ästhetische Diskussion seit Aufklärungszeiten beherrscht hat, wird hier dargestellt?! Ein überwältigendes Gefühl, dessen solider Unterbau das feste Vertrauen auf die menschlichen Vermögen ist, an vorderster Front: die Macht des Verstandes als des Vermögens zur Beherrschung.

Daniel Kehlmann dagegen steht wieder in Fortsetzung einer alten deutschen Tradition, des im 19. Jahrhundert so überaus beliebten Gelehrtenromans. In einer fiktiven Doppelbiographie erzählt er von den beiden Genies Gauß, dem größten deutschen Mathematiker, und dem Universalgelehrten Alexander von Humboldt. Die Lebensstationen, die ‚abgemessen‘ werden, korrespondieren dabei mit der rasant im frühen 19. Jahrhundert fortschreitenden „Vermessung der Welt“. Am Ende steht die Erkenntnis, daß der Mensch bis in die hintersten und tiefsten Winkel der Welt, in ihre realen und visiblen wie ihre idealen und invisiblen Räume, eingedrungen ist. In den Worten Alexander von Humboldts:

Das Verständnis des Kosmos sei weit fortgeschritten. Mit Fernrohren erkunde man das Universum, man kenne den Aufbau der Erde, ihr Gewicht und ihre Bahn, habe die Geschwindigkeit des Lichtes bestimmt, verstehe die Ströme des Meeres und die Bedingungen des Lebens, und bald werde man das letzte Rätsel, die Kraft der Magneten, gelöst haben. Das Ende des Wegs sei in Sicht, die Vermessung der Welt fast abgeschlossen. Der Kosmos werde ein begriffener sein, alle Schwierigkeiten menschlichen Anfangs, wie Angst, Krieg und Ausbeutung, würden in die Vergangenheit sinken, [...]. Die Wissenschaft werde ein Zeitalter der Wohlfahrt herbeiführen, und wer könne wissen, ob sie nicht eines Tages sogar das Problem des Todes lösen werde.⁴¹

40 Ebd., S. 106f.

41 Daniel Kehlmann: *Die Vermessung der Welt*. Reinbek 2012. S. 238f.

Augenzwinkernd läßt Kehlmann schließlich noch zwei unterschiedliche Forscherpersönlichkeiten und Wissenschaftsvorstellungen aufeinander treffen:

Projekte, schnaubte Gauß. Gerede, Pläne, Intrigen, Palaver mit zehn Fürsten und hundert Akademien, bis man irgendwo ein Barometer aufstellen dürfe. Das sei nicht Wissenschaft. – Ach, rief Humboldt, was sei Wissenschaft denn dann? Gauß sog an der Pfeife. Ein Mann allein am Schreibtisch. Ein Blatt Papier vor sich, allenfalls noch ein Fernrohr, vor dem Fenster der klare Himmel. Wenn dieser Mann nicht aufgebe, bevor er verstehe. Das sei vielleicht Wissenschaft.⁴²

Man wird wohl – eingedenk der Entwicklung des Wissenschaftsbetriebs vom 19. Jahrhundert bis heute – beides benötigen, die Ideen des großen Einzelnen und Einsamen wie die Ergebnisse einer kollektiven Organisation, des ganzen Wissenschaftssystems.

Die Vermessung der Welt bedeutet die Erfahrung der Welt, bedeutet ihre Aneignung, Beherrschung, Eroberung – im mathematischen, physikalischen, mithin theoretischen Sinne ebenso wie ganz praktisch als Beschäftigung mit der Alltagswirklichkeit rundum. Erstes und ausgezeichnetes Mittel hierzu ist die Bewegung, das Spazieren, Laufen, Wandern, von den technisch-vehikulären Möglichkeiten zu schweigen, also das – im wörtlichen Verständnis – Erfahren. Und kein Erfahrungsraum ist weit oder auch eng genug, um nicht dennoch als Probe aufs Exempel gelten zu können; unsere Mobilität wie Motilität erstreckt sich vom Kosmos zur *pièce de resistance*, läßt uns – idealiter *spectata* – sowohl Extraterrestrisches wie innerstes Intramundanes erleben: Mondreisen scheinen sich anzukündigen, und die Geschichte des Reisens im und um das eigene Zimmer herum auf der anderen Seite existiert seit langem. Bei der Bewegung offenbaren sich neue Welten, weil sich die Perspektiven dabei ändern, und selbst am scheinbar Vertrauten scheinen plötzlich andere Dimensionen auf.

„Die Zimmerreise“, schreibt Bernd Stiegler,

ist eine Art Ent-fernung, die abrückt von einem Raum der Gewohnheit und diesen neu erkundet und zugleich beschreibt. – Zimmerreisen

42 Ebd., S. 247.

sind – [...] – keine imaginären Reisen. Sie entwerfen keine Utopien, die eben keinen Ort nirgends zum Gegenstand haben, sondern konzentrieren sich auf den vermeintlich bekannten Raum hier und jetzt. Sie beschreiben keine Traumwelten, sondern den banalen Raum des Alltags. Sie erkunden nicht die exotische Ferne, sondern bleiben in der unmittelbaren Umgebung: im Zimmer, in der eigenen Straße oder Stadt.⁴³

Bleiben wir noch für zwei Zitate bei Stiegler, um die Beliebtheit des Motivs über die verschiedenen Jahrhunderte hinweg zu dokumentieren: „Das Zimmer ist ein Weltinnenraum, der mit Geschichte und einem enzyklopädischen Weltwissen in vielfältiger Weise angereichert ist. Das Zimmer läßt sich beschreiben wie ein Land: mit Klima, Lage, Staatsform, Bevölkerung, Flora und Fauna.“⁴⁴ Der Zimmerreisende schließlich verstärkt die Distanz zum Fernreisenden, der Exotisches, aber auch kaum zu Überprüfendes zu berichten weiß. Dennoch sind beide dialektisch verbunden, entsteht aus dem Wunsch in die Ferne zu schweifen eine Abenteuer- und Reiseliteratur, deren bürgerlich-behaglicher Kontrapunkt die Erkundung des Interieurs ist: „Die Ferne“, so Stiegler, „ist der Ort der Fiktion, die Nähe hingegen jener der Faktizität. Reisende behaupten, Zyklopen gesehen zu haben, Zimmerreisende hingegen beschreiben Spinnen als Zyklopen – und haben die Evidenz auf ihrer Seite.“⁴⁵

An die Stelle des scheinbar Bekannten rückt das Unbekannte; anders ausgedrückt: Nichts ist, wie es vermeintlich scheint, sondern zeigt Abgründe und dunkle Seiten, verliert seine Vertrautheit. Der erlebte Raum hat seine Verlässlichkeit eingebüßt – draußen in der Welt, aber auch zu Hause. Die literarischen Frucht- und Dornenstücke heißen entsprechend z.B. *Der Waldläufer* (Cooper) oder *Durch die Wüste* (May), *Reise um die Welt in 80 Tagen* (Verne) oder *1984* (Orwell) auf der einen, *Gegen den Strich* (Huysmans), *Oblomow* (Gontscharow) oder *Die Frau in den Kissen* (Kronauer) auf der anderen Seite. Die Rede ist von Abenteuern draußen, die mit literarisch

43 Bernd Stiegler: *Reisender Stillstand. Eine kleine Geschichte der Reisen im und um das Zimmer herum*. Frankfurt 2010. S. 11f.

44 Ebd., S. 57.

45 Ebd., S. 86.

aufmerksamen Blicken erlebt, und von solchen drinnen, die häufig mit nur halbwachen Augen – aus dem Sessel oder vom Kanapee – registriert werden. Wir stecken in der Endlosschleife: der Raum ist nicht, wenn er nicht gelebt und erlebt wird – wenn er nicht erlebend erfahren wird, wenn wir nicht Räume konstruieren. Er existiert eben nur im Plural. Er ist, wie es in einer neueren Kant-Interpretation heißt, „selbst nur bildhaft und vorbegrifflich gegeben. Weder kann der Raum den Einzelvorstellungen einen Begriff geben, noch kann der Raum ohne Verbildlichung sein.“⁴⁶

2.

Nun denn aber. Packen wir's zusammen. Wie verhalten sich Heim und Heimat, Provinz und Landschaft zueinander? Was machen literarische Texte daraus? Wie werden diese Räume erzählt? – Wählen wir dazu eine ganz bestimmte und zugleich beliebige Landschaft, den Niederrhein, und schauen uns einige literarische Beispiele an. Nördlich von Duisburg wird es ländlich und mäandert der immer breiter werdende Fluß durchs flache Land, das über Jahrhunderte hinweg rural und dörflich bzw. kleinstädtisch geprägt ist. Dem flachen Land, eingezäunt durch Wiesen und vor allem Äcker, unterbrochen allenfalls von hingetupften Waldstücken, korrespondiert ein weiter Horizont – Spaßvögel sprechen vom freien Blick bis zur Nordsee. Die Menschen hier sind wortkarg, erhalten geblieben ist – bei den Älteren zumindest – das niederrheinische Platt. Mißtrauisch werden die Fremden beäugt – mögen sie auch nur aus dem Nachbardorf stammen, schlimmer noch von der jeweils anderen Rheinseite –, was freilich nicht eine fürchterliche Neugierde ausschließt. Dabei, so lautet ein immer wieder von H. D. Hüsch ins Spiel gebrachte Stereotyp, vermag der Niederrheiner über alles zu reden, ohne dabei auch nur die geringste Ahnung von etwas zu besitzen.

Nein, die Leutseligkeit und Offenheit, die die Rheinländer aus Aachen oder Köln charakterisieren, kennt der niederrheinische

46 Stephan Günzel: *Raum/Bild. Zur Logik des Medialen*. Berlin 2012. S. 61.

Mensch nicht. Da ist sein Argwohn vor, die Furcht, aus dem eigenen Trott herausgebracht zu werden. Vor Jahren habe ich die folgende Geschichte selbst erlebt: auf der Suche nach befreundeten Kommilitonen, die als angehende Lehrer eine Wohngemeinschaft in der Nähe Kleves gegründet hatten, irrte ich mit meinem PKW hin und her und konnte die Straße, den Weg oder wo auch immer das verdammte Haus der WG liegen mochte nicht finden. Bis ich endlich einen älteren Mann mit Fahrrad traf, der mich argwöhnisch beäugte und auf meine Frage nach der Adresse, mehrmals wiederholte: und zu wem wollen Sie da? Ich winkte ab, bedeutete ihm, daß er gewiß meine Freunde nicht kenne, weil sie ja vor wenigen Monaten erst das Haus bezogen hätten, worauf er – wie aus der Pistole geschossen – antwortete: ach, zu der Kommune wollen Sie. Warum haben Sie das nicht gleich gesagt. Und sogleich ratterte er eine Erklärung ab, schüttelte dabei immer wieder den Kopf, um dann auf sein Fahrrad zu steigen und – aber jetzt stimmt es sicherlich nicht mehr und geht meine Phantasie mit mir durch – auf einem pappelbestandenen, schnurgeraden Feldweg im Nebel zu verschwinden. So etwas, sagten die Freunde später lachend, sei hier völlig normal, so seien sie eben, diese Niederrheiner.

Schließlich noch eine hübsche Trouvaille vom Jean Paul des Niederrheins, Albert Vigoleis Thelen, der in seinem Insel-Memorial *Die Insel des zweiten Gesichts* (1953) bisweilen auch auf seine Kindheit und Jugend in Süchteln zu sprechen kommt. Einmal hat er gemeinsam mit seinem Bruder Jupp, nachdem sie bereits schulentlassen waren, eine Radtour mit ihrem ehemaligen Rektor nach Roermond unternommen. Bei der Rückkehr empfängt sie aufgeregt der „Hauptlehrer der evangelischen Schule“ und teilt Dr. Hermes mit, daß sein Vater tot im Bett gefunden worden sei und er also unmöglich in Zivil zu Hause erscheinen könne, weshalb der Kollege ihm „den schwarzen Hut und einen schwarzen Lodenmantel“ mitgebracht habe. Es gärt und brodeln zugleich aber auch die Gerüchteküche, wogegen dann die härteste Empirie nicht mehr anzukommen vermag – sind erst einmal alle Dämme und Deiche gebrochen: „der geistliche Herr“, so die Gerüchte,

habe seinen Vater, mit dem er in Unfrieden lebe, mit eigener Hand umgebracht, sei dann in aller Frühe mit dem Rade entflohen, in Zivil.

Und zwei seiner Lieblingsschüler habe er mitgelockt, man habe sie gesehen. Ein dritter, der Knabe Erich, sei dadurch dem sicheren Tode entronnen, daß sein Vater ihm die zweifelhafte Radpartie verboten habe; denn, so spann das Gerücht weiter, die Jungen seien auch schon tot, der entmenschte Priester habe sie erwürgt und im Walde in der Nähe eines Ameisenhaufens verlocht. – Eine schöne Bescherung! Nachfrage bei meinen Eltern: es stimmte, die Jungen seien mit dem Rektor nach Holland – über die Grenze also! Für eine Kleinstadt, in der abgesehen von Selbstmorden verhältnismäßig wenig gemordet wurde, war das eine Sensation. Die [...] Base Hemmersbach, meine Kommunionköchin, trat in Aktion, Bluede zu Bluede und Benike zu Benike der Untat trug sie zusammen, bis es unerschütterlich feststand: der Ungeistliche, dem auch päderastische Neigungen ins Brevet geschrieben wurden, hatte die Knaben in die holländische Heide gelockt, um das Blut vom Vatermord mit unserem unschuldigen Blute abzuwaschen. An allen Straßenecken bildeten sich Haufen. Die Polizei tat ihre wichtigen Schritte.⁴⁷

Pah, was heißt da schon Wirklichkeit, wenn einmal die kollektive Phantasie sich breit macht und ihre eigene Realität erzeugt. Dagegen ist kein Kraut mehr gewachsen. Jedenfalls kein wirkliches. Thelens wundervolle Erzählung – ja, Thelen insgesamt als Erzähler – macht deutlich, daß und wie Land und Leute, Landschaft und Menschen ebenso tiefvoneinander durchdrungen wie durch christ-, in der Regel: katholische Überzeugungen und Mythen, durch Ressentiments und andere Unheils- wie Unsinnsvorstellungen geprägt sind.

Ja, natürlich könnte man einwenden, daß es sich um Vorurteile, Klischees und Stereotype handelt. Und doch stecken darin eben tiefe Wahrheiten, nicht nur Körnchen. Denn wo muß man bekanntlich die Wahrheit verstecken? Eben, an und in der Oberfläche. Wir wissen immer, wovon die Rede ist. Paul Eßer, bekennender Niederrheiner aus Profession, Schriftsteller, Lehrer und kritischer Beobachter, hat sich in einer ganzen Reihe von Veröffentlichungen, in Essaysammlungen und Aufsatzbänden, aber auch in (Kriminal-)Romanen und Erzählungen, mit dem Niederrhein und seinen Bewohnern beschäftigt.

47 Albert Vigoleis Thelen: *Die Insel des zweiten Gesichts*. 2 Bde. München 1970. S. 321f.

„Die Niederrheiner: ein Grenzvolk, hin- und hergerissen in ihrer Geschichte zwischen den Niederlanden, Frankreich und Deutschland, was Dummkopf Hitler zu der Abqualifizierung veranlaßte: Unzuverlässig, Flugsand der Nationen.“ (Esser 1997, S. 16) Deshalb auch neige der Niederrheiner zum Sowohl-Als auch.

Wenn es überhaupt so etwas gab wie einen landschaftlich geprägten Charakter, stellte sich der Niederrheiner dar als Zwischenwesen, Mischwesen, Grenzwesen, widersprüchlich in sich, tendenziell entscheidungslos und konfliktscheu, als einer, der sich vorsichtshalber nicht festlegt, der zwar gern viel redet, aber nichts sagt. (Esser ebd., S. 17)

An anderer Stelle zitiert Esser den Journalisten Christof Siemes mit der folgenden Passage:

Landschaft kann man das ja nicht nennen, eher Gegend. Ist halt da. Verstümmeltes Flachland, plattgemacht von den kilometerdicken Eispackungen des Pleistozäns, von zahllosen Rübenbauerngenerationen entstellt, von Rheinbrauns Kohlebaggern endgültig zerfressen. Hat keinen richtigen Anfang unten im Süden, da muß man sich was denken, eine Linie von Aachen zum Rhein. Nördlich davon, dat isset. Oder so. Aufhören tut es aber auch nicht richtig, läppert so weg bei Zyllich und Schenkenschanz und Emmerich nach Holland rüber. Endlos trostlos, fünfzig bis siebzig Tage Nebel im Jahr, wejen dem feuchten Boden. Sogar die Bäume sind hier Krüppel: Kopfweiden; in jungen Jahren schlägt man ihnen die Spitze weg, und auch danach immer wieder, damit auf der Narbe neue, biegsame Ruten wachsen. Die Geköpften wurzeln melancholisch in der Nebelsuppe. (Zit. nach Esser 2002. S. 19)

Esser interpretiert schließlich:

Vor Überraschungen und Anstrengungen sei der Blick gefeit, nirgends Hindernisse, Ecken, Kanten, das Auge spiegele wenig Auf- oder Anregung nach innen, und einen besonderen Blickwinkel könne es gar nicht geben, wo alles ringsum weit und flach und gleich sei und oft genug hinter Nebeln verhüllt. (Esser ebd., S. 20)

Genau aus dieser Paradoxie aber – auf der einen Seite die Weite der Landschaft, der auf der anderen eine gewisse Enge des Denkens korrespondiert – schlägt die Literatur wieder ihr Kapital. So ist z.B. auch die neuere Kriminalliteratur, der Trend zum Regionalkrimi, nicht zuletzt hier am Niederrhein entstanden und zählen die Krimis des Trios Leenders-Bay-Leenders inzwischen zu den auflagenstärksten in der Bundesrepublik. Natürlich haben auch andere Regionen längst nachgezogen und ‚verorten‘ die Kriminalität an und in entlegensten Provinzen. Eine gewisse Pilotrolle kommt der Region des linken Niederrheins dennoch zu. Ob das auch für die Nicht-Bindestrich-Literatur gilt, mag allerdings dahingestellt bleiben. Erkennbar ist jedenfalls in den letzten Jahren, daß auffällig viele Autoren sich wieder mit ihrer provinziellen Herkunft (und Zukunft) beschäftigen: Dietmar Sous etwa mit der Grenzregion im Aachener Land, Norbert Scheuer mit der Nordeifel, Johannes Kühn, der Lyriker, ausschließlich mit seinem Hunsrücker Heimatdorf Hasborn, Peter Kurzeck und Andreas Maier, aus unterschiedlichen Generationen zwar, aber mit ähnlichen Sozialisationserfahrungen in der Wetterau. Und man könnte die Reihe fortsetzen.

Die „regionale Welt“ stellt, um noch einmal Paul Esser zu zitieren, einen „Modellraum“ dar (vgl. Esser ebd., S. 24), möglicherweise in dem Sinne, wie Dieter Wellershoff von der Literatur als der Probebühne und dem Simulationsraum gesprochen hat: menschliche Erfahrungen werden nämlich konkret verortet, in einen Raumbezug hineingestellt, aus dem heraus sie nachvollziehbar und verstehbar werden. Der Niederrhein ist zwar nicht überall, wie H. D. Hüsch gemutmaßt hat, aber es lassen sich doch Elemente und Momente finden, Lebensbedingungen, die ein „Schema möglicher Inhaltserfüllung“ (Georg Lukács) darstellen. Aus dem Zusammenspiel zwischen dem Helden und seinem Wetter, um auf den Titel der Dissertation von F. C. Delius anzuspielen, entsteht so etwas wie Stimmung, genauer noch: der gestimmte Raum, der – wie im Falle des Niederrheins und seiner Literatur – irgendwie auf Melancholie eingestimmt ist. Komik nicht ausgeschlossen.

Paul Ingendaays Romane stehen in guter deutscher Tradition, in der des Bildungs- und Entwicklungsromans. Er erzählt in seinen auf Fortsetzung angelegten Romanen von der Kindheit und Jugend in

einem Internat, vom unrühmlichen Abgang dort und dem neuerlichen Auftauchen des Protagonisten Jahre später als Versicherungskaufmann. Seine Welt erstreckt sich zwischen dem Rhein, dem Collegium und dem unweit gelegenen Städtchen Kevelaer – in einer Gegend, die dem Pubertierenden wie eine „Insel der Verzweiflung im niederrheinischen Nichts direkt an der holländischen Grenze, ohne Autos, ohne Mädchen, ohne irgend etwas Neues“ vorkommt. „Auch der graue Himmel darüber war ein großes Nichts.“ (Warum, S. 23) Eine andere Figur weist noch darauf hin: „Der Niederrhein ist langsam. Die Wolken hängen tief. Jemand mußte unbedingt Geschichten erzählen. Uns aufregender machen, als wir sind.“ (ebd., S. 332) Die christkatholische Erziehung in diesem Collegium Aureum diene, wie der Erzähler den Präses der Anstalt einmal zu Wort kommen läßt, als „Speerspitze gegen den Bolschewismus“ (ebd., S. 13), ihre Prinzipien sind im Parteiprogramm nicht der DKP, sondern des DKP (= des katholischen Pfads) zusammengefaßt. Doch helfen weder Beschaulichkeit noch Abgeschiedenheit dem Protagonisten, auf den rechten Pfad zu kommen – da sind die süßen Verlockungen der fleischlichen Lüste einerseits, der Selbstmord eines verehrten Priester-Lehrers auf der anderen Seite vor. Nur, auch wenn er am Ende des ersten Romans dem Collegium den Rücken kehrt und in die Großstadt Düsseldorf gelangt, dem Niederrhein entkommt er dennoch nicht. Desillusioniert nach einem erfolglosen Studium und einer anschließenden Ausbildung zum Versicherungskaufmann kommt er zurück. Zurück nach „Kleinhoek“, wo kein Weg länger als drei Minuten dauert (vgl. Jahre, S. 159), „die niederrheinischen Schönheiten [...] blasse Teints, fischige[] Augen und gerötete[] Arme“ haben und die Menschen überhaupt durch „feste Werte und Gewohnheiten“ sowie „starke Vorbehalte gegenüber Fremden“ charakterisiert sind (vgl. ebd., S. 127). Der Kleinhoekler „sieht weder links noch rechts über den Wegrand hinaus und besitzt als oberste, nun ja, Tugend eine gewisse Bauernschläue.“ (ebd., S. 64) Wohin das alles den Erzähler führt, sind vor allem launige Geschichten über teils bauernrschlaue und zutiefst unsympathische Figuren oder auch tölpelhaft skurrile Landeier, die er als Versicherungsmann zu betreuen hat. Die Leute sind allesamt wie das Land, ihre Phantasien so eng wie die Landschaft weit, aber reliefarm.

Fünf Jahre jünger als der 1961 geborene Paul Ingendaay ist der aus Kalkar stammende Christoph Peters, von dem es ebenfalls einen (autobiographisch gefärbten) Adoleszenzroman gibt, der von prägenden Internatserfahrungen handelt. Bei Peters heißt die Anstalt Collegium Gregorianum Kahlenbeck – gemeint ist dasselbe Internat wie bei Ingendaay, das Collegium Augustinianum Gaesdonck. Der stinkende Fluß (vgl. Kahlenbeck, S. 7) und ein See (ebd., S. 21) befinden sich in der Nähe:

Es ist halb sieben früh. Über den feuchten Wiesen jenseits der Kerme hängen schmale Streifen rötlichen Nebels, aus denen die Rücken von Rindern tauchen. Ihren Nüstern entsteigt Dampf. Auf der schmalen Straße zwischen den Pappeln diesseits des Zauns und dem Wald dahinter beschleunigt der Traktor. Dann wieder Stille, der Gestank von Dieselaugasen, vergorenem Maishäcksel. (Ebd., 21)

Eine Idylle? Ja. Aber eine höchst trügerische, wie sich herausstellt. Denn die Kirche hat mit Kahlenbeck eine Kadenschmiede etabliert, die für die Rekrutierung des eigenen Priesternachwuchses sorgt. Eisern, unerbittlich und voller dogmatischer Verblendung. Wir erinnern uns der Ingendaayschen Formulierung: ein Bollwerk gegen den Bolschewismus schaffen – mehr und weiter noch: gegen alle Un- und Andersgläubigen. Dann ist man auch nur allzu gern bereit, selbst Opfer zu bringen. Hauptsache der rechte katholische Glauben siegt. Dennoch läßt sich die Sehnsucht nicht aufhalten; sie nagt und zehrt, läßt irgendwo draußen in der Weite – stromab- oder -aufwärts – Ahnungen anderer Lebensmöglichkeiten aufscheinen:

Er schaut auf den Rhein. Grelles Licht, der Himmel weiß, statt blau, warmer Wind aus Westen. Ein Frachter fährt stromabwärts Richtung Holland, beladen mit Eisenträgern. Nur eine Handbreit Rumpf ragt über die Wasserlinie. Im Bug steht ein Pony. – Carl setzt den Feldstecher an, stellt das gegenüberliegende Ufer scharf, entdeckt zwei Brandgänse bei einem ausgebleichten Baustamm. [...] Sehr langsam sucht er mit dem Fernglas das Gelände ringsum ab. Vielleicht ist jemand in der Nähe, den er kennenlernen könnte, ein Mädchen, eine Frau, die spazieren geht, weil sie sich auch für die Natur interessiert, oder eine, die halb versteckt hinter Büschen in der Sonne liegt, mit nackten Brüsten. (Ebd., S. 407f.)

Natur, Landschaft, die Provinz – sie bedrücken, engen ein, verweisen aber auch darauf, daß am Horizont nicht schon alles zu Ende ist. Wenn man es denn schafft, dieses Leben hinter sich zu lassen, nicht zuletzt indem man den ideologischen Ballast in die Mottenkiste wirft.

Seit seinem literarischen Debüt „Stadt Land Fluß“, dem Roman, für den der Autor u.a. den aspekte-Literaturpreis erhalten hat, ist Christoph Peters seinem Thema, dem Niederrhein, treu geblieben. Als „Enkel, Neffe und Vetter niederrheinischer Bauern“⁴⁸ behandelt er in seinen Büchern, Romanen und Erzählungen, Themen und Konflikte, die er aus eigener Lebenserfahrung kennt. „Stadt Land Fluß“ spielt rund um Kalkar, wo sich der mittellose Student der Kunstgeschichte in seine Zahnärztin verliebt und an einer Arbeit über den niederrheinischen Bildschnitzer Henrik Douwerman sitzt. Auf dem Hintergrund dieser Liebesgeschichte, die zugleich mit der Kunstgeschichte kunstvoll verknüpft wird, setzt sich Peters mit einer niederrheinischen Familiengeschichte auseinander, die wieder tief mit der umliegenden Landschaft verwurzelt ist. Einerseits Tradition, so weit die Erinnerung reicht, andererseits Konturlosigkeit, so weit das Auge reicht. Das vermag Peters eindrucksvoll in Passagen zu zeigen, die das alte und neue Kalkar nebeneinanderstellen:

Am anderen Morgen Kalkar. Einst Douwermans Stadt, seit dreihundertfünfzig Jahren Kaff. Kommt man von Niel her, die Silhouette wie auf einem alten Kupferstich, im Hintergrund der Schemen des Monrebergs, Eiszeitschrott, in der Frühe, wenn Dunst den Hang hinaufkriecht, mit leichter Hand hingetuscht, abends gegen die untergehende Sonne scharf wie Granitbruch. Auf dem Turm der Nicolai-Kirche leuchtet bronzen der Wetterhahn und mahnt Fleiß an, rechts die mächtige Mühle, der ein kindischer Bomberpilot die Flügel gestutzt hat. Das Türmchen des gotischen Rathauses; verlinkerte Bürgerpalais zwischen letzten Resten einer Stadtmauer, die zu schleifen der amerikanische Befehlshaber strategisch überflüssig fand. [...] Aber dann Ernüchterung, gleich im ersten Haus hinter frisch verputzter Gründerzeit orange und blau: Plus – alles, was billig ist. Die Straße mit

48 Minnesänger, Spielmann, Scharlatan. Ein Interview mit dem jungen Erfolgsautor Christoph Peters über seinen bürgerlichen Beruf, die Literatur und den Ruhm, in: Frankfurter Rundschau, 17.6.1999.

Bodenwellen verkehrsberuhigt, Ahorn in Kübeln, gepflasterte Mittelstreifen. Glasbausteine, Kachelsimse. Das Verlangen der Siebziger nach breiten Fenstern, gegen alle Proportion in die schlanken Fassaden der Spätgotik gebrochen. (Stadt, S. 152f.)

Diese harten Schnitte zwischen Alt und Neu spiegeln sich auch in den Gesprächen der Familienmitglieder wider; umkreist wird ein Leben, das vom engen provinziellen Rahmen, von Tradition und Konvention, der Kirche im Dorf und dem Kreislauf der Natur bestimmt ist.

Der Boden unter ihnen bewahrte die Erinnerung an zweitausend Jahre. Während die Nieler wie Hamster in einem Laufrad strampelten, ohne sich von der Stelle zu bewegen: pflügen, säen, ernten. Kartoffeln, Erdbeeren, Getreide, Äpfel. Geboren werden, Haus bauen, heiraten, sich fortpflanzen, sterben. Nach Weihnachten kam Fastnacht, dann Ostern, Himmelfahrt, Pfingsten, die Fronleichnamsprozession, im Herbst das Königsschießen, die Kirmes. Mit dem 1. Advent begann alles von vorn. Zwischendurch Hochwasser, Schnee bis März, Kriege, Sturmschäden, ein neues Dach, ein neues Auto. (Ebd., S. 165)

Das Taktmaß ist vorgegeben, seit jeher, und es verbürgt Verlässlichkeit. Im Einklang mit dem Naturrythmus und dem Kirchenjahr. Die Geschichte dagegen, von der man vom Hörensagen weiß, wenn auch nicht so genau darüber Bescheid weiß, passiert immer anderswo, verläuft draußen – in den Großstädten Köln oder Düsseldorf. Andere Orte, andere Räume, dunkel und gefährlich. Ahnungen davon überkommen die Protagonisten, nicht nur von Peters' Roman, sondern auch von einer Reihe seiner Erzählungen im Band „Kommen und gehen, manchmal bleiben“ – etwa über das Schwesternpaar „Ria und Grete“, die ihr Leben lang nicht wirklich aus Kroov herausgekommen sind, ähnlich wie auch Erich, „Der Melker“ des Bauern Bröntgen, dessen Furor sich in einem Gewaltexzeß entlädt. Hier das Zuhause, Gewohnheit, Gewöhnlichkeit und ihre Wonnen; dort das Fremde, die Fremden und ihre Bedrohlichkeit.

Man kann auch mit Christoph Peters festhalten: „Zu Hause. Das war eine Landschaft, sehr flach, kaum Wald, dünn besiedelt. Die Lehmبانke am Rhein, aus denen man Vögel formen konnte, die nicht wegfliegen wollten. Im Sommer regnete es oft, dafür fiel im

Winter selten Schnee. Beides entsprach nicht dem, wie es hätte sein sollen.“ (Stadt, S. 278) Und die Fremde? Sie liegt „[a]uf der anderen Rheinseite“, „eine Welt von Schatten. Niemand wußte, was dort vor sich ging, aber ihre Grenzposten wären ohne Mühe erreichbar gewesen.“ (ebd.)

10. Literaturverzeichnis

- Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften. 20 Bde. (Hg.) Rolf Tiedemann u. a. Frankfurt/M. 1997.
- Theodor W. Adorno: Noten zur Literatur I. Frankfurt/M. 1958.
- Richard Alewyn: Anatomie des Kriminalromans, in: Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte. (Hg.) Jochen Vogt. München 1998. S. 52-72.
- Richard Alewyn: Eine Landschaft Eichendorffs, in: Romantikforschung seit 1945. (Hg.) Klaus Peter. Königstein/Ts. 1980. S. 52-72.
- Wilhelm Amann, Georg Mein und Rolf Parr (Hg.): Periphere Zentren oder zentrale Peripherie? Kulturen und Regionen Europas zwischen Globalisierung und Regionalität. Heidelberg 2008.
- Wilhelm Amann, Georg Mein und Rolf Parr (Hg.): Globalisierung und Gegenwartsliteratur. Konstellationen – Konzepte – Perspektiven. Heidelberg 2010.
- Jean Améry: Werke. Bd. 2. (Hg.) Gerhard Scheit. Stuttgart 2002.
- Günther Anders: Der verwüstete Mensch, in: Ders.: Mensch ohne Welt. Schriften zur Kunst und Literatur. München 1984. S. 3-30.
- Günther Anders: Die Antiquiertheit des Menschen. 2 Bde. München 1956 u. 1980.
- Günther Anders: Lieben gestern. Notizen zu einer Geschichte des Fühlens. München 1986.
- Bodo Assert: Der Raum in der Erzählkunst. Wandlungen der Raumdarstellung in der Dichtung des 20. Jahrhunderts. Diss. Tübingen 1973.
- Aleida Assmann: Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen. Berlin 2006.
- Marc Augé: Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit. Frankfurt/M. 1994.
- Gaston Bachelard: Poetik des Raumes. Frankfurt/M. 1987.
- Doris Bachmann-Medick: Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. Reinbek 2007.
- Michail M. Bachtin: Chronotopos. Frankfurt/M. 2008.
- Michail M. Bachtin: Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit. (Hg.) Rainer Grübel, Edward Kowalski und Ulrich Schmid. Frankfurt/M. 2008.

- Michail Bachtin: Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik. (Hg.) Edward Kowalski und Michael Wegner. Frankfurt/M. 1989.
- Karlheinz Barck u. a. (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Leipzig 1990.
- Claudia Becker: Innenwelten – Das Interieur der Dichter, in: Innenleben. Kunst des Interieurs. Vermeer bis Kabakov. (Hg.) Sabine Schulze. Ostfildern-Ruit 1998. S. 170-181.
- Sabina Becker: Heinrich Heine und die Moderne, in: Harry...Heinrich...Henri...Heine. Deutscher, Jude, Europäer. (Hg.) Dietmar Goltschnigg, Charlotte Grollegg-Edler, Peter Revers. Berlin 2008. S. 289-299.
- Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. 7 Bde. (Hg.) Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M. 1974-1989.
- Walter Benjamin: Medienästhetische Schriften. Mit einem Nachwort von Detlev Schöttker. Frankfurt/M. 2002.
- Peter L. Berger, Brigitte Berger, Hansfried Kellner: Das Unbehagen in der Modernität. Frankfurt/M. 1975.
- Klára Berzeviczy, Zsuzsa Bognár, Péter Lökös (Hg.): Gelebte Milieus und virtuelle Räume. Der Raum in der Literatur- und Kulturwissenschaft. Berlin 2009.
- Otto F. Best: Abenteuer – Wonnutraum aus Flucht und Ferne. Geschichte und Deutung. Frankfurt/M. 1980.
- Albrecht Betz: Ästhetik und Politik. Heinrich Heines Prosa. München 1971.
- Burkhard Biella: Eine Spur ins Wohnen legen. Entwurf einer Philosophie des Wohnens mit Heidegger und über Heidegger hinaus. Bonn-Düsseldorf 1998.
- Horst Bienek (Hg.): Heimat. Neue Erkundungen eines alten Themas. München-Wien 1985.
- Ludwig Binswanger: Vorträge und Aufsätze. Bd. II. Zur Problematik der psychiatrischen Forschung und zum Problem der Psychiatrie. Bern 1955.
- Maurice Blanchot: Der Gesang der Sirenen. Essays zur modernen Literatur. Frankfurt/M. 1988.
- Silvio Blatter: Kein schöner Land. Frankfurt/M. 1983.
- Ernst Bloch: Gesamtausgabe. 16 Bde. Frankfurt/M. 1977.
- Frank Böckelmann: Die Welt als Ort. Erkundungen im entgrenzten Dasein. Wien 2007.
- Hartmut Böhme (Hg.): Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext. Stuttgart-Weimar 2005.

- Heinrich Böll: Werke. Kölner Ausgabe. Bd. 14. (Hg.) Jochen Schubert. Köln 2002.
- Otto Friedrich Bollnow: Mensch und Raum. Vierte Auflage. Stuttgart 1980.
- Vittoria Borsò, Reinhard Görling (Hg.): Kulturelle Topografien. Stuttgart 2004.
- Heinz Brüggemann: Architekturen des Augenblicks. Raum-Bilder und Bild-Räume einer urbanen Moderne in Literatur, Kunst und Architektur des 20. Jahrhunderts. Hannover 2002.
- Knut Brynhildsvoll: Der literarische Raum. Konzeptionen und Entwürfe. Frankfurt/M. u. a. 1993.
- Peter Bürger: Prosa der Moderne. Frankfurt/M. 1988.
- Judith Butler: Körper in Bewegung und die Politik der Straße, in: *Luxemburg*. H. 4. 2011. S. 110-122.
- Joachim Heinrich Campe: Robinson der Jüngere, zur angenehmen und nützlichen Unterhaltung für Kinder. Nach dem Erstdruck herausgegeben von Alwin Binder und Heinrich Richartz. Stuttgart 1981. (=RUB 7665)
- Ernst Cassirer: Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum, in: *Land-schaft und Raum in der Erzählkunst*. (Hg.) Alexander Ritter. Darmstadt 1975. S. 17-35.
- Gertrude Cepl-Kaufmann: Krimiregionen. Zum Beispiel NRW, in: *Auf-brüche und Vermittlungen: Beiträge zur Luxemburger und europäischen Literatur- und Kulturgeschichte*. (Hg.) Claude D. Conter und Nicole Sahl. Bielefeld 2010. S. 741-769.
- Michel de Certeau: Kunst des Handelns. Berlin 1988.
- Clare Clark: Der Vermesser. Hamburg 2005.
- Angelika Corbineau-Hoffmann: Kleine Literaturgeschichte der Großstadt. Darmstadt 2003.
- Angelika Corbineau-Hoffmann (Hg.): Marcel Proust – Orte und Räume. Frankfurt/M. 2003.
- Daniel Defoe: Robinson Crusoe. In der Übersetzung von Hannelore Novak. Frankfurt/M. 1983.
- Katrin Dennerlein: Narratologie des Raumes. Berlin-New York 2009.
- Charles Dickens: Bleakhaus. Deutsch von Gustav Meyrink. (Lizenzausgabe der ‚Ausgewählten Romane und Geschichten‘. München 1910). Reck-linghausen 1995.
- Alfred Döblin: Berlin Alexanderplatz. Nachwort von Walter Muschg. Mün-chen 1990.
- Alfred Döblin: Aufsätze zur Literatur. (Hg.) Walter Muschg. Olten u. a. 1963.

10. Literaturverzeichnis

- Jörg Döring, Tristan Thielmann (Hg.): Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Bielefeld 2008.
- Bernd Dotzler, Ernst Müller (Hg.): Wahrnehmung und Geschichte. Markierungen zur Aisthesis materialis. Berlin 1995.
- Jörg Dünne und Stephan Günzel (Hg.). Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt/M. 2006.
- Joseph von Eichendorff: Ahnung und Gegenwart. (Hg.) Gerhart Hoffmeister. Stuttgart 2006. (= RUB 8229)
- Joseph von Eichendorff: Werke in vier Bänden. (Hg.) Wolfdietrich Rasch. München-Wien 1981.
- Rudolf Eisler: Kant Lexikon. Hildesheim-New York 1979.
- Paul Eßer: Mythos Niederrhein. Nachruf auf eine schwierige Heimat. Sankt Augustin 1997.
- Paul Eßer: Jenseits der Kopfweiden. Sprache und Literatur am Niederrhein. Düsseldorf 2002.
- Ottmar Ette: ZwischenWeltenSchreiben. Literatur ohne festen Wohnsitz. Berlin 2005.
- Meike Fessmann: Unterwegs. Mit schneller Zunge: Peter Webers ‚Bahnhofsprosa‘, in: Süddeutsche Zeitung, 3. 1. 2003.
- Gustave Flaubert: Madame Bovary. Deutsch von René Schickele und Irene Riesen. Zürich 1987.
- Theodor Fontane: Effi Briest. Nachwort Kurt Wölfel. Stuttgart 1987. (=RUB 6961)
- Michel Foucault: Andere Räume, in: Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. (Hg.) Karlheinz Barck u. a. Leipzig 1990. S. 34-46.
- Bruno Franceschini und Carsten Würmann (Hg.): Verbrechen als Passion. Neue Untersuchungen zum Kriminalgenre. Berlin 2004.
- Sigmund Freud: Gesammelte Werke. 18 Bde. (Hg.) Anna Freud. Frankfurt/M. 1999.
- Erich Fromm: Die Kunst des Liebens. Frankfurt/M.-Berlin-Wien 1975.
- Günter Bruno Fuchs: Reiseplan für Westberliner anlässlich einer Reise nach Moskau und zurück. München 1973.
- Roland Galle, Johannes Klingen-Prutti (Hg.): Städte der Literatur. Heidelberg 2005.
- Wilhelm Genazino: Der gedehnte Blick. München-Wien 2004.
- Wilhelm Genazino: Die Belebung der toten Winkel. München-Wien 2006.
- Wilhelm Genazino: Mittelmäßiges Heimweh. München 2007.

- Peter Gendolla: Von der Außenwelt zur Innenwelt und wieder zurück – Literatur und virtueller Raum, in: Durchquerungen. (Hg.) Anne Maximiliane Jäger-Gogoll, Iris Hermann. Heidelberg 2008. S. 95-102.
- J. W. v. Goethe: Werke. Hamburger Ausgabe. 14 Bde. (Hg.) Erich Trunz. München 1998.
- Wilhelm Gössmann/Klaus-Hinrich Roth (Hg.): Literarisches Schreiben aus regionaler Erfahrung. Westfalen – Rheinland – Oberschlesien. Paderborn u. a. 1996.
- Dietmar Goltschnigg, Charlotte Grollegg-Edler, Peter Revers (Hg.): Harry... Heinrich...Henri...Heine. Deutscher, Jude, Europäer. Berlin 2008.
- Stefan Gradmann: Topographie/Text: Stifter und Kafka. Frankfurt/M. 1990.
- Ina-Maria Greverus: Der territoriale Mensch. Ein literaturanthropologischer Versuch zum Heimatphänomen. Frankfurt/M. 1972.
- Ina-Maria Greverus: Auf der Suche nach der Heimat. München 1979.
- Erk Grimm: Semiopolis. Prosa der Moderne und Nachmoderne im Zeichen der Stadt. Bielefeld 2001.
- Dietrich Grohnert: Schnabels „Insel Felsenburg“. Aufbau und Verfall eines sozialutopischen Modells, in: Weimarer Beiträge. 35. Jg. 1989. H. 4. S. 602-617.
- Undine Gruenter: Der verschlossene Garten. München-Wien 2004.
- Stephan Günzel (Hg.): Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart-Weimar 2010.
- Stephan Günzel: Raum/Bild. Zur Logik des Medialen. Berlin 2012.
- Hans Ulrich Gumbrecht: Stimmungen lesen. Über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur. München 2011.
- Jürgen Habermas: Heinrich Heine und die Rolle des Intellektuellen, in: Heinrich Heine. Neue Wege der Forschung. (Hg.) Christian Liedtke. Darmstadt 2000. S. 68-89.
- Hartmut Häussermann/Walter Siebel (Hg.): Stadtsoziologie. Eine Einführung. Frankfurt/New York 2004.
- Wolfgang Hallet, Birgit Neumann (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld 2009.
- Ludwig Harig: Meine Siebensachen. Ein Leben mit Wörtern. (Hg.) Benno Rech. Gesammelte Werke Bd. VII. München 2012.
- Ludwig Harig: Heimweh. Ein Saarländer auf Reisen. München-Wien 1979.
- Jürgen Hasse: Heimat und Landschaft. Über Gartenzwerge, Center Parks und andere Ästhetisierungen. Wien 1993.
- G. W. F. Hegel: Werke in zwanzig Bänden. (Hg.) Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt/M. 1979.

- G. W. F. Hegel: Grundlinien der Philosophie des Rechts. (Hg.) Johannes Hoffmeister. Hamburg 1955.
- Martin Heidegger: Holzwege. Frankfurt/M. 1950.
- Martin Heidegger: Sein und Zeit. Fünfzehnte, an Hand der Gesamtausgabe durchgesehene Auflage mit den Randbemerkungen aus dem Handexemplar des Autors im Anhang. Tübingen 1984.
- Martin Heidegger: Bauen Wohnen Denken, in: Ders.: Vorträge und Aufsätze. Gesamtausgabe. I. Abteilung. Bd. 7. Frankfurt/M. 2000.
- Alois Raimund Hein: Adalbert Stifter. Leipzig, Reclam, o. J.
- Heinrich Heine: Sämtliche Schriften in zwölf Bänden. (Hg.) Klaus Briegleb. Frankfurt/M.-Berlin-Wien 1981.
- Helmut Heißenbüttel: Spielregeln des Kriminalromans, in: Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte. (Hg.) Jochen Vogt. München 1998. S. 111-120.
- Martin Hellström, Edgar Platen (Hg.): Zwischen Globalisierungen und Regionalisierungen. Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur. München 2008.
- Ulfert Herlyn (Hg.): Stadt- und Sozialstruktur. München 1974.
- Franz Hessel: Ermunterungen zum Genuß. Berlin 1987.
- Bruno Hillebrand: Poetischer, philosophischer, mathematischer Raum, in: Landschaft und Raum in der Erzählkunst. (Hg.) Alexander Ritter. Darmstadt 1975. S. 417-463.
- Walter Hinck: Heimatliteratur und Weltbürgertum. Die Abkehr vom Ressentiment im neuen Heimatroman, in: Heimat. Neue Erkundungen eines alten Themas. (Hg.) Horst Bienek. München-Wien 1985. S. 42-56.
- Walter Hinck: Die Wunde Deutschland. Heinrich Heines Dichtung im Widerstreit von Nationalidee, Judentum und Antisemitismus. Frankfurt/M. 1990.
- Anja Hirsch: ‚Schwebeglück der Literatur‘. Der Erzähler Wilhelm Genazino. Heidelberg 2006.
- Max Horkheimer: Traditionelle und kritische Theorie. Vier Aufsätze. Frankfurt/M. 1974.
- Norbert Hummelt: Pans Stunde. Gedichte. München 2001.
- Norbert Hummelt: Totentanz. Gedichte. München 2007.
- Norbert Hummelt: Im stillen Haus. Wo Hermann Lenz in München schrieb. München 2009.
- Norbert Hummelt/Klaus Siblewski: Wie Gedichte entstehen. München 2009.
- Paul Ingendaay: Warum du mich verlassen hast. München 2006.
- Paul Ingendaay: Die romantischen Jahre. München-Zürich 2011.

- Hans Dietrich Irmscher: Adalbert Stifter. Wirklichkeitserfahrung und gegenständliche Darstellung. München 1971.
- Roman Jakobson, Krystyna Pomorska: Poesie und Grammatik. Dialoge. Frankfurt/M. 1982.
- Fredric Jameson: Über Raymond Chandler, in: Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte. (Hg.) Jochen Vogt. München 1998. S. 378-397.
- Fredric Jameson: The End of Temporality, in: Critical Inquiry. Vol. 29. 2003. S. 695-718.
- Walter Jens: Nachdenken über Heimat. Fremde und Zuhause im Spiegel deutscher Poesie, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 9. 6. 1984.
- Reinhard Jirgl: Land und Beute. Aufsätze aus den Jahren 1996 bis 2006. München 2008.
- Anja K. Johansen: Kisten, Krypten, Labyrinth. Raumfigurationen in der Gegenwartsliteratur: W. G. Sebald, Anne Duden, Herta Müller. Bielefeld 2008.
- Marc Jongen (Hg.): Philosophie des Raumes. Standortbestimmungen ästhetischer und politischer Theorie. München 2010.
- Thomas Jung: Die Versprechungen der Liebe, in: Das Schicksal der Liebe. (Hg.) Dietmar Kamper, Christoph Wulf. Weinheim-Berlin 1988. S. 37-51.
- Werner Jung: Schöner Schein der Häßlichkeit oder Häßlichkeit des schönen Scheins. Ästhetik und Geschichtsphilosophie im 19. Jahrhundert. Frankfurt/M. 1987.
- Werner Jung: Vom Alltag, der Neuen Subjektivität und der Politisierung des Privaten. Anmerkungen zur Lyrik der 70er Jahre, in: Dieter Breuer (Hg.): Deutsche Lyrik nach 1945. Frankfurt/M. 1988. S. 261-283.
- Werner Jung: Georg Simmel. Hamburg 1990.
- Werner Jung: Schauderhaft Banales. Über Literatur und Alltag. Opladen 1994.
- Werner Jung: Idylle und Terrordrom. Berliner Mythen der neunziger Jahre, in: Das Argument 228. 1998. H. 6. S. 811-824.
- Werner Jung: Bombenstimmung. Literatur und Terror, in: Matthias N. Lorenz (Hg.): Narrative des Entsetzens. Künstlerische, mediale und intellektuelle Deutungen des 11. September 2001. Würzburg 2004. S. 161-168.
- Werner Jung: Zeitschichten und Zeitgeschichten. Essays über Literatur und Zeit. Bielefeld 2008.
- Werner Jung: Augenblick. Dunkel des gelebten Augenblicks, in: Bloch-Wörterbuch. Leitbegriffe der Philosophie Ernst Blochs. (Hg.) Beat Ditsch, Doris Zeilinger, Rainer E. Zimmermann. Berlin 2012. S. 51-59.

10. Literaturverzeichnis

- Franz Kafka: Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Nach der kritischen Ausgabe herausgegeben von Hans-Gerd Koch. Bd. 2. Der Verschollene. Frankfurt/M. 2001.
- Dietmar Kamper, Christoph Wulf (Hg.): Das Schicksal der Liebe. Weinheim-Berlin 1988.
- Immanuel Kant: Sämtliche Werke. (Hg.) Karl Vorländer. Leipzig 1929 u.ö.
- Immanuel Kant: Kritik der reinen Vernunft. (Hg.) Raymund Schmidt. Hamburg 1971.
- Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft. Frankfurt/M. 1974.
- Wolfgang Kayser: Das sprachliche Kunstwerk. Neunte Auflage. Bern und Zürich 1963.
- Daniel Kehlmann: Die Vermessung der Welt. Reinbek 2012.
- Johannes Kersten: Eichendorff und Stifter. Vom offenen zum geschlossenen Raum. Paderborn 1996.
- Christian Kiening: Das wilde Subjekt. Kleine Poetik der Neuen Welt. Göttingen 2006.
- August Kippenberg: Robinson in Deutschland bis zur Insel Felsenburg. (1731-1743). Hannover 1892.
- Ludwig Klages: Der Geist als Widersacher der Seele. Erster Band. Leipzig 1929.
- Christoph Köck: Sehnsucht Abenteuer. Auf den Spuren der Erlebnisgesellschaft. Berlin 1990.
- Volker Klotz: Abenteuer-Romane. München-Wien 1979.
- Volker Klotz: Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döbline. München 1969.
- Michael Kohtes: Nachtleben. Topographien des Lasters. Frankfurt/M., Leipzig 1994.
- Albrecht Koschorke: Die zwei Körper der Frau, in: Die nackte Wahrheit. Zur Pornographie und zur Rolle des Obszönen in der Gegenwart. (Hg.) Barbara Vinken. München 1997. S. 66-91.
- Albrecht Koschorke: Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern. Frankfurt/M. 1990.
- Siegfried Kracauer: Der verbotene Blick. Beobachtungen – Analysen – Kritiken. (Hg.) Johanna Rosenberg. Leipzig 1992.
- Joseph A. Kruse: Heine-Zeit. Stuttgart-Weimar 1997.
- Lenelies Kruse: Räumliche Umwelt. Die Phänomenologie des räumlichen Verhaltens als Beitrag zu einer psychologischen Umwelttheorie. Berlin-New York 1974.
- Rita Kuczynski: Die gefundene Frau. München 2001.
- Johannes Kühn: Salzgeschmack. Gedichte. Saarbrücken 1992.

- Johannes Kühn: Nie verließ ich den Hügelring. Blieskastel 2002.
- Johannes Kühn: Ganz ungetröstet bin ich nicht. Gedichte. München 2007.
- Michael Kümmel: Der Held und seine Stadt. Anmerkungen zur Topographie in einigen modernen Kriminalromanen, in: die horen 148. 1987. H. 4. S. 31-41.
- Susanne Ledanff: Hauptstadtphantasien. Berliner Stadtlektüren in der Gegenwartsliteratur. Bielefeld 2009.
- Henri Lefebvre: Metaphilosophie. Prolegomena. Frankfurt/M. 1975.
- Henri Lefebvre: Die Revolution der Städte. Frankfurt/M. 1976.
- Henri Lefebvre: The Production of Space. Oxford 1991.
- Henri Lefebvre: Die Produktion des Raums, in: Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. (Hg.) Jörg Dünne und Stephan Günzel. Frankfurt/M. 2006. S. 330-340.
- Christine Lehmann: Doch die Idylle trägt. Über Regionalkrimis, in: Das Argument. H. 278. 2008. S. 517-531.
- Conny Lens: Die Sonnenbrillenfrau. Die Steeler-Strasse-Krimis. Zürich 2000.
- Hermann Lenz: Wie die Zeit vergeht. Gedichte. Frankfurt/M. 1977.
- Hermann Lenz: Der Wanderer. Frankfurt/M. 1986.
- Siegfried Lenz: Beziehungen. Ansichten und Bekenntnisse zur Literatur. Hamburg 1970.
- Siegfried Lenz: Werkausgabe in Einzelbänden. 20 Bde. Hamburg 1997.
- Alain-René Lesage: Der hinkende Teufel. München 1983.
- Elke Liebs: Die pädagogische Insel. Studien zur Rezeption des „Robinson Crusoe“ in deutschen Jugendbearbeitungen. Stuttgart 1977.
- Christian Liedtke (Hg.): Heinrich Heine. Neue Wege der Forschung. Darmstadt 2000.
- Theodor Lipps: Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst. Hamburg und Leipzig 1906.
- Martina Löw: Raumsoziologie. Frankfurt/M. 2001.
- Martina Löw (Hg.): Differenzierungen des Städtischen. Opladen 2002.
- Martina Löw: [Artikel] Raum – Die topologischen Dimensionen der Kultur, in: Handbuch der Kulturwissenschaften. Grundlagen und Schlüsselbegriffe. (Hg.) Friedrich Jaeger und Burkhard Liebsch. Stuttgart-Weimar 2004. S. 46-59.
- Jurij M. Lotman: Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur. Kronberg/Ts. 1974.
- Niklas Luhmann: Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität. Frankfurt/M. 1982.
- Georg Lukács: Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts. Berlin (Ost) 1953.

- Georg Lukács: Die Seele und die Formen. Bielefeld 2011.
- Georg Lukács: Die Theorie des Romans. Bielefeld 2009.
- Georg Lukács: Kurze Skizze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur. Darmstadt und Neuwied 1975.
- Georg Lukács: Geschichte und Klassenbewusstsein. Sonderausgabe der Sammlung Luchterhand. Darmstadt und Neuwied 1976.
- Ernest Mandel: Ein schöner Mord. Sozialgeschichte des Kriminalromans. Frankfurt/M. 1987.
- Peter von Matt: Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur. München 1991.
- Wolfgang Matz: Adalbert Stifter oder Diese fürchterliche Wendung der Dinge. Biographie. München-Wien 1995.
- Wolfgang Matz: 1857 – Flaubert, Baudelaire, Stifter. Frankfurt/M. 2007.
- Karl May: Ardistan, in: Karl May's Gesammelte Werke. Bd. 31. Bamberg 1967.
- Karl May: Kong-Kheou, das Ehrenwort. Der blau-rote Methusalem, in: Ders.: Historisch-kritische Ausgabe. Abt. III. Erzählungen für die Jugend. Bd. 2. (Hg.) Hermann Wiedenroth und Hans Wollschläger. Nördlingen 1988.
- Karl May: Durch die Wüste, in: Ders.: Historisch-kritische Ausgabe. Abt. IV. Reiseerzählungen. Bd. 1. (Hg.) Hermann Wiedenroth und Hans Wollschläger. Nördlingen 1988.
- Mathias Mayer: Adalbert Stifter. Erzählen als Erkennen. Stuttgart 2001.
- Ulrich Meurer: Topographien. Raumkonzepte in Literatur und Film der Postmoderne. München 2007.
- Johannes Meyer: Robinson Crusoe. Seine Geschichte, Eigenart und pädagogische Bewertung zum 200. Jahrestage seines Erscheinens. Langensalza 1919.
- Marshall McLuhan: Die magischen Kanäle. Understanding Media. Dresden-Basel 1995.
- Norbert Mecklenburg: Erzählte Provinz. Regionalismus und Moderne im Roman. Königstein/Ts. 1982.
- Cord Meckseper und Elisabeth Schraut (Hg.): Die Stadt in der Literatur. Göttingen 1983.
- Maurice Merleau-Ponty: Phänomenologie der Wahrnehmung. Berlin 1966.
- Maurice Merleau-Ponty: Das Sichtbare und das Unsichtbare. (Hg.) Claude Lefort. München 1986.
- Maurice Merleau-Ponty: Die Natur. Vorlesungen am Collège de France 1956-1960. (Hg.) Dominique Ségla. München 2000.
- Metzler Literatur Lexikon. (Hg.) Günther und Irmgard Schweikle. Zweite, überarbeitete Auflage. Stuttgart 1990.

- Herman Meyer: Raumgestaltung und Raumsymbolik in der Erzählkunst, in: *Landschaft und Raum in der Erzählkunst*. (Hg.) Alexander Ritter. Darmstadt 1975. S. 208-231.
- Alexander Mitscherlich: *Freiheit – eine Utopie? Ausgewählte Schriften 1946 bis 1974*. Frankfurt/M. 1975.
- Bodo Morshäuser: *Die Berliner Simulation*. Frankfurt/M. 1986.
- Brahim Moussa: *Heterotopien im poetischen Realismus. Andere Räume, Andere Texte*. Bielefeld 2012.
- Walter Muschg: *Tragische Literaturgeschichte*. Mit einem Nachwort von Urs Widmer und einer Vorbemerkung von Walter Muschg. Zürich 2006.
- Werner Nell: *Atlas der fiktiven Orte. Utopia, Camelot und Mitteleuropa. Eine Entdeckungsreise zu erfundenen Schauplätzen*. Mannheim 2012.
- Stefan Neuhaus: *Orte der Zeichen. Wie über literarische Topographien Identität konstruiert wird, oder: Ein Beitrag zur literaturwissenschaftlichen Heterotopologie*, in: *Zwischen Globalisierungen und Regionalisierungen. Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur*. (Hg.) Martin Hellström, Edgar Platen. München 2008. S. 9-22.
- Rosemarie Nicolai-Haas: *Die Landschaft auf der Insel Felsenburg*, in: *Landschaft und Raum in der Erzählkunst*. (Hg.) Alexander Ritter. Darmstadt 1975. S. 262-292.
- Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*. (Hg.) Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1980.
- Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe*. (Hg.) Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1986.
- Manfred Osten: „Alles veloziferisch“ oder Goethes Entdeckung der Langsamkeit. Frankfurt/M. 2003.
- Michaela Ott: [Artikel] *Raum*, in: *Ästhetische Grundbegriffe*. (Hg.) Karlheinz Barck u. a. Bd. 5. Postmoderne bis Synästhesie. Stuttgart-Weimar 2003. S. 113-149.
- Ulrich Peltzer: *Bryant Park*. Zürich 2002.
- Ulrich Peltzer: *Teil der Lösung*. Zürich 2007.
- Georges Perec: *Das Leben. Gebrauchsanweisung*. Frankfurt/M. 1982.
- Georges Perec: *Träume von Räumen*. Frankfurt/M. 1990.
- Christoph Perels: *Vom Rand der Stadt ins Dickicht der Städte. Wege der deutschen Großstadtliteratur zwischen Liliencron und Brecht*, in: *Die Stadt in der Literatur*. (Hg.) Cord Meckseper und Elisabeth Schraut. Göttingen 1983. S. 57-80.
- Klaus Peter (Hg.): *Romantikforschung seit 1945*. Königstein/Ts. 1980.
- Christoph Peters: *Stadt Land Fluß*. Frankfurt/M. 1999.

- Christoph Peters: Kommen und gehen, manchmal bleiben. Frankfurt/M. 2001.
- Christoph Peters: Wir in Kahlenbeck. München 2012.
- Robert Petsch: Raum in der Erzählung, in: Landschaft und Raum in der Erzählkunst. (Hg.) Alexander Ritter. Darmstadt 1975. S. 36-44.
- Barbara Piatti: Die Geographie der Literatur. Schauplätze, Handlungsräume, Raumphantasien. Göttingen 2009.
- Lothar Pikulik: Romantik als Ungenügen an der Normalität. Am Beispiel Tiecks, Hoffmanns, Eichendorffs. Frankfurt/M. 1979.
- Gerhard Plumpe: Epochen moderner Literatur. Ein systemtheoretischer Entwurf. Opladen 1995.
- Georges Poulet: Marcel Proust – Zeit und Raum. Frankfurt/M. 1966.
- Ursula Poznanski: Fünf. Reinbek 2012.
- Wolfgang Preisendanz: Die Erzählfunktion der Naturdarstellung bei Stifter, in: Wirkendes Wort. 16. Jg. 1966. S. 407-418.
- Wolfgang Preisendanz: Heinrich Heine. München 1973.
- Otto Rammstedt: Zur List der kapitalistischen Vernunft. Soziologische Überlegungen zum Kriminalroman im ‚Geiste‘ des Kapitalismus, in: Verbrechen als Passion. Neue Untersuchungen zum Kriminalgenre. (Hg.) Bruno Franceschini und Carsten Würmann. Berlin 2004. S. 257-268.
- Katja Rech-Pietschke: Die Semiologie des transparenten Gebäudes. Raum – Zeit – Tod bei Lesage, Butor und Perec. Frankfurt/M. 1995.
- Erhard Reckwitz: Die Robinsonade. Themen und Formen einer literarischen Gattung. Amsterdam 1976.
- Erik Reger: Kleine Schriften 1. (Hg.) Erhard Schütz. Berlin 1993.
- Elke Reinhardt-Becker: Seelenbund oder Partnerschaft? Liebessemantiken in der Literatur der Romantik und der Neuen Sachlichkeit. Frankfurt/M. 2005.
- Walther Rehm: Späte Studien. Bern 1964.
- Rainer Maria Rilke: Werke in sechs Bänden. Frankfurt/M. 1980.
- Alexander Ritter (Hg.): Landschaft und Raum in der Erzählkunst. Darmstadt 1975.
- Kathrin Röggla: really ground zero. 11. september und folgendes. Frankfurt/M. 2001.
- Kathrin Röggla: disaster awareness fair. zum katastrophischen in stadt, land und film. Granz-Wien 2006.
- Nikolai Roskamm: Das Reden vom Raum. Zur Aktualität des ‚Spatial Turn‘ – Programmatik, Determinismus und „sozial konstruierter Raum“, in: Peripherie. Nr. 126/127. 32. Jg. 2012. S. 171-189.

10. Literaturverzeichnis

- Jean-Jacques Rousseau: *Emile oder Über die Erziehung*. Vollständige Ausgabe in neuer deutscher Fassung besorgt von Ludwig Schmidts. Paderborn, München, Wien, Zürich 1981.
- Gerhard Roth: *Landläufiger Tod*. Frankfurt/M. 1988.
- Gabriele Sander: *Alfred Döblin*. Stuttgart 2001.
- Gabriele Sander: *Erläuterungen und Dokumente*. Alfred Döblin: Berlin Alexanderplatz. Stuttgart 2006.
- Gerhard Safranski: *Romantik. Eine deutsche Affäre*. München 2007.
- Klaus R. Scherpe: *Stadt, Krieg, Fremde. Literatur und Kultur nach den Katastrophen*. Tübingen und Basel 2002.
- Norbert Scheuer: *Bis ich dies alles liebte. Neue Heimatgedichte*. München 2011.
- Wolfgang Schivelbusch: *Geschichte der Eisenbahnreise: Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*. München 1977.
- Friedrich Schlegel: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. (Hg.) Ernst Behler. Fünfter Band. *Dichtungen*. (Hg.) Hans Eichner. München-Paderborn-Wien 1962.
- Karl Schlögel: *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*. München-Wien 2003.
- Arno Schmidt: *Sitara und der Weg dorthin. Eine Studie über Wesen, Werk und Wirkung Karl Mays*. Frankfurt/M., Hamburg 1969.
- Arno Schmidt: *Das essayistische Werk zur deutschen Literatur in vier Bänden. Sämtliche Nachtprogramme und Aufsätze*. Zürich 1988.
- Carl Schmitt: *Recht und Raum*, in: *Tymos für Wilhelm Ahlmann*. Ein Gedenkbuch herausgegeben von seinen Freunden. Berlin 1951. S. 241-251.
- Hermann Schmitz: *Was ist neue Phänomenologie?* Rostock 2003.
- Hermann Schmitz: *Situationen und Konstellationen. Wider die Ideologie der totalen Vernetzung*. Freiburg-München 2005.
- Hermann Schmitz: *Der leibliche Raum. System der Philosophie III. Teil 1*. Bonn 2005.
- Hermann Schmitz: *Der Leib, der Raum und die Gefühle*. Bielefeld und Basel 2009.
- Johann Gottfried Schnabel: *Insel Felsenburg*. (Hg.) Volker Meid und Ingeborg Springer-Strand. Stuttgart 1994. (=RUB 8421)
- Alfred Schütz, Thomas Luckmann: *Strukturen der Lebenswelt*. Bd. 1. Frankfurt/M. 1988.
- Erhard Schütz: *Zwischen Alexanderplatz und Kurfürstendamm. Verändern, Verschwinden, Vergessen – Berlin-Topoi der Weimarer Republik*, in: *Der Deutschunterricht*. 1992. H. 5. S. 53-68.

10. Literaturverzeichnis

- Sabine Schulze (Hg.): Innenleben. Kunst des Interieurs. Vermeer bis Kaba-
kov. Ostfildern-Ruit 1998.
- Hans Ulrich Seeber (Hg.): Englische Literaturgeschichte. Stuttgart 1991.
- Walter Siebel (Hg.): Die europäische Stadt. Frankfurt/M. 2004.
- Georges Simenon: Das blaue Zimmer. Zürich 1983.
- Georg Simmel: Philosophische Kultur. Leipzig 1919.
- Georg Simmel: Das Individuum und die Freiheit. Essays. Berlin 1984.
- Georg Simmel: Gesamtausgabe. 24 Bde. (Hg.) Otthein Rammstedt.
Frankfurt/M. 1989ff.
- Edward W. Soja: Vom ‚Zeitgeist‘ zum ‚Raumgeist‘. New Trists on the Spatial
Turn, in: Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozial-
wissenschaften. (Hg.) Jörg Döring, Tristan Thielmann. Bielefeld 2008.
S. 219-237.
- Gerold Späth: Stilles Gelände am See. Frankfurt/M. 1991.
- Oswalt Spengler: Der Untergang des Abendlandes Ungekürzte Sonderaus-
gabe in einem Band. München o. J.
- Bernd Steinbrink: Initiation und Freiheit. Karl May und die Tradition des
Abenteuerromans, in: Karl May. (Hg.) Helmut Schmiedt. Frankfurt/M.
1983. S. 252-277.
- Bernd Steinbrink: Abenteuerliteratur des 19. Jahrhunderts in Deutschland.
Studien zu einer vernachlässigten Gattung. Tübingen 1983.
- Bernd Stiegler: Reisender Stillstand. Eine kleine Geschichte der Reisen im
und um das Zimmer herum. Frankfurt/M. 2010.
- Lothar Stiehm (Hg.): Adalbert Stifter. Studien und Interpretationen.
Gedenkschrift zum 100. Todestag. Heidelberg 1968.
- Adalbert Stifter: Sämtliche Erzählungen nach den Erstdrucken. (Hg.) Wolf-
gang Matz. München 2005.
- Adalbert Stifter: Gesammelte Werke. 6 Bde. (Hg.) Dietmar Grieser. Mün-
chen 1982.
- Adalbert Stifter: Werke und Briefe. Historisch-Kritische Gesamtausgabe.
(Hg.) Alfred Doppler und Hartmut Laufhütte. Bd. 9,1. Stuttgart 2005.
- Adalbert Stifter: Bunte Steine und Erzählungen. München 1951.
- Erwin Straus: Psychologie der menschlichen Welt. Berlin, Göttingen, Hei-
delberg 1960.
- Erwin Straus: Vom Sinn der Sinne. Berlin 1956.
- Marlene Streeruwitz: Wie man sich als Mädchen einen Mann sein lassen
kann. Die Leiden des jungen Werthers. Konstanzer Vorlesung, in: Neue
Rundschau. Nr. 116. 2005. H. 2. S. 148-155.
- Marianne Thalmann: Adalbert Stifters Raumerlebnis, in: Monatshefte. Vol.
XXXVIII. 1946. S. 103-111.

10. Literaturverzeichnis

- Albert Vigoleis Thelen: Die Insel des zweiten Gesichts. 2 Bde. München 1970.
- Gert Ueding: Glanzvolles Elend. Versuch über Kitsch und Kolportage. Frankfurt/M. 1973.
- Andreas K. Vetter (Hg.): raumtexte. Eine Anthologie zur literarischen Innenarchitektur. Bielefeld 2011.
- Silvio Vietta: Rationalität. Eine Weltgeschichte. München 2012.
- Jochen Vogt (Hg.): Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte. München 1998.
- Wilhelm Vosskamp: Theorie und Praxis der literarischen Fiktion in Johann Gottfried Schnabels Roman ‚Die Insel Felsenburg‘, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift. Neue Folge. Bd. 18. 1968. S. 131-152.
- Martina Wagner-Egelhaaf: Verortungen. Räume und Orte in der transkulturellen Theoriedebatte und in der neuen türkisch-deutschen Literatur, in: Topographien der Literatur im transnationalen Kontext. (Hg.) Hartmut Böhme. A. a O. S. 745-768.
- Bernhard Waldenfels: Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen. Modi leibhaftiger Erfahrung. Frankfurt/M. 2009.
- Rainer Warning: Heterotopien als Räume ästhetischer Erfahrung. München 2009.
- Rainer Warning: Die Phantasie der Realisten. München 1999.
- Ian Watt: Der bürgerliche Roman. Aufstieg einer Gattung. Defoe – Richardson – Fielding. Frankfurt/M. 1974.
- Max Weber: Wirtschaft und Gesellschaft. (Lizenzausgabe). Frankfurt/M. 2005.
- Peter Weber: Bahnhofsprosa. Frankfurt/M. 2002.
- Sigrid Weigel: Zum ‚topographical turn‘. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften, in: KulturPoetik. Bd. 2. 2002. H. 1. S. 151-165.
- David. E. Wellbery: Stimmung, in: Ästhetische Grundbegriffe. (Hg.) Karlheinz Barck u. a. Bd. 5. Postmoderne bis Synästhesie. Stuttgart-Weimar 2003. S. 703-733.
- Dieter Wellershoff: Der verstörte Eros. Zur Literatur des Begehrens. Köln 2001.
- Dieter Wellershoff: Flüchtige Bekanntschaften. Drei Drehbücher und begleitende Texte. Köln 1987.
- Dieter Wellershoff: Literatur und Lustprinzip. Köln 1973.
- Dieter Wellershoff: Der Roman und die Erfahrbarkeit der Welt.
- Dieter Wellershoff: Werke. 9 Bde. (Hg.) Keith Bullivant u. a. Köln 1996-2011.

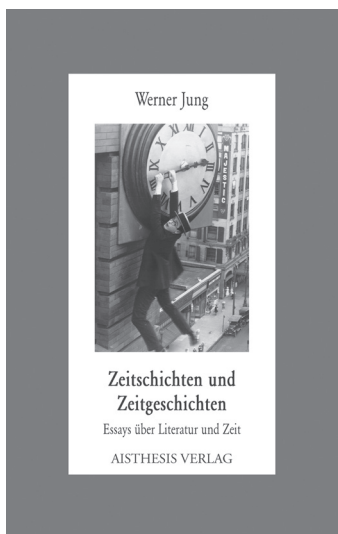
10. Literaturverzeichnis

- Bruno Werlen: Körper, Raum und mediale Repräsentation, in: *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften.* (Hg.) Jörg Döring, Tristan Thielmann. Bielefeld 2008. S. 365-392.
- Johann Karl Wezel: Robinson Krusoe. Textrevision Erika Weber. Berlin 1990.
- Urs Widmer: Vom Leben, vom Tod und vom Übrigen auch dies und das. Frankfurter Poetikvorlesungen. Zürich 2007.
- Hermann Wiegmann: Literaturtheorie und Ästhetik. Kategorien einer systematischen Grundlegung. Frankfurt/M. u. a. 2002.
- Benno von Wiese (Hg.): Der deutsche Roman. Bd. 2. Düsseldorf 1963.
- Melanie Wigbers: Krimi-Orte im Wandel. Gestaltung und Funktionen der Handlungsschauplätze in Kriminalerzählungen von der Romantik bis in die Gegenwart. Würzburg 2006.
- Michael Winter: Compendium Utopiarum. Typologie und Bibliographie literarischer Utopien. Stuttgart 1978.
- Thomas Wörtche: Das Mörderische neben dem Leben. Ein Wegbegleiter durch die Welt der Kriminalliteratur. Regensburg 2008.
- Gernot Wolfgruber: Niemandsland. München 1980.
- H. G. Zekl/W. Breidert/F. Kaulbach/P. Stekeler-Weithofer/K. Mainzer/W. Kambarter: [Artikel] Raum, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie.* (Hg.) Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Bd. 8: R – Sc. Basel 1992. Sp. 67-111.
- Viktor Žmegač: Alfred Döblins Poetik des Romans, in: *Deutsche Romantheorien.* Bd. 2. (Hg.) Reinhold Grimm. Frankfurt/M. 1974. S. 341-364.
- Harro Zimmermann: Das gefährdete Asyl der Redlichen, in: *Frankfurter Rundschau*, 14. 11. 1997.
- Emile Zola: Ein feines Haus. (Übersetzung) Gerhard Krüger. München, Winkler, o. J.

11. Drucknachweise

Die folgenden beiden Essays sind – z.T. in überarbeiteter, gekürzter oder auch erweiterter Form – bereits gedruckt worden: Heines Ort, in: Werner Jung: Heinrich Heine. UTB-Profil. Paderborn, Fink, 2010. S. 9-18; Prolegomena zu einer neuen Poetik des Raumes in den Kultur- und Literaturwissenschaften der Gegenwart, in: Literatur für Leser. H. 4. 2008. S. 265-282.

Die anderen Texte sind für diesen Band geschrieben worden.



Werner Jung

Zeitschichten und Zeitgeschichten

Essays über Literatur und Zeit

AISTHESIS Essay Bd. 28

2008, ISBN 978-3-89528-664-3,

209 Seiten, kart. € 19,80

Literatur und Kunst sind Arbeiten an und mit der Zeit, Zeitmodellierungen und Zeitdiskursivierungen; sie gestalten sie neu und anders, halten sie an und/oder versuchen gar sie aufzuheben. Zeit ist thematischer Vorwurf und ästhetische Herausforderung, also inhaltliche Aufgabe und formaler Anspruch zugleich. Anhand der Beschäftigung mit Erzähltexten von Theodor Fontane, Thomas Mann und Robert Musil über Heimito von Doderer und Heinrich Böll bis zu Romanen von Peter Kurzeck und anderen wird verschiedenen Zeiten der (und in der) Literatur nachgespürt.

