Raumsemiotik

Räume - Grenzen - Identitäten

Martin Nies (Hg.)



vzkf www.kultursemiotik.com

Virtuelles Zentrum für kultursemiotische Forschung

Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik

Umschlaggestaltung:
Martin Nies, unter Verwendung einer lizenzfreien Fotografie, gefunden unter:
https://pixabay.com/de/photos/poller-pier-hafen-laufsteg-meer-589 043/
(01.09.2019)

Raumsemiotik

Räume – Grenzen – Identitäten

Martin Nies (Hg.)

vzkf www.kultursemiotik.com

Virtuelles Zentrum für kultursemiotische Forschung

Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik

Online | No. 4/2018

Räume – Grenzen – Identitäten

Inhalt

Einleitung 7
Raumsemiotik – Zur Kodierung von Räumen und Grenzen
Martin Nies

B/Orders – Schwellen – Horizonte 13
Modelle der Beschreibung von Räumen und Grenzen in ästhetischer Kommunikation
– Eine raumsemiotische Positionsbestimmung
Martin Nies

Raum und Grenze 73
Eine semiotische Bestandsaufnahme – Mit dem Beispiel des Bunkers
im ästhetischen Diskurs globaler Katastrophenszenarien
Hans Krah

Raum-Poetik 111
Dimensionen raumsemiotischer Textanalyse am Beispiel von E.T.A. Hoffmanns
Die Bergwerke zu Falun (1819)
Stephanie Großmann & Stefan Halft

Sozialer und semiotischer Raum 143
Querbezüge, Übergänge und Grenzverschiebungen nebst einigen Anmerkungen zur
kulturwissenschaftlichen Relevanz des Ähnlichkeitsdenkens
Matthias Bauer

Zur Funktion von Nicht-Orten und Heterotopien 169
in Identitätsnarrativen der Kinder- und Jugendliteratur
Damaris Nübel

Gedächtnis-Semiosphären 179
und Vergangenheitsbewältigung in der deutschsprachigen Literatur Belgiens
Lesley Penné

Queer Space? 195
Der nicht-binäre Raum in der deutschen Gegenwartsliteratur
am Beispiel Antje Rávic Strubels
Claudia Gremler

Zirkus und Raum 223
Eine Semiotik der Performanz
Maren Conrad & Franziska Trapp

Symbolische Räume kultureller Diversität 241
Verhandlungen, Grenzen und Überschreitungen in den performativen Künsten
Lisa Gaupp

Architektonische Grenzgänge zwischen Raum und Wahrnehmung 261
Das Sanatorium Purkersdorf
Lil Helle Thomas

Der Wald des Mittelalters 285
Konstituierung eines alteritären Kulturraums im 11. bis 13. Jahrhundert
Christian Zolles

Daten – Räume – Datenräume 313
Zum Verhältnis von Orten, digitalisierten Ortsinformationen und deren Speicher- und Nutzungsorten
Hedwig Wagner

Inklusionen, Exklusionen, Implikationen 327
Die semantischen Grenzbereiche der Teilhabe
Theodoros Konstantakopoulos

Neuerscheinungen von Mitwirkenden 346

Impressum 352

Einleitung

Raumsemiotik – Zur Kodierung von Räumen und Grenzen

Martin Nies

Der hinter der Unschärferelation des Bildes zu erahnende Hafen auf dem Titel dieses Buches ist mediale Repräsentation eines Raumes, in dem sich in einem kultur- und raumsemiotischen Sinne vielfältige Zeichen, Semantiken und Funktionen simultan überlagern können. Als *Grenzraum* zwischen Festem und Flüssigem, zwischen Architektur und dem Meer, dem „Ungegliederte[n], Maßlose[n[, Ewige[n], […] Nichts" (Thomas Mann),[1] zwischen Kultur und Natur ist er *Schwellen-* und *Übergangsraum* dichotomer Bereiche. Als ein solcher ist er aber ein *Dritter Raum* (Homi K. Bhabha), der eine eigene Spezifik aufweist, und der in einem weiteren Sinne mit ‚Freihafen' und binnenräumlichem Inventar wie Hafenspelunken und Bordellen eine eigene ‚Ordnung' konstituiert, die sich in Relation zur Ordnung des umgebenden Landes *heterotop* verhält: Dann ist der Hafen im Sinne Foucaults ein *Andersraum*, in dem eigene Regeln gelten.

Als ein *Transitraum* für Reisende ist er ein *Nicht-Ort* (Marc Augé), für die Hafenarbeiter dagegen konkrete *Arbeitswelt*, die zudem in ein international-globales *Netz* vielfältiger und komplexer logistischer, wirtschaftlicher und politischer Beziehungen eingebunden ist. Er ist Raum der Abschiede und der Ankünfte und nicht zuletzt ein Raum, in dem sich am Rand der *Semiosphäre* des ‚Eigenen' (Jurij M. Lotman) kultureller Austausch mit dem ‚Anderen' oder ‚Fremden' vollzieht. Für Migranten und Exilanten ist er Hoffnungs- und Sehnsuchtsraum auf die Ankunft in und die Teilhabe an einem ‚neuen Leben' ohne Verfolgung, Bedrohung oder sonstige existenzielle Not.

Im Sinnbild von der Ankunft im ‚Hafen der Ehe' steht der Poller am Kai (das sind im Titelbild die gelben Elemente) für Bindung und ‚Heimat'. Für den Seemann des Meereschanson- und Schlagergenres ist der ‚Heimathafen' Repräsentamen der Herkunft und Identität und als ‚fremder Hafen' steht er dagegen oftmals für die Verheißung von exotischen Abenteuern, von erotischer und alkoholischer Entgrenzung. Aus weiblicher Schlager-Perspektive des Jahres 1960

[1] Thomas Mann, *Der Tod in Venedig*. In: Ders. *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Frankfurt am Main [2]1974, S. 475.

ist es der Ort, an dem man auf „den Einen“ wartet (Lale Andersen),[2] der das eigene Dasein mit Liebe und Sinn auszufüllen vermag.

Aus kultur- und raumsemiotischer Sicht haben wir es also mit einem ganzen imaginären und semantischen Arsenal zu tun, das zu Konzeptualisierungen und Modellierungen einlädt, die sich theoretisch durchaus zu widersprechen scheinen (‚Dichotomie’ und ‚Dritter Raum’, ‚Semiosphäre’ und ‚Heterotopie’, ‚Heimat’ und ‚Nicht-Ort’) und doch ganz offenbar simultan zutreffend sein und sich palimpsestartig in verschiedenen Bedeutungsschichtungen überlagern können. Das bedeutet, es ist lediglich eine Frage des eigenen Standpunktes und Erkenntnisinteresses, welches dieser Konzepte einer kulturwissenschaftlichen Beschreibung von Räumen und Grenzen man präferiert. Aus raumsemiotischer Sicht sollte es dabei problemlos möglich sein, alle diese Konzepte heuristisch zu funktionalisieren: Maßgeblich ist die kommunikative Äußerung und was es zu ihrer adäquaten Beschreibung bedarf. Und wenn dargestellte ‚Welten’ ästhetischer Kommunikation, wie es seit der zeichenkritischen Postmoderne eher erwartbar als ungewöhnlich ist, in sich widersprüchliche, brüchige, ambige Konzeptionen modellieren, dann sollte eine semiotische Analyse die Zeichenstrategien, die dabei zum Tragen kommen, um Widersprüche, Brüche und Ambiguität zu semiotisieren bzw. zu bedeuten, exakt beschreiben können – so, wie etwa die Unschärfe im Titelbild, die eine ‚realistische’ und ‚normale’ (scharfe) Sicht auf das Abgebildete verstellt, um in metaisierender und selbstreflexiver Weise die Gemachtheit des Bildes ästhetisch zu vermitteln und den medialen Filter zwischen ‚Realität’ und fotografischer Repräsentation zu explizieren, in dieser Bedeutung sinnvoll interpretierbar ist. Die Objekte sind hier nicht mehr klar voneinander abgrenzt, das Dargestellte tendiert ins Diffuse, Vage, nur noch Ahnbare. So ist das Hafenbild geeignet, den Übergangs- und Zwischenraum von ‚Eigenem’ und ‚Fremdem’ zu semiotisieren, in dem ‚Identitäres’ verschwimmt. Ganz anders dagegen die fokussierte, deutlich konturierende, gestochen scharfe Abbildung des Pollers auf der Rückseite dieses Buches (eigentlich Teil derselben Fotografie); hier stünde im Kontext einer Imagologie des Hafens eher der ‚Halt’ gebende Aspekt des ‚Heimathafens’ im Mittelpunkt der Bildaussage. Mit diesem einfachen Beispiel wird umso deutlicher, dass der individuell gegebene (hier: visuelle) ‚Text’ (im Sinne eines Gewebes aus Zeichen) festlegt, welches ‚Bild’ vom Hafen kommuniziert wird, welche ‚Bedeutung’ diesem darin zukommt und welche Modelle der räumlichen Beschreibung angemessen scheinen.

Die ‚Raumsemiotik’ soll nun also diejenige Teildisziplin der (Kultur-)Semiotik sein, die sich mit dem Zeichencharakter von Räumen und Grenzen, mit den zeichenhaften Prozessen des *Bordering* bzw. des *Borderscaping* ebenso wie mit den im Kontext kulturellen Wandels unterschiedlichen Modellen ihrer Beschreibung, also den wissenschaftlichen Diskursen über Räume und Grenzen auseinandersetzt. In den Fällen, wo ‚identitäre’ Räume und Grenzen verhandelt werden, haben wir es mit Vorstellungsmustern, Imagines zu tun, die sich imagologisch bzw. mit Modellen der Alteritätsforschung oder der Raumsoziologie beschreiben lassen und die gleichermaßen heuristisch profitabel sind. Wenn sich dagegen in phi-

[2] Lale Andersen, „Ein Schiff wird kommen“ (Musik: Manos Hadjidakis / dt. Text: Fini Busch, 1960).

losophischen Konzepten oder ästhetischen Konstrukten Räume und Grenzen auflösen, diffundieren, in transdifferenzieller Weise ‚Eigenes' und ‚Fremdes' transidentitär aufheben, lassen sich von einem unideologischen wissenschaftlichen Standpunkt aus poststrukturalistische Beschreibungsmodelle erkenntnismäßig gewinnbringend semiotisch funktionalisieren.

Seit dem *Spatial* und dem *Topographical Turn* der 1980er/1990er Jahre ist der Raum in den Blickpunkt der sog. ‚Geistes'- und der Sozialwissenschaften und vor allem auch der Kulturwissenschaft gerückt. Seitdem ist ‚Raum' nicht nur in den einzelnen entsprechenden Teildisziplinen zu einer zentralen Analysekategorie geworden, sondern auch zu einem Kernthema der transdisziplinären Forschung in der deutschsprachigen wie der internationalen Kulturwissenschaft. Gegenwärtig haben sich daneben die *Border Studies* als ein höchst aktuelles und politisch relevantes Forschungsfeld mit dem Fokus auf Grenzen und Grenzziehungsakten etabliert.

Mit Jurij M. Lotmans Grenzüberschreitungstheorie und den Konzepten ‚semantischer Räume' sowie der ‚Semiosphäre' stellt die Literatur- und Kultursemiotik bereits seit den 1970er Jahren ein höchst funktionales methodisches Instrument zur Analyse der Semiotisierung/Zeichenhaftigkeit von ästhetischen Räumen und kulturellen Praktiken der Raum- und Grenzkonstruktion – bzw. allgemeiner der Bedeutungszuschreibungen im Rahmen jeglicher Konstrukte von ‚Raum' und ‚Grenze' – zur Verfügung. Welche Merkmalszuschreibungen dabei einem Raum je zugewiesen werden, welche Charakteristik eine Grenze definiert, ist dabei als kulturell und textuell variabel zu verstehen und verweist auf die Grundlagen des Denkens bzw. die Formationen des Diskurses, die diesen Konstruktionen vorausgehen. Jeglicher Akt der Grenzziehung, der einen Raum oder eine ‚Identität' mittels Aus- oder Abgrenzung von ‚Nicht-Dazugehörigem' definiert, lässt sich in diesem Sinne als ‚ideologisch' verstehen und hinterfragen.

Die Raumsemiotik des 21. Jahrhunderts konzentriert sich dabei nicht mehr nur auf binäre oppositionelle Konzepte (wie ‚eigen' vs. ‚fremd', ‚Zentrum' vs. Peripherie' usf.), die als durch eine statische Grenze getrennt aufgefasst sind, wie es dem traditionellen Strukturalismus von den poststrukturalistischen und postkolonialistischen Kulturwissenschaften oft (und oft nicht zu Unrecht) unterstellt ist. Vielmehr sollte – wie oben gezeigt – die Raumsemiotik alle Arten von Raum- und Grenzkonstrukten in ihrer Vielheit und Dynamik, somit auch unter den Aspekten ihres Wandels, in ihrer Hierarchisierung und unter Berücksichtigung der grenzkonstituierenden Mächte beschreiben können. Ob eine Grenze als un-/überschreitbar, als un-/veränderlich, als binäre Einheiten trennend organisiert ist, ob in ihrer Darstellung das grenzüberschreitend Vernetzende und Verbindende, der Aspekt ihrer Schwellenhaftigkeit wie in Identitätsbildungsprozessen oder ihrer stetigen Verschiebung mit der sukzessiven Raumerfahrung/-begehung (Michel de Certeaus ‚Horizont' und Tim Ingolds ‚Wayfaring') fokussiert ist, sie sich selbst als ein ‚Dritter Raum' des Übergangs (des Sowohl-als-Auch oder Weder-Noch) oder als komplexe multidimensionale Sphäre nach dem Modell eines Rhizoms konstituiert, ist zweifellos semiotisch beschreibbar, da jeglichen Prozessen

des *Spacing* oder des *Borderscaping* ein Akt der *Semiotisierung* von Raum und Grenze vorausgehen muss, denn eine ‚bedeutungslose' Grenze wäre keine.

Dementsprechend darf auch ein zeitgemäßer Begriff von ‚Identität' nicht als ein bloß Nicht-Identitäres dichotom exkludierender Begriff verstanden werden, sondern als ein variables und mehrdimensionales, zudem vielschichtig vernetztes Konstrukt. Individuelle, soziale, kulturelle Identität konstituiert sich über eine Vielzahl von Zugehörigkeiten, ggf. auch zu als von bestimmten Gruppen / Mächten exklusiv behandelten bzw. vermeintlich widersprüchlichen Entitäten. Unter dem Aspekt der ‚Identität' bzw. des ‚Identitären' behandelt die Kultursemiotik nicht nur kulturelle Identität(en), sondern jegliche soziale, subkulturelle usf. *Zugehörigkeitsbehauptung*, die sich, und auch jeglichen Prozess, der sich als wesentlich ‚identitär' begreift.

Mit „Räume – Grenzen – Identitäten" soll eine neue Schwerpunktreihe innerhalb der *Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik* des **Virtuellen Zentrums für kultursemiotische Forschung** zeichenhaften Raum-, Grenz- und Identitätskonstrukten gewidmet sein.[3] Sie versteht sich in publizistischer Sicht als eine Metareihe, da deren einzelne Publikationen entweder als Printausgabe im Verlag Schüren oder, wie dieser Sonderband, im Open Access erscheinen können.[4] In Kooperation mit der verpartnerten Sektion Raum/Kultur in der *Kulturwissenschaftlichen Gesellschaft* (KWG) werden aktuelle Entwicklungen der *Space*- und *Border-Studies* aufgegriffen, um gegenwärtigen Aspekten der Raumforschung ein öffentliches Forum zu geben. Die Reihe stellt damit einen Beitrag zur transdisziplinären Entwicklung theoretischer, methodischer und inhaltlicher Ansätze und Fragestellungen hinsichtlich der Bedeutung von Räumen und Grenzen dar und dient insbesondere im Open Access einem offenen Wissenstransfer.

Die Beiträge des vorliegenden Bandes spannen dabei einen Bogen von einer kultursemiotischen Positionsbestimmung im gegenwärtigen Raum- und Grenzdiskurs über einzelne Beispielanalysen, die die Vielfalt der Anwendbarkeit semiotischer Methoden und Begriffe an unterschiedlichen textuellen Raumkonstrukten erproben, über die Lektüren ‚anderer' und ‚queerer' Räume von der *A*rchitektur bis zum *Z*irkus, von performativen Räumen zu ‚Datenräumen' und bis hin zu grundlagentheoretischen Beiträgen über Querbezüge zwischen semiotischer und sozialwissenschaftlicher Raumtheorie oder die „semantischen Grenzbereiche der Teilhabe".

---

[3] Siehe *www.kultursemiotik.com*.

[4] In dieser Reihe: Martin Nies (Hg.), *Deutsche Selbstbilder in den Medien: Gesellschaftsentwürfe in Literatur und Film der Gegenwart*. Marburg 2018; Claudia Gremler, *Verheißungen des Nordens: Repräsentationen Skandinaviens in Literatur und Film der deutschsprachigen Gegenwartskultur*. Marburg (im Erscheinen); im Entstehen sind außerdem gegenwärtig je Publikationen über Österreich- und Italienbilder in Literatur und Medien.

Ich danke allen Beiträger*innen, die dieses Publikationsprojekt ermöglicht haben und das **Virtuelle Zentrum für kultursemiotische Forschung** in seinem Anliegen, die Semiotik in der Gegenwart neu zu verorten, durch ihre Mitarbeit unterstützen, indem sie die Grenzbereiche der semiotischen Semiosphäre ausloten und Schwellenbereiche erkunden.[5]

Martin Nies Flensburg, im September 2019

[5] Siehe etwa das Projekt *Semiotics Matters! Grenz- und Anwendungsbereiche der aktuellen Semiotik* unter der Leitung von Franziska Trapp, die in diesem Band mit einem Beitrag zur Zirkussemiotik vertreten ist. Die Resultate des Projekts werden in den Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik auf www.kultursemiotik.com und in Open Journal Systems veröffentlicht. Projektskizze unter: http://www.kultursemiotik.com/wp-content/uploads/2019/08/Semiotics-Matters_Reading-Circus.pdf

B/Orders – Schwellen – Horizonte

Modelle der Beschreibung von Räumen und Grenzen in ästhetischer Kommunikation – Eine raumsemiotische Positionsbestimmung[1]

Martin Nies

> Den Äquator messen, fuhr Pater Zea fort, also eine Linie ziehen, wo nie eine gewesen sei. Ob sie sich dort draußen umgesehen hätten? Linien gebe es woanders. [...] Linien gebe es überall, sagte Humboldt. Sie seien eine Abstraktion. Wo Raum an sich sei, seien Linien. Raum an sich sei anderswo, sagte Pater Zea. Raum sei überall! Überall sei eine Erfindung. Und den Raum an sich gebe es dort, wo Landvermesser ihn hintrügen.[2]
>
> Daniel Kehlmann

Strukturierungen von Raum

Das Zitat aus Daniel Kehlmanns Erfolgsroman *Die Vermessung der Welt* eignet sich aus kultursemiotischer Perspektive zur Einführung in einige zentrale Aspekte des derzeit auch literaturwissenschaftlich wieder hoch im Kurs stehenden Themas ‚Grenzen'. Über die Sichtweisen verschiedener Figuren, hier die des Naturforschers Alexander von Humboldt und des Geistlichen Pater Zea, bezogen auf den gesamten Roman aber vor allem über die Kontrastierung des Empirikers Humboldt und des Mathematikers Carl Friedrich Gauß vermittelt der Text unterschiedliche Ansichten von der Welt, die teilweise in paradoxaler Weise in Widersprüchen zueinander stehen und doch jeweils zugleich Gültigkeit beanspruchen. Wenn Humboldt in diesem Zitat die Definition des Raumes als eine menschliche Abstraktion aus einem an sich Gegebenen bezeichnet, der Pater andererseits diese als reinen Einschreibungsakt durch den Menschen in die Natur auffasst, ist

[1] Dieser Beitrag ist ein Vorabdruck eines Artikels für den Band *Kultursemiotik*, hg. v. Dennis Gräf und Martin Nies (in Vorbereitung).

[2] Daniel Kehlmann, *Die Vermessung der Welt*, Reinbek bei Hamburg [11]2009, S. 115.

beiden Ansichten doch die Betonung der menschlichen Konstruktions- bzw. Rekonstruktionsleistung hinsichtlich der Strukturierung von Raum gemeinsam. An anderer Stelle des Textes äußert sich Gauß zum Problem des Raumes gegenüber Immanuel Kant folgendermaßen: „Nur eines sei sicher: Der Raum sei faltig, gekrümmt und sehr seltsam“.[3] Gauß argumentiert wie Humboldt im Rahmen eines naturwissenschaftlichen Paradigmas, das von der Präexistenz eines irgendwie beschaffenen physikalischen Raumes ausgeht, der prinzipiell durch wissenschaftliche Methoden erschlossen werden könne, aber die Gaußsche Aussage gründet auch in der Erkenntnis, dass dies nur je auf der Grundlage von Näherungsmesswerten und daraus resultierend mit sich in den Berechnungen potenzierenden Ungenauigkeiten möglich sei, sodass die mathematisch ermittelte Realität eine eigene und nur systembedingt gültige sei, die Beschaffenheit der Welt in ihrer Seltsamkeit sich dagegen einer adäquaten Beschreibung möglicherweise entziehe.

Der Roman „*Die Vermessung der Welt*“ kommuniziert mit der Gegenüberstellung dieser und noch weiterer konkurrierender und je nur historisch und diskursbezogen gültiger Sichtweisen von der Welt unter ihrem räumlichen Aspekt deren Relativität und dekonstruiert damit in postmoderner Weise deren jeweiligen Anspruch auf ‚Wahrheit’. Die distanzierte Art der Wiedergabe von Figurenrede durch die Erzählinstanz unterstützt zudem die Relativierung des Ausgesagten durch den Gesamttext.

Wie im Fall der hier angesprochenen Suche nach der Äquatoriallinie geht es beim Einschreiben einer Linie in eine Landschaft aber um mehr als die bloße Erstellung eines topografischen Rasters oder etwa um Navigationshilfen für die Seefahrt, für die die Bestimmung des Äquators und des Null-Meridians von so großer Bedeutung war. Denn jede Linie, und seien es nur die der Längen- und Breitengrade, definiert den eigenen Standort implizit oder explizit zugleich als ein ‚Diesseits’ oder ‚Jenseits’ oder ‚Auf’ dieser Linie. Mit der Festlegung der Äquatoriallinie im Zeitalter der Entdeckungsreisen wird der Grenzverlauf zwischen Nord- und Südhalbkugel der Erde geographisch definiert, eine topologische Differenz von ‚Norden’ und ‚Süden’ somit naturwissenschaftlich statuiert.

Als kulturelle Beschreibungsmuster und Vorstellungswelten sind ‚Norden’ und ‚Süden’ jedoch bereits Jahrhunderte vor der Entdeckung des Äquators kulturell höchst produktive topologische Ordnungsraster, deren Verortungen und semantische Zuschreibungen aber stets je vom Umfang der bekannten Welt, vom kulturellen Wissen und nicht zuletzt von politischen Ordnungen abhängig waren. Im römischen Weltbild war der Norden noch das Ultramontane, also das jenseits der natürlichen Grenze der Alpen Gelegene. Die kulturell variable Grenze von ‚Norden’ und ‚Süden’ ist dabei mehr als eine geografische Linie, sie ist insofern eine klassifikatorische Grenze, als sie in der kulturellen Wahrnehmung auch unterschiedliche Lebenswelten und damit semantisch differente Klassen trennt, mit denen etwa verschiedene Charakteristika ihrer Bewohner und Sprachen verbunden wurden, die man im 18. Jahrhundert klimatheoretisch zu begründen suchte. In globaler Hinsicht sind ‚Norden’ und ‚Süden’ heute dagegen vielmehr durch

[3] Ebd., S. 96.

wirtschaftliche und politische Aspekte definiert, die Grenze konstituiert sich als eine sehr konkret erfahrbare Armuts-/Reichtumsgrenze. Auch das imaginäre Potenzial von ‚Norden' und ‚Süden' als ‚Wunschräume' hat sich im Kontext der Migrationsbewegungen im 21. Jahrhundert gegenüber den eurozentristischen exotistischen Diskursen des 19. und 20. Jahrhunderts umgekehrt, zumal wenn diese durch existenzielle Notlagen im Herkunftsraum bedingt sind.[4]

Grenzdiskurse

Zu den basalen mentalen und kulturellen Aneignungsprozessen von ‚Welt' durch die Setzung von Grenzen schreibt Hans Krah:

> In der kulturellen Aneignung von Welt wird [das] kontinuierliche Universum in einem ersten Schritt durch empirische Erfahrung und deren Verarbeitung im Denksystem segmentiert und klassifiziert, es werden mehr oder weniger diskrete Einheiten gebildet. Somit wird Raum (i) zum Ergebnis einer Konstruktionsleistung – er definiert und konstituiert sich erst durch die Setzung einer Grenze – und Raum wird (ii) vom jeweiligen Raumerlebnis abhängig. Die ‚Leere' wird gefüllt. Diese Strukturierungen können dann in einem zweiten Schritt als Raster und Muster im Dienste der Weltaneignung und Problemlösung ‚rekursiv' wieder funktionalisiert werden.[5]

Grenzziehungen sind eine zentrale kulturelle Praxis, die der Produktion von Ordnung und damit von Sinn dient – als Konstrukte repräsentieren sie, wie Dennis Gräf und Verena Schmöller hervorheben, „die Denk- und Handlungsstrukturen derjenigen Kultur, aus der sie hervorgehen".[6] Und weiter:

> Grenzen sind konstitutive Bestandteile von Systemen: Einerseits grenzen sie das System nach innen hin und nach außen hin ab, verfügen also über die Funktionen der Ein- und Ausgrenzung, andererseits sind Grenzen innerhalb des Systems (Binnengrenzen) bedeutend für die Systemstruktur. Da eine Grenze *per definitionem* zwei Bereiche voneinander trennt, markiert sie stets mindestens einen Punkt der Differenz, des Anders-Seins und damit einen kulturellen Schwellenbereich, an dem kulturelle Vorgänge transparent werden, weil sie sich als explizite Größe erkennen und beschreiben lassen.[7]

---

[4] Zur ästhetischen Verarbeitung von Flucht- und Exilerfahrungen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur s. Matthias Bauer/Martin Nies/Ivo Theele (Hgg.), *Grenz-Übergänge: Zur ästhetischen Darstellung von Flucht und Exil in Literatur und Film*. Bielefeld 2019.

[5] Hans Krah, „Raumkonstruktionen und Raumsemantiken in Literatur und Medien: Entwurf einer textuell-semiotischen Modellierung". Unv. Manuskript. S. 2.

[6] Dennis Gräf/Verena Schmöller, „Grenzen. Eine Einführung". In: Dies., *Grenzen: Konstruktionen und Bedeutungen.* Passau: Stutz 2009, S. 9f.

[7] Ebd.

Damit sind Grenzen ein, wenn nicht gar der prominenteste Untersuchungsgegenstand der Kultursemiotik, also derjenigen Teildisziplin der Wissenschaft von den Zeichen, die kulturelle Prozesse in ihren zeichenhaften Veräußerungen beschreibt. Dementsprechend bezeichnen Gräf/Schmöller die Grenze selbst als eine „semiotische Größe“, da sie stets in kulturellen kommunikativen Kontexten verankert ist.[8] Die Kultursemiotik untersucht anhand medial materialisierter Texte, in welcher Weise Kulturen in ihren kommunikativen Akten und zeichenhaften Handlungen Grenzen und Ordnungen konstruieren und rekonstruiert darüber die historischen und diskursiven Kontexte des Denkens und Wissens, in denen jene verortet sind.

Nicht zuletzt im Kontext der gegenwärtigen Diskurse über Migration werden Grenzen in den Kultur- und Geisteswissenschaften derzeit als ein zentrales Thema verhandelt. Davon zeugen etwa die Gründungen thematisch entsprechend ausgerichteter Forschungszentren wie des *Centers for Border Studies* (Universität Luxembourg) und des Zentrums *B/Orders in Motion* (Viadrina Universität Frankfurt/Oder) sowie die sich häufenden Veranstaltungen universitärer Tagungen (z.B. der Kongress der deutschen Gesellschaft für Semiotik „Grenzen“ an der Universität Passau und die Tagung „Europäische Grenzen“ an der Europa-Universität Flensburg 2018). Auf der Profilseite des Zentrums *B/Orders in Motion* heißt es zur Programmatik:

> Das Wortspiel „B/ORDERS" stellt die Frage nach den Wechselbeziehungen von Grenzen und Ordnungen. Es geht darum, wie sich mit den vielfältigen Praktiken, die Grenzen aufrichten oder unterlaufen, zugleich politisch-rechtliche, soziale, kulturelle und ökonomische Ordnungen stabilisieren oder transformieren. Grenzziehungsprozesse werden als etwas aufgefasst, das unsere soziale Welt und unsere Orientierung in der Zeit in grundlegender Weise strukturiert, da jede Form des Handelns komplexe Grenzziehungen erfordert oder provoziert: Immer wird zwischen einem Innen und einem Außen, einem Vorher und Nachher und einem Zugehörigen und Nichtzugehörigen unterschieden. B/ORDERS IN MOTION werden somit zu einer existenziellen gesellschaftlichen Herausforderung und gleichzeitig zu einem fundamentalen, zukunftsprägenden Thema der Wissenschaften.[9]

Das Zitat verdeutlicht pointiert den engen Zusammenhang von Grenze, System und Ordnung – hierauf wird zurückzukommen sein.

[8] Ebd. S. 10.
[9] Vgl. Projektbeschreibung des Viadrina Center „B/Orders in Motion“: *www.borders-in-motion.de* (Aufruf 23.09.2017).

Das ‚Standing' der Semiotik

In dem oben beschriebenen Untersuchungsfeld sollte zweifellos auch und insbesondere die Raumsemiotik als Teildisziplin der Kultursemiotik ihren Beitrag leisten können, da sie schon seit ihren Ursprüngen in der Tartu-Moskauer-Schule der 1970er Jahre unter anderem mit Jurij M. Lotmans Arbeiten Instrumentarien bereitstellt, die der Analyse derartiger differenzbasierter Raum- und Grenzkonzeptionen dienen. Schließlich bezieht sich die Argumentation des B/Orders-Zentrums durchaus ausdrücklich auf als dichotom wahrgenommene Bereiche, die sich durch Grenzziehungen konstituieren und die im Fall der Definition von Zugehörigkeiten durch Grenzen als explizit ‚identitäre' Räume und Grenzen im kultursemiotischen Sinne bezeichnet werden können.

Warum aber ist die Semiotik in den aktuellen Forschungszugängen wenig präsent, wenn es sich doch angesichts ihrer Erkenntnisinteressen und theoretisch-methodischen Apparate um eine ihrer prominenten Zuständigkeiten handeln müsste? Hierfür sind möglicherweise bestimmte wissenschaftliche Trends ursächlich: Während der 1990er und 2000er Jahre war der semiotische Zugang in Deutschland tendenziell als unzeitgemäß ‚strukturalistisch' und ‚ahistorisch' angesehen; Martin Siefkes hat die zentralen Positionen dieser Semiotikkritik jüngst herausgearbeitet und sich systematisch damit auseinandergesetzt, grundsätzliche Stellungnahmen dazu finden sich aber auch bereits in Michael Titzmanns Beitrag „Literatursemiotik" für das *Handbuch der Semiotik* (2003).[10]

Dennoch lässt sich einmal fragen, wie eine heuristisch validierte wissenschaftliche Methode, die zudem grundlagentheoretisch reflektiert und fundiert ist, zeitweilig ‚out' sein kann. Man sollte annehmen, nur dann, wenn *erstens* entweder deren theoretische Grundannahmen durch neue wissenschaftliche Erkenntnisse falsifiziert würden, was bisher nicht der Fall ist, oder *zweitens*, wenn sie als nicht mehr gegenstandsadäquat aufgefasst wird, weil sich ihre Objekte so transformiert haben, dass diese etwa als semiotisch nicht mehr angemessen beschreibbar gelten müssen, oder *drittens*, wenn an Universitäten und Forschungseinrichtungen zeitweilig Denkrichtungen dominieren, die eine logosbasierte und idealiter an objektiver oder intersubjektiver Erkenntnis orientierte Wissenschaft grundsätzlich infrage stellen. Ersteres kann sicher nicht zutreffen, wenn man berücksichtigt, dass beispielsweise im Bereich der deutschsprachigen Linguistik die Semiotik noch heute eine maßgebliche Leittheorie darstellt und *Semiotics / Semiology* zudem im angloamerikanischen Sprachraum und in Nordeuropa simultan eine weit größere Anerkennung und Relevanz zukommt als in Deutschland. Dass die Annahme einer mangelnden Gegenstandsadäquatheit der Semiotik, wenn es nicht um linguistische Phänomene, sondern um solche der Kultur und der ästhetischen Kommunikation geht, auf einem Missverständnis beruht, soll Gegenstand der folgenden Darlegungen sein. Im Fall der poststrukturalistischen, an der Philosophie der Dekonstruktion geschulten Theoriebildungen war wohl

[10] Martin Siefkes, „Sturm auf die Zeichen: Was die Semiotik von ihren Kritikern lernen kann". In: *Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik | Online.* No. 1/2015, S. 7-42. Michael Titzmann, „Literatursemiotik". In: Roland Posner u.a. (Hgg.): *Handbuch der Semiotik*, Bd. 3. Berlin 2003.

eher das Letztere zutreffend. Es scheint, als hätte die Lektüre der Poststrukturalisten in den 1990er und 2000er Jahren in Deutschland fundamentalere Auswirkungen gezeitigt als anderswo, sodass sich in der Folge hier quasi divergierende Überzeugungssysteme konstituierten, die nur ein dichotomes Entweder-Oder zuließen.[11] Eine mögliche Ursache dieser Wissenschaftsmode mag neben der zunehmenden Popularisierung postmodernen Denkens und postmoderner Ästhetik seit den 1960er Jahren auch im historischen Zeitgeschehen und den spezifischen kulturellen Entwicklungen in den 1990er Jahren in Deutschland begründet sein. Mit dem Ende der Berliner Mauer, die eine zuvor unüberwindlich geglaubte Systemgrenze darstellte, war 1989 auch lebensweltlich der Glaube an identitäre Grenzen und Systeme in einem philosophischen Sinne abhanden gekommen, sodass man von der Nachwendezeit in Deutschland heute als einem postideologischen Zeitalter ohne größere sinnstiftende Glaubens- und Überzeugungssysteme spricht. In weiten Teilen der Gesellschaft ließ sich dementsprechend eine deutliche Entpolitisierung feststellen. Mit dem Ende des Kalten Krieges und der Einbindung des ehemaligen ‚Ostblocks' in globale politische und ökonomische Beziehungen war das jahrzehntelang gültige, Sinn und Ordnung stiftende Koordinatensystem, in dem die konkurrierenden Systeme gedacht werden konnten, obsolet geworden, ohne dass eine neue Orientierung gebende Metatheorie an deren Stelle trat. Wie sich dieses Denken in dekonstruktivistisch ‚entorteten' Raum- und Grenzkonstrukten in Literatur und Film jener Zeit niederschlug und nach der Jahrtausendwende wiederum neokonservative identitäre Selbstverortungsversuche in neuen Heimatdiskursen als Gegenentwurf hervorrief, soll unten an einigen Beispielen illustriert werden. Aber in den Kulturwissenschaften stand seit Postmoderne, Postkolonialismus, Postkommunismus und Postideologie nachvollziehbarer Weise nicht mehr das Unterscheidende, die Differenzbeziehung von kulturellen Systemen und somit der trennende ideologische Aspekt der *Grenze*, wie ihn der Strukturalismus zu beschreiben bemüht war, im Mittelpunkt diskursiven Interesses.[12]

[11] Wie sich leicht vermuten lässt, spricht hier die eigene Erfahrung. Um 2000 in einem kulturwissenschaftlichen DFG-Graduiertenkolleg war die Semiotik stets einem Rechtfertigungszwang und dem Vorwurf des Unzeitgemäßen ausgesetzt – wie ermutigend und inspirierend war damals ein Besuch bei Per Aage Brandt am dänischen Zentrum für semiotische Forschung, das zusammen mit der Universität Århus den weltweit ersten Studiengang in Semiotik begründete.

[12] Dies war zuletzt noch in der *Imagologie* der Fall, die sich als die kulturwissenschaftliche Disziplin verstand, die die Selbst- und Fremdbilder des Eigenen und Fremden in ihren medialen Konstruktionen sowie in kulturell mehr oder weniger manifesten stereotypen Wahrnehmungsmustern untersucht. Diesen Fragestellungen widmete sich um die Jahrtausendwende etwa das interdisziplinäre Graduiertenkolleg *Imaginatio borealis*: *Perzeption, Rezeption und Konstruktion des Nordens* an der Universität Kiel.

Vernetzung, *Third Space* und Trans-Konzeptionen

Als das zeitgemäßere Denkmodell der globalisierten 1990er Jahre galt gegenüber dem Konzept derartiger identitärer Grenzen das der *Vernetzung*, dessen Ursprünge unter anderem bereits im ökologischen Diskurs der 1970er und -80er Jahre gesehen werden können.[13] In den Kulturwissenschaften ist es das Modell des *Rhizoms* nach Gilles Deleuze und Félix Guattari, das die komplexe Vernetzung von Vielheiten metaphorisch repräsentiert (vgl. Abb. 1-3).[14]

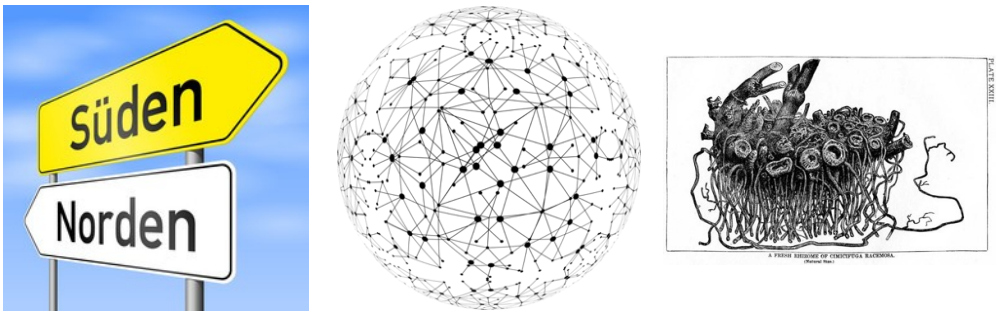


Abb. 1-3: Dichotomes, standortbezogenes Entweder-Oder vs. komplexe Vernetzungen: 1. Norden vs. Süden,[15] 2. Illustration globaler Vernetzung,[16] 3. Rhizom[17]

Die dann durch das *World Wide Web* in den 1990er Jahren ausgelöste technische Revolution machte das ‚Netz' darüber hinaus zum Sinnbild eines neuen globalen Medienzeitalters über nationale und kontinentale Grenzen hinweg. Die Intertextualitäts- und Intermedialitätstheorie sowie neue transmediale Erzählformen rückten ferner die Vernetzung von Zeichen, Texten, Medien in den Blickpunkt. Als eine offenbar adäquate Form der Narration von Geschichte(n) setzte sich die *Short Cuts*-Ästhetik in der Folge des gleichnamigen Films SHORT CUTS (USA 1993) von Robert Altman und popularisiert durch Quentin Tarantinos PULP FICTION (USA 1995) als bis in die Gegenwart literarische und filmische Erzählweisen nachhaltig

[13] Die damaligen Warnungen vor einer nahenden ökologischen Katastrophe globalen Ausmaßes und dem Artentod gingen einher mit dem Postulat eines neuen, ganzheitlichen Denkens, das dem komplexen Gewebe von Verknüpfungen und Beziehungen Rechnung trägt, in dem Ökosysteme miteinander vernetzt sind, so etwa formuliert von dem Physiker Fritjof Capra in *Wendezeit: Bausteine für ein neues Weltbild* (1982, dt. 1985). Vgl. dazu Martin Nies, „Natur als Politik: Carl Amery im ökologischen Diskurs der 1980er Jahre". In: Günter Koch (Hg.). *Carl Amery*: *Global denkender Lokalpatriot und retrospektiver Visionär*. Im Erscheinen.

[14] Auch dieses ist aus dem Bereich der organischen Natur von Wurzelbildungen bestimmter Pflanzen und damit dem ökologischen Paradigma entlehnt (s. Anm. 13). Vgl. Gilles Deleuze / Félix Guattari, *Rhizom*. Berlin 1977.

[15] Bildnachweis: https://de.fotolia.com/id/49623314 (Abruf 17.06.2019).

[16] Abbildungsnachweis: https://pixabay.com/de/illustrations/netzwerk-verbindungen-kommunikation-3537400/ (Abruf 17.06.2019).

[17] Bildnachweis: https://issuu.com/danielspringer/docs/unfertige_situationen_260913 (Abruf 17.06.2019).

prägend durch. Hier trat eine Vielzahl fragmentierter und durch Montage vernetzter Handlungsstränge um verschiedene multiperspektivisch dargestellte Figuren an die Stelle eines ‚roten Fadens' der Geschichte (siehe dazu Abb. 4) – auch darauf wird im Folgenden zurückzukommen sein.[18]



Abb. 4: PULP FICTION Story Chart[19]

Bei den an der Idee der Vernetzung orientierten Denkmodellen nun liegt der Fokus auf den vielfältigen und hoch komplexen, weltumspannend gedachten und somit grenzüberschreitenden oder Grenzen überhaupt negierenden Beziehungsmustern, die in ihrer Gänze als unüberschaubar und nur in Teilen rekonstruierbar gelten müssen und die daher dichotomische Unterscheidungskategorien wie ‚eigen' vs. ‚fremd', ‚Norden' vs. ‚Süden' (sofern damit mehr bedeutet ist als die geografische Differenzierung durch die Äquatoriallinie) vom Grundsatz her infrage stellen. Mit der *postkolonialistischen* Theoriebildung in den *Cultural Studies* werden Grenzen zunehmend als suspekt betrachtet, da sie Ordnungen einschreiben, die stets Ordnungen der Mächtigen sind: Grenzziehungen sind damit als herrschaftliche Gebärden aufgefasst, sie grenzen aus oder ein und müssen so – zu Recht – per se als diskriminatorische Akte gelten.

---

[18] Für genauere Untersuchungen der Funktionsweise und Bedeutung der Short Cuts-Narrationen sowie Beispielanalysen siehe Martin Nies, „Short Cuts – Great Stories: Sinnvermittlung in filmischem Erzählen in der Literatur und literarischem Erzählen im Film". In: Jan-Oliver Decker (Hg.), *Erzählstile in Literatur und Film*. KODIKAS/CODE. Ars Semeiotica, Vol. 30, 1-2 2007, S. 109-135.; Ders. „‚Was die Welt im Innersten zusammenhält': Fragmentierte Ordnungen, vernetzte Welten / Zufall und Kausalität in Short Cuts-Narrationen der Gegenwart". In: Christoph Pflaumbaum/ Christian Schmitt u.a. (Hgg.). *Fallgeschichten des Zufalls. Zur Epistemologie des Unvorhersehbaren in Literatur & Theorie*. Heidelberg 2015 (*Euphorion*-Sonderband), S. 337-353; Ders. (Hg. zus. mit Moritz Baßler), *Short Cuts: Ein Verfahren zwischen Roman, Film und Serie*. Marburg 2017 (Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik; 13).

[19] Abbildungsnachweis: http://artscienceblog.blogspot.com/2012/04/should-good-brand-stroy-chart-like-good.html (Abruf 17.06.2019).

In Korrespondenz mit postmodernen dekonstruktivistischen Konzeptionen in der Philosophie und den Künsten seit dem Ende der 1960er Jahre, die in den 1980ern und -90ern auch manifester Bestandteil der Popkultur werden, und nicht zuletzt im Kontext der Infragestellung traditioneller differenzbasierter Geschlechterkonzeptionen in den *Gender Studies* etablieren sich dann auch neue, die Grenzen von Identität und Alterität negierende *Trans*-Konzeptionen, wie etwa das Konzept der „Transkulturalität" nach Wolfgang Welsch[20] oder der Transidentität, das hybride Geschlechterzugehörigkeiten bzw. kulturelle Zugehörigkeiten beschreibt.

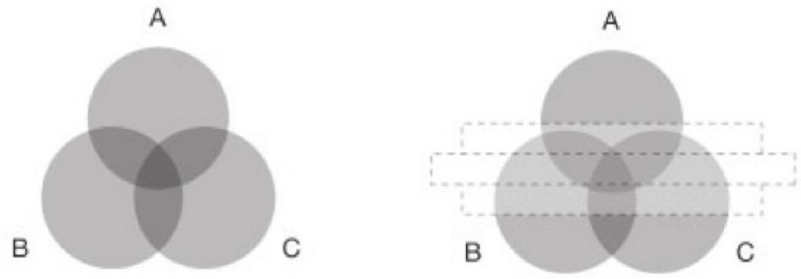


Abb. 5-6: Inter- vs. Transkulturalität[21]

Da der Konzeption der Transkulturalität zufolge aus den interkulturellen Beziehungen zweier oder mehrerer Kulturen (vgl. Abb. 5) etwas Neues entsteht, das mehr ist als die Summe ihrer Teile (vgl. Abb. 6), handelt es sich dabei logisch weder um eine Zuordnungsbeziehung auf der Grundlage einer Grenze zwischen ‚Eigenem' und ‚Anderem' bzw. ‚Fremdem', noch um eine bloße Überschneidungsmenge, die in einem Übergangsbereich anzusiedeln wäre, sondern um eine neue, eigene Identität, die *auch* verschiedene Zugehörigkeiten integriert. Homolog dazu verhält sich in der postkolonialistischen Raumtheorie das Konzept des *Third Space* nach Homi K. Bhabha.[22]

[20] Wolfgang Welsch, „Transkulturalität: Zur veränderten Auffassung heutiger Kulturen". In: Irmela Schneider/Christian W. Thompson (Hgg.), *Hybridkultur: Medien, Netze, Künste*. Köln 1997, S. 67-90.
[21] Abbildungsnachweis: http://www.transkulturelles-portal.com (Abruf 23.09.2017).
[22] Homi K. Bhabha, *Die Verortung der Kultur*. Tübingen 2000.

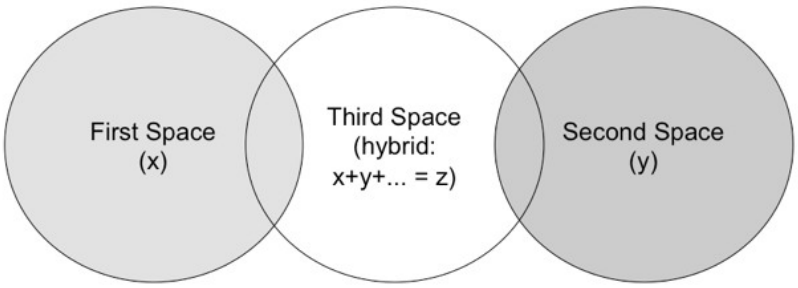


Abb. 7: Modell des *Third Space* nach Homi K. Bhabha (eigene Grafik)

Es handelt sich dabei um einen hybriden dritten, transidentitären Raum, der eine neue Entität bildet und wie Pieterse 2001 schreibt, „einigen Leuten Unbehagen verursacht, weil er Grenzen problematisiert".[23] Aus dem Kontext postkolonialistischer Theoriebildung entstanden, dient Bhabhas Raumkonzept der Beschreibung hybrider Identitäten, wie sie sich durch Kolonialisierung und Migration herausgebildet haben. Die Etablierung der Trans-Konzeptionen in den Kulturwissenschaften ist dabei eng mit den (Trans-)Genderdiskursen verknüpft, weshalb beide Themen z.B. in der Einrichtung des Forschungszentrums *Gender & Transkulturalität* (Katholische Hochschule NRW) korreliert sind.

Im Bereich deutschsprachiger populärer Medien verhandeln z.B. die prominente Serie und der Film TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER (2006-2009 bzw. 2012) Aspekte kultureller (Trans-)Identität explizit im Zusammenhang mit Geschlechterrollenbildern. Im Mittelpunkt stehen dort deutsch-türkische Familien- und Geschlechterbeziehungen, wobei insbesondere der junge Cem eine postmigrantische Generation in Deutschland verkörpert, die deutsche und türkische identitäre Anteile integriert und darüber eine neue deutschtürkische Identität mit eigenen spezifischen Merkmalen herausgebildet hat, etwa bestimmte Kodes in Kleidung und Sprache, wie sie von Feridun Zaimoglu 1995 in *Kanak Sprak* beschrieben wurden.[24] In der semantischen Anordnung von Serie und Film, die also thematisch explizit von Transkulturalität handeln, kommt es dabei jedoch zur Darstellung von Konflikten, die wiederum auf der Gegenüberstellung binärer semantischer Oppositionsverhältnisse beruhen: der Kontrastierung von als ‚identitär' verhandelten ‚deutschen' und nicht etwa ‚türkischen', sondern eben ‚deutsch-türkischen' Merkmalsstereotypen, d.h. der eine der beiden in Opposition befindlichen semantischen Räume ist in sich bereits als ein transidentitärer Raum zu

[23] J. N. Pieterse, „Hybridity, so what?: The anti-hybridity backlash and the riddles of recognition". In: *Theory, Culture & Society*, 18 (2-3) 2001, S. 219-245.

[24] Feridun Zaimoglu, *Kanak Sprak: 24 Mißtöne vom Rande der Gesellschaft.* Hamburg 1995. Wobei die Selbstaneignung des eigentlich diskriminierenden Begriffs ‚Kanake' durch die Bezeichneten hier einen Akt der Selbstbehauptung einer neuen, eigenen Identität von Deutschtürken in Deutschland zum Ausdruck bringt. Vgl. dazu auch den Film KANAK ATTACK (Lars Becker, D 2000): „Wir sind allesamt Kanaken. Unser Schweiß ist Kanake, unser Leben ist Kanake, unsere Goldketten sind Kanake. Unser ganzer Stil ist Kanake. Okay?"

verstehen, der sich hinsichtlich seiner Merkmale semiotisch präzise beschreiben lässt. Was in TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER aber in (trans-)kultureller Hinsicht gilt, gilt nicht auch im Bereich der verhandelten Geschlechterkonstrukte – hier sind Transkonzeptionen signifikanterweise nicht repräsentiert, vielmehr arbeiten sich Serie und Film eher an den traditionellen Geschlechterrollenklischees ab, freilich nicht, ohne diese komödiantisch auch als solche zu desavouieren.[25]

Als Beschreibungsmodelle für hybride Identitäten sind die Vorzüge des *Third Space* oder des Konzepts der *Transkulturalität* eindeutig. Auch ist die unbedingte Anerkennung solcher hybrider Identitäten von hoher gesellschaftlicher Relevanz, damit diese emanzipiert und autonom als eigene Identitäten sich behaupten (bzw. überhaupt konturieren) können. Nicht berechtigt ist dagegen die in den Theoriebildungen der Literaturwissenschaften derzeit noch häufig verbreitete Auffassung, diese Konzepte würden differenzbasierte Beschreibungsmodelle wie das der oppositionellen semantischen Räume nach Jurij M. Lotman als veraltet und, weil dichotomisierend, als nicht mehr gegenstandsadäquat widerlegen.

Denn, es ist zwar der von Bhabha gedachte *Third Space* mehr als die Summe seiner Teile und somit nicht als einfache Schnittmenge oppositioneller Entitäten zu denken. Aber die Relevanz und Signifikanz seiner Existenz tritt erst vor dem Hintergrund der Existenz zweier differenzierter identitärer Bereiche hervor, die als durch eine semantisch-logische Grenze getrennt gedacht werden müssen. Gäbe es nicht eine präsupponierte, also vorausgesetzte Differenz von mindestens Zweien, gäbe es auch nicht ein Drittes, das dazu in Teilen sich äquivalent und in anderen Teilen wiederum sich oppositionell abgrenzend verhalten könnte. In diesem Sinne argumentiert auch Klaus Lösch mit dem Begriff der Transdifferenz, der all das bezeichnet, „was quer zu Identität *und* Alterität liegt".[26] So schreibt Lösch:

> Der Begriff der Transdifferenz stellt die Gültigkeit binärer Differenzkonstrukte in Frage, bedeutet jedoch nicht die Aufhebung von Differenz. Das heißt, dass Differenz gleichzeitig eingeklammert und als Referenzpunkt beibehalten wird: Es gibt keine Transdifferenz ohne Differenz. Transdifferenz ist nicht als Überwindung von Differenz, als Entdifferenzierung oder als höhere Synthese misszuverstehen, sondern bezeichnet Situationen, in denen die überkommenen Differenzkonstruktionen auf der Basis einer binären Ordnungslogik gleichsam ins Schwimmen geraten und in ihrer Gültigkeit *temporär* suspendiert werden, ohne dass sie damit endgültig dekonstruiert würden. Trans-

[25] Vgl. dazu Martin Nies, „Zwischen Differenz- und Transkulturalität: Zur selbstreflexiven Inszenierung kontroverser Modelle der Kulturbeschreibung in den postmigrantischen Komödien *Türkisch für Anfänger* (2012) und *Fack ju Göhte* (2013)". In: Klaus Schenk/Renata Cornejo/László V. Szabó (Hgg.), *Zwischen Kulturen und Medien: Zur medialen Inszenierung von Transkulturalität*. Wien 2016, S. 143-167.

[26] Klaus Lösch, „Begriff und Phänomen der Transdifferenz. Zur Infragestellung binärer Differenzkonstrukte." In: Lars Allolio-Näcke/Britta Kalscheuer/Arne Manzeschke (Hgg.), *Differenzen anders denken. Bausteine zu einer Kulturtheorie der Transdifferenz*. Frankfurt am Main 2005, 26-49, hier S. 24.

> differenz bezeichnet damit nicht die Überwindung beziehungsweise Aufhebung von Differenz, denn das entspräche dem Denken der Einheit, sondern das Aufscheinen des in dichotomen Differenzmarkierungen Ausgeschlossenen vor dem Hintergrund des polar Differenten. Mit anderen Worten: Transdifferenz steht gleichsam in einem komplementären, nicht jedoch in einem substitutiven Verhältnis zu Differenz.[27]

Desgleichen müsste entsprechend für alle Phänomene gelten, die sich einer Zuordnung zu einem binären System identitärer Räume entziehen, da sie entweder ein ‚Sowohl-als-Auch', ein ‚Weder-Noch', ein ‚Nicht-Ganz' oder eben ein ‚Drittes', das mehr als eine bloße Überschneidungsmenge ist, repräsentieren.

B/Orders – Differenzbasierte semantische Räume und Grenzen in Lotmans Narrativitätstheorie

Wohlgemerkt soll es hier nicht um eine Verteidigung dichotomen und damit ein- oder ausgrenzenden Denkens gehen, sondern um ein *Instrumentarium der Narratologie*, welches auf der Basis semantisch-logischer Oppositionsverhältnisse in Texten die grenztilgenden, -dekonstruierenden und diese Grenzen in Trans-Konzeptionen auflösenden Strategien umso deutlicher hervortreten lässt und damit *dem Verstehen künstlerischer Texte dient*.

Konstitutives Element in Lotmans Modellierung narrativer Texte ist die Grenze,[28] die das Erzählte in *mindestens* zwei disjunkte semantische Räume unterteilt und der dargestellten Welt damit eine semantische Grundordnung einschreibt, innerhalb derer sich figurale Handlungen und Transformationsprozesse als Grenzüberschreitungen vollziehen. Der Raumbegriff ist dabei metaphorisch zu verstehen, denn diese oppositionellen Merkmalsmengen können, müssen sich aber nicht auch topographisch in der räumlichen Organisation der dargestellten Welt manifestieren. In einer Minimalgeschichte, die etwa lauten könnte: „Hans war unglücklich. Hans verliebte sich in Hanna. Dann und infolgedessen war Hans glücklich", lässt sich eine Ausgangssituation feststellen, in der Hans sich zunächst in einem semantischen Feld ‚unglücklich' befindet. Dann erfolgt eine Transformation derart, dass Hans sich verliebt und er aus diesem Grund die Grenze in das oppositionelle semantische Feld ‚glücklich' überschreitet. Nach Lotman benötigt jeder narrative Text mindestens ein Ereignis – und das definiert er als die Grenzüberschreitung eines Handlungsträgers von einem semantischen Feld in ein anderes. Soweit völlig nachvollziehbar und im Grunde nur eine Reformulierung der aristotelischen Auffassung von Narration, die, da sie eines Momentes der Transformation bedarf, ebenfalls zwei differente Zustände, ein Vorher und ein transformiertes Nachher, unterscheidet. Interessanter ist, dass Lotman davon ausgeht, dass Texte in ihrer notwendigen Begrenztheit von Textanfang und

[27] Ebd., S. 23.
[28] Vgl. Jurij M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*. München [4]1993.

Textende sowie mittels Auswahl aus dem Vorrat des ihnen zur Verfügung stehenden Zeichensystems und Kombination dieser Zeichen *sekundäre semiotische Modelle von Welt* konstituieren. Die Grenzüberschreitungstheorie soll nun dazu dienen, die semantische Ordnung solcher dargestellter Welten zu analysieren, also zu untersuchen, *mittels welcher Differenzkonstrukte ein Text seine Welt strukturiert und welche ideologischen Grenzen er dabei setzt*, ideologisch, da die Akte dieser Grenzziehungen in der Regel textintern nicht verhandelt und begründet werden.

Über die paradigmatische Auswahl der Elemente und deren sukzessive syntagmatische Kombination, durch die Herstellung spezifischer Oppositions- und Äquivalenzverhältnisse sowie semantischer Korrelationen zwischen nicht in einer semantisch-logischen Beziehung befindlichen Elementen kreiert mit der Diegese und den darin dargestellten Transformationsprozessen jeder Text also sein individuelles Modell von Welt. Kultursemiotisch lassen sich dieses Modell von Welt und die zu seiner kommunikativen Vermittlung angewandten ästhetischen Strategien (z.B. ‚Short Cuts' s.o.) als *kulturelle Speicher* im Kontext der Diskursformationen der Kultur interpretieren, die den Text hervorgebracht hat. So geben die textuell verhandelten Konstrukte von Welt, von Kultur, Gesellschaft, von Identität und Alterität, Gender, von sozialen Hierarchien, Gruppenzugehörigkeiten, von Normen und Werten, die Konzeptionen des Wünschenswerten und Nicht-Wünschenswerten, von ‚Liebe', ‚Sexualität', ‚Ehe' usf. Aufschluss über das dem Text zugrunde liegende Denken. Die Rekonstruktion des textuellen Systems semantischer Räume und zwischen ihnen gesetzter Grenzen dient damit der Erkenntnis, welche Einheiten je als ‚konfligierend' behandelt werden und die Betrachtung der erzählten Transformationsprozesse in den dargestellten Welten zeigt, wie diese ‚modellhaft' gelöst werden (oder auch nicht, wenn sich der Text einem konsistenten Ende zugunsten einer Offenheit der Bedeutung verweigert).

Die Grenzüberschreitungstheorie ist damit gemäß ihrem kulturellen Ursprung zu Beginn der 1970er Jahre ein Mittel der Ideologiekritik, die Oppositionsverhältnisse *nicht konstruieren und statuieren will*, weil sie diese befürwortet und Texte sich in dieser Weise simpel formalisieren lassen, sondern die die klassifikatorischen semantischen Grenzen, über die Texte Bedeutungen und Sinn konstituieren, erst *sichtbar und damit der Kritik zugänglich machen will*. Der Zusammenhang von Grenze und Ordnung, wie ihn das *B/Orders*-Projekt erkenntnismäßig reklamiert, ist hier also schon früh semiotisch präfiguriert.

Zurück zu der Minimalerzählung, die bereits auf einer ideologischen Setzung basiert und zwar insofern sie setzt, dass ‚Nicht-Liebe' mit ‚Unglück' und ‚Liebe' mit ‚Glück' korreliert. Im Nibelungenlied stellt sich dies bekanntlich ganz anders dar, wenn es heißt: „Es hat sich an vielen Frauen oft gezeigt, wie schließlich Liebe mit Leid belohnt wird" (NL 17, 2-3) und die erzählte Geschichte genau diese Korrelation von ‚Liebe' und ‚Leid' auch bestätigt. Dies zeigt, dass, welche semantischen Ordnungen mittels welcher Grenzen Texte modellieren, 1). textspezifisch und 2). kulturspezifisch ist, denn als kommunikatives Produkt seiner Zeit ist jeder Text in bestimmten Diskursen verortet und ebenso sind Liebeskonzeptionen dem historisch-kulturellen Wandel unterworfen.

Lotmans Augenmerk liegt also insofern auf dem trennenden Aspekt der Grenze, als die Ordnungsmacht, die sie setzt, und die Normverletzungen, die ggf. mit Grenzüberschreitungen einhergehen, so rekonstruierbar werden. Ob ein Text seine Welt strikt *klassifikatorisch* mittels differenter semantischer Felder modelliert oder ob er auch *widersprüchliche Phänomene, Phänomene des Übergangs und der Transdifferenz oder Heterotopien*, also im Sinne Foucaults semantische Teilräume, die in einem semantisch-logischen Widerspruch zur Umgebungsordnung stehen,[29] zulässt, ist wiederum dem Denken geschuldet, das dem Text zugrunde liegt und wovon er als ein kultureller Speicher zeugt.

Zu einer Theorie des ästhetischen Raumes wird das Narrativitätsmodell nun dadurch, dass Lotman von der Tendenz literarischer Texte ausgeht, semantische Ordnungen auch räumlich zu organisieren, sodass die semantischen Felder dadurch gleichsam zu semantischen Räumen werden, die sich mittels topologischer Relationen beschreiben lassen, wie ‚innen vs. außen', ‚oben vs. unten', ‚Zentrum vs. Peripherie', ‚links vs. rechts', ‚hier vs. dort', ‚Norden vs. Süden' usw. Dazu ein Beispiel.

Semantische Räume – Beispiel: *Italienische Reise* (Johann W. Goethe, 1816/17)

In Goethes literarischem Reisebericht werden ‚Norden' und ‚Süden' mit unterschiedlichen Merkmalen als *semantische Räume* konturiert. Das vorangestellte Motto, „Auch ich in Arkadien",[30] identifiziert das bereiste Italien bekanntlich mit dem Imago der idealisierten griechischen Schäferlandschaft und unterstellt die Reiseerzählung damit dem ‚klassischen' Bildungsprogramm des Autors. Die einzelnen Merkmale, die Goethe ‚Norden' und ‚Süden' in dem umfangreichen Text zuschreibt, sind vielfältig, ordnen sich aber weitgehend einem künstlerischen Paradigma unter: Architektur-, Literatur-, Malerei- und Theaterdiskurse dominieren das Italienbild, das Reiseprojekt dient vorrangig einer Künstlerwerdung im ‚klassischen' Sinne, für die der Erwerb eines ‚neuen Blicks' Voraussetzung ist. So besteht eine konzeptuelle Leitdifferenz in dem melancholischen ‚Düsterblick', mit dem einerseits nach Goethe ‚der nordische Mensch' seine Umgebung wahrnehmen muss (und entsprechend künstlerisch rezipiert) und andererseits dem ‚Frohblick' ‚des südlichen Menschen', der beispielsweise in der harmonischen Architektur Palladios, in der heiter-farbenprächtigen venezianischen Malerei oder auch in dem häufig konstatierten Zusammenhang von Theater und Alltagsleben seinen Ausdruck findet.

Die in *Italienische Reise* dargestellte Welt lässt sich nach Lotman also dergestalt beschreiben, dass in der erzählten Ausgangssituation ‚Norden' und ‚Süden'

[29] Michel Foucault, „Andere Räume". In: Karlheinz Barck/Peter Gente u.a. (Hgg.), *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik; Essais*. Leipzig 1990 (Reclam - Bibliothek; 1352), S. 34-46.

[30] Johann Wolfgang Goethe, *Italienische Reise*. In: Ders. *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*. Hrsg. v. Erich Trunz. München 1998, Bd. 11.

zunächst als oppositionelle semantische Räume behandelt werden, die durch eine klassifikatorisch-semantische Grenze voneinander getrennt sind. Diese Grenze manifestiert sich topographisch in den Alpen, denn es sind die dadurch naturräumlich geschiedenen Lebensräume des „schmutziggrauen" ‚Nordens' und des „heiteren" ‚Südens', die die Wahrnehmung ihrer Bewohner entweder als Düster- oder als Frohblick prägen. Da aber der „Blick" in der Goethezeit wesentlich der Kodierung von Erkenntnisprozessen dient,[31] bedingt er auch das Bild von der Welt, das sich ‚dem Nord-' bzw. ‚Südländer' offenbart, und die Kunst, die er hervorbringt. In einem aus dem Text nach Lotman abstrahierten Modell der semantischen Räume (sR) lässt sich diese narrative Grundstruktur vereinfachend, dabei aber die ideologische Anlage des Textes offenlegend, zunächst wie folgt darstellen (Abb. 8):

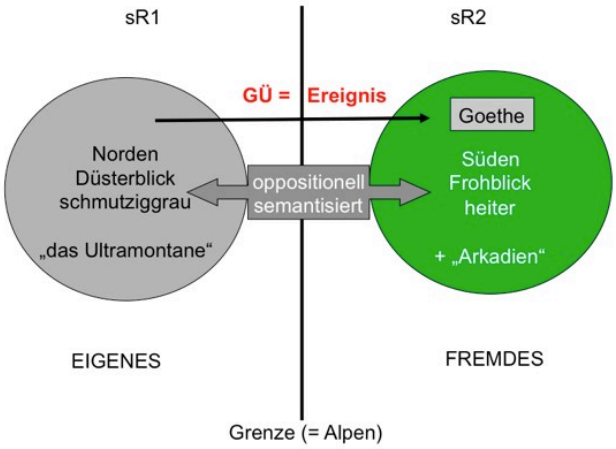


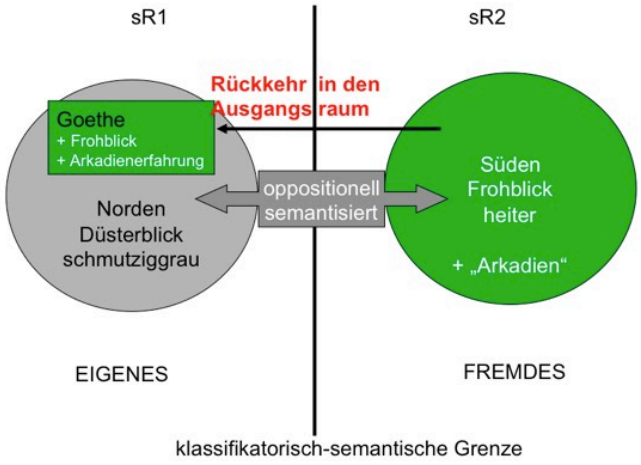
Abb. 8: *Italienische Reise*; Modell semantischer Räume in der Ausgangssituation

Auf die Gewinnung eines neuen Blicks zielend versteht sich das Reiseprojekt, die Grenzüberschreitung (GÜ) vom semantischen Raum des ‚Nordens' (sR1) in den semantischen Raum des ‚Südens' (sR2), die Erfahrung „Arkadiens" also, als Voraussetzung einer künstlerischen Selbstvervollkommnung des Goethe-Protagonisten.[32] Dem Bildungsprogramm gemäß geht es dabei nicht mehr nur um die

[31] Siehe dazu Michael Titzmann, „Bemerkungen zu Wissen und Sprache in der Goethezeit (1770-1830): Mit dem Beispiel der optischen Kodierung von Erkenntnisprozessen". In: J. Link/W. Wülfing (Hgg.), *Bewegung und Stillstand in Metaphern und Mythen*. Stuttgart 1984, S. 100-120.

[32] Das intratextuelle Goethe-Ich ist hier mit Italo Battafarano als ein „autor-referenzielles" Erzählkonstrukt verstanden. Dieses reisende „erlebende Ich" ist eine Figur des dreißig Jahre später die Erlebnisse verschriftenden Autors, die in der Rückschau die Klassiker-Werdung Goethes programmatisch inkorporiert. Vgl. Italo Michele Battafarano, „Goethes ‚Italienische Reise' – Quasi ein Roman: Zur Literarizität eines autor-referentiellen Textes". In: G. Scherer/B. Wehrli (Hgg.). *Wahrheit und Wort: Festschrift für Rolf Tarot zum 65. Geburtstag*. Bern u.a. 1996, S. 27-48 und ders., *Die im Chaos blühenden Zitronen: Identität und Alterität in Goethes ‚Italienischer Reise'*. Bern u.a. 1999 (IRIS, Forschungen zur europäischen Kultur; 12).

Autopsie der fremden Kultur zum Zwecke des Erwerbs von Weltwissen,[33] sondern um die persönliche Heranbildung des Reisenden zu einem gereiften Künstlerindividuum durch die subjektive Erfahrung und Ausprägung der eigenen Einbildungskraft: Nicht etwa die Überprüfung kulturell präformierter Bilder („Von Venedig ist schon viel erzählt und gedruckt"),[34] sondern allein, wie es Goethe wahrnimmt („ich sage nur, wie es mir entgegenkömmt"),[35] ist maßgeblich. Ziel ist das Studium von Kunst und Leben des Südens und, sich den südlichen Blickwinkel anzueignen, ohne allerdings dabei je den eigenkulturellen Standpunkt aufzugeben. Wenn das erzählende Ich etwa „Trieb und Lust" äußert, „vor fremden Türen zu kehren",[36] zeigt dies, dass sich die internalisierte Ordnung, die ‚nördliche' Anschauungsweise im Subjekt durchsetzt. „Es ist wohl eine Art von Polizei in diesem Artikel",[37] heißt es, wenn Goethe im Venedigkapitel die dortige Stadthygiene kritisiert. Mit diesem Ordnungsaspekt behauptet der Erzähler also den eigenkulturellen Normen- und Wertehorizont gegenüber einer offenbar nur in künstlerischer Hinsicht temporär als attraktiver verstandenen Fremdkultur. Und wenn er im Labyrinth der Wasserstadt, wie so viele vor ihm, die Orientierung zu verlieren droht (was in Schillers *Geisterseher*-Fragment von 1787 modellbildend für künftige Semantisierungen Venedigs als Metapher für die „Verirrung des menschlichen Geistes" funktionalisiert war), kauft Goethe sich einen Stadtplan, steigt auf den Markusturm und erschließt sich aus dem nun gewonnenen Über-Blick die Ordnung des Raumes.[38]



[33] Zur Differenzierung der Reisekonzeptionen von aufklärungszeitlicher Kavaliersreise und goethezeitlicher Bildungsreise siehe Albert Meier, „Von der enzyklopädischen Studienreise zur ästhetischen Bildungsreise: Italienreisen im 18. Jahrhundert". In: Peter J. Brenner (Hg.). *Der Reisebericht: Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur*. Frankfurt am Main 1989, S. 284-305.
[34] Goethe, *Italienische Reise*, S. 67.
[35] Ebd.
[36] Ebd., S. 71.
[37] Ebd.
[38] Vgl. zu den Semantisierungen Venedigs bei Schiller und Goethe sowie darüber hinaus ausführlich Martin Nies, *Venedig als Zeichen: Literarische und mediale Bilder der ‚unwahrscheinlichsten der Städte' 1787-2013*. Marburg 2014.

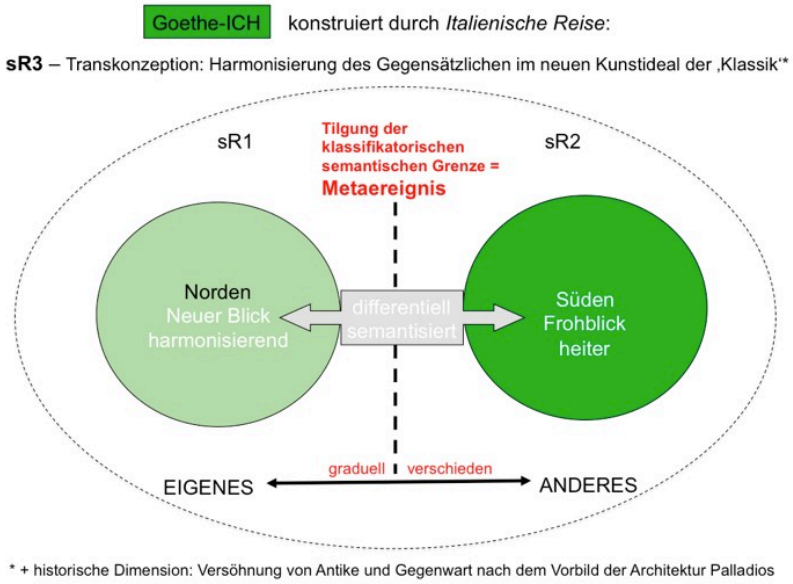


Abb. 9-10: *Italienische Reise*; Grenzüberschreitung und Transformationsprozess

Hier wird deutlich, dass die semantische Ordnung des Textes zwar mit tradierten Images der Eigen- und Fremdwahrnehmung korrespondiert, aber schon deshalb nicht ‚statisch' und ‚eindimensional' ist, weil sie dem goethezeitlichen Subjektivierungsdiskurs entsprechend perspektivisch an die Wahrnehmung des reisenden und erfahrenden Subjekts gebunden ist, die mit anderen Sichtweisen potenziell konkurrieren kann. Im Unterschied zu der oben angeführten ‚Minimalgeschichte' um Hans sieht man in dieser subjektiven Reiseerzählung jedoch eine Modellierung semantischer Räume, die mit den Prädikaten ‚eigen' und ‚fremd' korreliert und diese dadurch zu *identitären* ideologischen Räumen werden lässt. ‚Eigen' ist der angeborene nordische Düsterblick, der durch die Fremderfahrung durch Hinzugewinnung eines neuen Blicks relativiert werden soll, ‚eigen' ist aber auch die innere ‚Polizei', die das in der Fremde Erfahrene stets auf das eigene Normen- und Wertesystem bezieht, das in seiner Gültigkeit nicht infrage steht. Es geht also nicht um eine Form des Exotismus, in dem Sinne, dass das Fremde als ein Sehnsuchtsziel höher bewertet ist als das Eigene, sondern darum, die eigene Kultur, um etwas ihr Defizitäres zu erweitern und sie so ästhetisch zu vervollkommnen.

Mittels Goethes partieller Aneignung eines ‚südlichen Frohblicks' unter dem Eindruck der Reise, der fremdkulturellen Erfahrung und der nun vertieften Kenntnis südländischer Kunst transformiert sich nach der Rückkehr in den Ausgangsraum (vgl. Abb. 9) das Modell der semantischen Räume gegenüber der Ausgangssituation des Textes: Es entsteht ein neuer, *transkultureller* Blick, der die Gegensätze von ‚Norden' und ‚Süden' partiell überwinden kann und diese in einem *‚Dritten Raum'*, den Goethes klassisches Kunstideal bildet, harmonisiert (vgl. Abb. 10). Nun besteht nicht mehr eine Fremdheits- sondern lediglich noch eine Alteritätsrelation zwischen ‚Norden' und ‚Süden', nach Bernhard Waldenfels

eine „nachbarschaftliche Fremdheit“ also,[39] und die vormals klassifikatorische Grenze reduziert sich in diesem *ästhetischen Weltbild* (und eben nicht in lebensweltlicher Hinsicht, denn die hygienischen Verhältnisse sind nicht verhandelbar) auf lediglich noch eine topologische. Dieser Vorgang der Grenztilgung ist in Lotmans Begriffen bekanntlich ein *Metaereignis*, also die semantische Neuordnung der Diegese. Das Beispiel zeigt, dass Lotmans Modell sich dynamisieren lässt und sich damit sehr wohl auch Transkonzeptionen beschreiben lassen, die oppositionelle semantische Konstrukte überwinden. Wenn es gilt, stereotype oder textspezifische identitäre Konstruktionen und Ordnungen zu erkennen, sowie immer dann, wenn Texte spezifische Merkmalskorrelate herstellen, die wertend, klassifizierend sind, ist Lotmans Narrativitätstheorie ohnehin unzweifelhaft ein geeignetes methodisches Instrument.

Extremräume und Heterotopien als semantische (Teil-)Räume

Lotmans Grenzüberschreitungstheorie hat bis in die Gegenwart einige Systematisierungen, Erweiterungen und Präzisierungen erfahren.[40] So lässt sich das Modell des semantischen Raumes etwa durch eine weitere Ausdifferenzierung von Teilräumen ergänzen. Nach Karl Nikolaus Renners „Extrempunktregel“ weist ein *Extremraum* beispielsweise die semantischen Merkmale des übergeordneten Raumes in Kondensation auf.[41] Derartige Teilräume stellen für die Protagonisten in narrativen Texten den Punkt der maximalen Entfernung vom Ausgangsraum und damit entweder den Wende- oder Endpunkt der Bewegung innerhalb der Diege-

[39] Bernhard Waldenfels, *Topographie des Fremden*. Frankfurt am Main 1997 (Studien zur Phänomenologie des Fremden; 1) (stw; 1320).

[40] Etwa durch Karl N. Renner, Michael Titzmann und Hans Krah. Vgl. Karl Nikolaus Renner, *Der Findling: Eine Erzählung von Heinrich von Kleist und ein Film von George Moorse; Prinzipien einer adäquaten Wiedergabe narrativer Strukturen*. München 1983 (Münchener German. Beiträge; 31); Ders., „Zu den Brennpunkten des Geschehens. Erweiterung der Grenzüberschreitungstheorie: Die Extrempunktregel“. In: *diskurs film. Münchener Beiträge zur Filmphilologie 1*. München 1986, S. 115-130; Ders., „Räume – Grenze – Handlungen: Die Grenzüberschreitungstheorie als Analyseinstrument von Texten und Filmen“. Ms. zur Vorlesung an der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz am 14. Dezember 1998 (http://www.uni-mainz.de/FB/Sozialwissenschaften/Journalistik/grenz); Ders., „Grenze und Ereignis: Weiterführende Überlegungen zum Ereigniskonzept von J.M. Lotman“. In: Gustav Frank/Wolfgang Lukas (Hgg.). *Norm – Grenze – Abweichung: Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien und Wirtschaft*. Passau 2004, S. 357-381. Und: Michael Titzmann, *Strukturale Textanalyse: Theorie und Praxis der Interpretation*. München ^{3}1993 (UTB für Wissenschaft; 582); Ders., „Grenzziehung vs. Grenztilgung“: Zu einer fundamentalen Differenz der Literatursysteme ‚Realismus’ und ‚Frühe Moderne’“. In: Hans Krah/Claus-Michael Ort (Hgg.), *Weltentwürfe in Literatur und Medien*. Kiel 2002, S. 181-210; Ders., „Literatursemiotik“. In: Roland Posner u.a. (Hgg.): *Handbuch der Semiotik*, Bd. 3. Berlin 2003. Und: Hans Krah, „Räume, Grenzen, Grenzüberschreitungen: Einführende Überlegungen“. In: *Kodikas/Code: Ars Semeiotica*; Vol. 22 No. 1-2 1999, 3-12; Ders., „Raumkonstruktionen und Raumsemantiken in Literatur und Medien: Entwurf einer textuell-semiotischen Modellierung“. Unv. Manuskript; Ders., *Einführung in die Literaturwissenschaft: Textanalyse*. Kiel 2006 (LIMES Kiel; 6), S. 292ff.

[41] Vgl. Karl Nikolaus Renner, „Zu den Brennpunkten des Geschehens. Erweiterung der Grenzüberschreitungstheorie: Die Extrempunktregel“. In: *diskurs film. Münchener Beiträge zur Filmphilologie 1*. München 1986, S. 115-130.

se dar (daher ‚Extrempunktregel'). In der Regel sind sie markiert durch eine erschwerte Zugänglichkeit: Die Geheimgesellschaft in Arthur Schnitzlers *Traumnovelle*, die Kammer des Schreckens in der HARRY POTTER-Reihe, der Rückzugsraum des Gegenspielers in der klassischen JAMES BOND-Reihe – ob auf einem Berggipfel, in einem Vulkan oder in einer Raumstation – sind solche Extremräume, in denen sich die Merkmale ‚des Bösen' bzw. der Abweichung von der Ordnung, die der Protagonist repräsentiert, verdichten. In STAND BY ME (Rob Reiner, USA 1985) ist Ziel und Wendepunkt der Figurenbewegung aber nicht ein mit bestimmten Merkmalen semantisierter Raum, sondern das Waldstück an den Bahngleisen, wo die Leiche eines tödlich verunglückten Kindes liegt, somit ein Ort, der seine Bedeutung für die vier Jungen, die diesen Leichnam auffinden wollen, *nicht an sich aufgrund einer semantischen Ordnung*, sondern überhaupt nur *temporär* hat. Nun ist dieser aber eben nicht nur Ziel der Suche nach dem toten Kind, sondern zugleich kondensiert hier der erzählte Transformationsprozess der Protagonisten im Sinne eines Endes der Kindheit. An diesem Extrempunkt müssen sie sich gegen jugendliche Halbkriminelle behaupten, sie reflektieren dort ihre Ängste und Sehnsüchte und mit dem Rückweg von dort beginnt auch das Abschiednehmen voneinander, denn nach dem Ende der Ferien werden Schulwechsel die Lebenswege der Jungen trennen. So flüchtig wie die freundschaftlichen Bande und wie das Dasein selbst ist auch dieser narrative Extrempunkt im Zeit- / Raumgefüge der *Coming of Age*-Geschichte konzipiert: Mit dem Abtransport des Leichnams und der Rückkehr der Jungen entschwindet das Waldstück an den Gleisen wieder in die Bedeutungslosigkeit.

Ein anderes Teilraumkonzept, das als dem Extremraum entgegengesetzt zu denken ist, liegt dann vor, wenn dieser Raum in einem semantisch-logischen Widerspruch zu dem ihm übergeordneten Umgebungsraum steht. Dann liegt im Sinne Foucaults eine *Heterotopie*, ein Andersraum vor.[42] Die Existenz solcher Räume verweist stets auf systemimmanente Normenkonflikte, auf latente oder manifeste Systemkrisen. Sie stellen entweder ‚rechtsfreie Räume' dar oder weisen eigene Regeln auf, die von der übergeordneten Ordnung, der sie eigentlich widersprechen, implizit oder explizit und mehr oder weniger toleriert oder vor ihr verborgen werden, sich dann also im Geheimen konstituieren. Foucault führt dafür das Beispiel des Bordells im Kontext bürgerlicher Gesellschaften des 19. Jahrhunderts an, das eigentlich offiziellen bürgerlichen Norm- und Wertsetzungen widerspricht, aber doch einen nachweislich existenten und tolerierten Andersraum bildet. Die Existenz der Heterotopie ‚Bordell' verweist dabei auf die Doppelmoral bürgerlich-patriarchalischer Gesellschaften jener Zeit, die Sexualität ‚eigentlich' nur innerhalb der Ehe legitimieren, zugleich aber Männern zugestehen, sich vor der Ehe die ‚Hörner abzustoßen' und den vor- oder auch außer- und nebenehelichen Verkehr in diesem Andersraum institutionalisiert und duldet.

[42] Michel Foucault, „Andere Räume". In: Karlheinz Barck/Peter Gente u.a. (Hgg.), *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik; Essais*. Leipzig 1990 (Reclam - Bibliothek; 1352), S. 34-46.

Extremraum – Beispiel: *Fünf Freunde* (Enid Blyton, Reihe 1940er-1960er Jahre)

Ein fundamentaler konzeptueller Unterschied, der sich semantisch aus dem Extremraum- und dem Heterotopiekonzept ergibt, lässt sich im Vergleich zweier Kriminalgeschichten aus dem Bereich der Kinder- und Jugendliteratur genauer darstellen. Enid Blytons beliebte Abenteuerreihe um die fünf Freunde funktioniert relativ schematisch nach stets gleichem Muster und mit den gleichen Bausteinen. Auf Ferienbesuch bei Cousine George werden Julius, Richard, Anne und, als Fünfter im Bunde, Timmy der Hund in ein kriminalistisches Abenteuer verwickelt, das weder psychische Auswirkungen auf die Kinder hat noch die Ordnung der dargestellten Welt, in der ‚Gut' und ‚Böse' völlig statische Figurenkonzepte ohne Tiefendimension sind, je tangiert. Das Verbrechen fungiert lediglich als temporäre Ordnungsstörung und als aufzuklärendes Rätsel, es handelt sich dabei um Variationen von Diebstahl, Schmuggel, Erpressung und Kidnapping, die Verbrecher sind zumeist Fremde, die nicht dem Raum zugehörig sind, das Motiv ist immer kapitalistisch orientiert, die Auflösung und Sanktionierung erfolgt rückstandslos, ohne Brüche in der Ordnung oder im Sinngefüge der Diegese, Körper und Psyche der Kinder und auch der Opfer bleiben prinzipiell unversehrt. Alle Geschichten bewegen sich dabei in ihrer Topographie stets auf Extremräume zu, an denen sich der Konflikt von ‚Gut' und ‚Böse' zuspitzt und auflöst. Über die Art dieser Räume geben häufig schon die deutschsprachigen Titel Auskunft: *Fünf Freunde und das Burgverlies*, ... *erforschen die Schatzinsel*, ... *auf dem Leuchtturm*, ... *im Nebel* (ein unbestimmter Ort – hier ist zumindest einmal die Jüngste, die stets ängstliche Anne, einer temporären Verunsicherung, einer Verunklarung über Schein und Sein ausgesetzt), ... *auf der Felseninsel*, ... *im alten Turm*. Dort gibt es dann geheime Verliese, Kammern, Höhlen o.ä. und es führen geheime Gänge oder Tunnel dorthin, wobei auch die verborgene Existenz dieser Räume reines Oberflächenspektakel ist und nicht etwa auf systeminterne Krisen verweist wie im Fall der Heterotopie. Das Geheime, Verborgene ist hier also nicht Ausdruck einer unterschwelligen immanenten systemischen Fremdheit, sondern lediglich ein zunächst kognitiv Fremdes, etwas Unbekanntes, das nach seiner Entdeckung und ggf. der Auflösung als Unterschlupf, als temporärem Rückzugsraum von Bösewichten, dem System der bekannten eigenen räumlichen Ordnung ohne Weiteres inkludiert werden kann. Die kindliche Idylle bleibt so, von der temporären Störung abgesehen, im Grundsatz stets bewahrt. In *Fünf Freunde auf geheimnisvollen Spuren* (1944, dt. 1953) etwa gelingt es den Freunden, ein entführtes Kind aus einem Verlies auf der Felseninsel zu befreien. Es befindet sich als Extremraum unter der Burgruine, einem verwilderten Kulturraum also, den die Entführer temporär zu ihrem Unterschlupf erwählt haben. Von dort befreien Sie das Mädchen und verbringen es in ihren Schutzraum, eine behagliche Höhle am Strand, einen Naturraum, den Anne mit vielen Kissen und Zierrat domestiziert hat. Das Handeln der ‚Bösen' ist somit über die dem Raum eingeschriebenen Charakteristika potenziell im Kontext Ordnungs- bzw. Kulturverfall (‚Ruine'), das Handeln der ‚Guten' im semantischen Zusammenhang mit Ordnung-Schaffen bzw. Kulturschaffen (‚eingerichtete Höhle') deutbar – wenn das

nicht schon zu weit interpretiert ist. Abschließend resümiert die Erzählinstanz: „Was für Abenteuer die Kinder doch erlebten – und wie gut sie alles in Ordnung brachten!“[43]

Nur ein widerborstiges Element will sich dieser Ordnung nie ganz integrieren: Cousine Georgina, genannt George, hebt sich wohltuend von den sonst sehr stereotypen Konzeptionen der Texte ab, indem sie lieber ein Junge sein möchte und sich auch dem männlichen Geschlecht in jener Zeit vorbehaltene Verhaltensweisen herausnimmt. Diese transidentitäre Figurenkonzeption, die in den Ausgangstexten hochgradig als abweichend semiotisiert ist, stets Erklärungsbedarf evoziert und wiederholter Anlass für Konflikte mit dem Vater ist, ist in der deutschen Verfilmung FÜNF FREUNDE von Mike Marzuk aus dem Jahr 2012 zeitgemäßen Genderkonzeptionen entsprechend entproblematisiert und vollkommen akzeptiert. Spannend ist aber, wie der Film die sonst stereotype Figuration der referierten Reihe aufbricht, subvertiert und damit auch den heute üblichen komplexeren Figurenkonstrukten und Konzeptionen des ‚Bösen’ Rechnung trägt. Denn wie sich im Laufe der Geschichte herausstellt, ist hier die Ordnungsinstanz selbst, die Polizei, korrumpierter Handlanger des Bösen, das sich in Gestalt der liebenswert-sympathischen und stets hilfsbereiten Nachbarin inkorporiert. Damit ist anders als in der Reihe Enid Blytons die Ordnung, die sich über die Grenze von ‚Gut’ und ‚Böse’ definiert, fragwürdig, denn sie ist nicht mehr eine identitäre Ordnung mit der Merkmalskorrelation ‚eigen/gut’ vs. ‚fremd/böse’, da das Böse dem Eigenen nun potenziell inhärent ist.

Heterotopie – Beispiel: *Kalle Blomquist lebt gefährlich* (Astrid Lindgren, 1946)

Konzeptuell ähnlich wie der FÜNF FREUNDE-Gegenwartsfilm verfährt aber bereits Astrid Lindgrens Kinder- und Jugendroman *Kalle Blomquist lebt gefährlich* aus dem Jahr 1946 (dt. 1951), also annähernd aus dem gleichen Zeitraum wie Enid Blytons Referenztexte. Schon der Titel indiziert eine persönliche Gefährdung der Hauptfigur und ihrer Freunde, die von der quasi garantierten Unversehrtheit der Fünf Freunde grundverschieden ist. Anders als Lindgrens sprichwörtlich gewordene Bullerbü- und Saltkrokan-Idyllen ist auch die kleinstädtische Idylle hier von vornherein als brüchig angelegt, denn: „Eine schöne Stadt war es also, streng genommen, nicht“.[44] In diesem Kinderkrimi ermordet ein Bürger einen Bürger, ein säumiger Schuldner den Wucherer Gren; eine kapitalismuskritische Dimension des Textes liegt damit bereits in dem verhandelten Grundkonflikt begründet. Da Kalles Freundin Eva-Lotta dem Täter im Anschluss an den Mord auf der „Prärie“ am Rande der Stadt begegnet ist und diesen später zu identifizieren droht, versucht jener sie mit vergifteter Schokolade zu töten, das heißt das Leben der Kinder ist bedroht. Damit aber handelt der Text von einer fundamentalen Verun-

[43] Enid Blyton, *5 Freunde auf geheimnisvollen Spuren* (1944/dt. 1953). Gütersloh o.J., S. 178.
[44] Astrid Lindgren, *Kalle Blomquist lebt gefährlich* (1946/dt. 1951). In: Dies. *Kalle Blomquist* [Gesamtausgabe]. Hamburg 1996, S. 135-292, hier S. 144.

sicherung der Kinder, vom Einbruch des Realen in die Fantasiewelt der „glücklichen Spiele der Kindheit“:[45]

> Meisterdetektiv Kalle Blomquist, der über die Sicherheit der Stadt wachen sollte [...]. Aber mit einem tiefen Seufzer erinnerte er sich, dass er es nur in der Fantasie „immer so tat“. Und dann begriff Kalle erst richtig, was geschehen war. Er begriff es mit einem Ruck, der ihm die Lust nahm, weiterhin Meisterdetektiv zu spielen. Das hier war kein Fantasiemord, den man so elegant aufklären und mit dem man vor einem eingebildeten Zuhörer prahlen konnte. Das hier war eine erschreckende, hässliche, widerliche Wirklichkeit, die ihn fast krank machte.[46]

In dieser von *Fünf Freunde* völlig verschiedenen Textkonzeption, der zufolge das Verbrechen nicht nur eine intermittierende Ordnungsstörung ist, in dem Sinne, dass das Böse temporär die Grenze in die eigene heile Kinderwelt überschreitet und dann aber von den Kindern gebannt werden kann, findet die höchstrangige Grenzüberschreitung im Sinne Lotmans auf einer anderen Ebene statt: Denn das Verbrechen als Signum einer erwachsenen „widerlichen Wirklichkeit“ bedroht die Fantasie- und Spielwelt der Kindheit an sich.

Dies zeigt sich auch und insbesondere in der raumsemantischen Funktionalisierung des Heterotopiekonzeptes. So ereignet sich das Verbrechen in einem Raum, der schon vorher ein Andersraum im Verhältnis zur Erwachsenenwelt der Kleinstadt ist: „An diesem Tag liegt das Zentrum der Ereignisse ganz woanders“,[47] heißt es über die „Prärie“, die als Kindheitsraum mit eigenen Regeln semantisiert ist, denn gewisse Normabweichungen werden hier toleriert:

> Es war gut, dass es die Prärie gab, gut für die Generationen von Kindern, die dort gespielt hatten, so lange sie sich erinnern konnten. Alten, rechtschaffenen Familienvätern wurde es weich ums Herz, wenn sie sich an die Indianerspiele der Kindheit auf der Prärie erinnerten. Die Kinder späterer Zeiten hatten großen Nutzen davon. Wenn Kalle an einem Abend mit zerrissenem Hemd nach einer besonders lebhaften Schlacht nach Hause kam, dann sagte Lebensmittelhändler Blomquist nicht allzu viel, denn er erinnerte sich an ein Hemd, das an einem Frühlingsabend vor ungefähr dreißig Jahren auf der Prärie zerrissen wurde. Und selbst, wenn Frau Lisander gewünscht hätte, ihre Tochter würde sich ein bisschen mehr mit gleichaltrigen Mädchen abgeben, statt mit den Jungen draußen auf der Prärie herumzutoben, so lohnte es sich doch nicht, wenn sie Einwände erhob. Denn dann sah der Bäckermeister sie listig an und sagte: „Hör mal, Maria, als du

[45] Ebd., S. 147.
[46] Ebd., S. 199.
[47] Ebd., S. 191.

> klein warst, welches Mädchen trieb sich damals wohl am meisten auf der Prärie herum?“.[48]

Die ‚Prärie’ ist eine große Gemeindewiese, topographisch zwar am Stadtrand gelegen, aber dennoch integraler Teil der Gemeinde und ihrer Ordnung. Sie semiotisiert hier einen Kindheitsort, der allen Gemeindemitgliedern gegeben, aber den Erwachsenen nur noch in der Erinnerung verfügbar ist, wenn „eine Kindheitserinnerung an die Prärie manchmal wie ein zufälliger Lichtstrahl ihren verdunkelten Verstand erleuchtete“.[49] Diese Heterotopie des ausgelassenen Spiels innerhalb einer durch Regeln bestimmten Erwachsenenwelt ist für diese zugleich als Heterochronie konnotiert, als die vergangene Anderszeit der „glücklichen, unschuldigen Spiele der Kindheit“.[50] Während in Lindgrens *Pippi Langstrumpf* die Villa Kunterbunt einen heterotopen Raum bildet, der sich von den Normen der Erwachsenenwelt fundamental unterscheidet und in subversiver Opposition dazu steht, ist die ‚Prärie’ also eine gemeinschaftliche Heterotopie, die aber temporalisiert und auf die präadoleszente Lebensphase begrenzt ist.

Das Eindringen der Erwachsenen in diesen Raum – die Verabredung des Wucherers und seines Schuldners dort – und der Mord hier bedeuten also im Sinne der Semiotisierung des Raumes dessen Entsemantisierung als eine Kindheitsidylle und das Eindringen der erwachsenen Realität in die Fantasiewelt der Kinder. Während das Verbrechen in *Fünf Freunde* lediglich eine oberflächliche Relevanz hat, indem es den Kindern Ferienabenteuer verschafft, nimmt *Kalle Blomquist lebt gefährlich* das Verbrechen ernst und verhandelt es in seiner Tiefendimension als etwas, das ‚Kindheit’ per se zerstören muss: „Sie ließen sich am Seil hinunter und Eva-Lotta sagte gedankenlos: ‚Ja, ja die glücklichen Spiele der Kindh...’ Sie brach ab und wurde ganz blass. Ein Schluchzen kam von ihren Lippen und sie lief schnell davon. An diesem Tag spielte sie nicht mehr“.[51] Zwar heilt die Zeit Wunden und die Kinder spielen in der Schlusssituation des Textes wieder ihre Spiele, aber diese haben sich nun angeleitet vom örtlichen Polizisten räumlich verlagert von der ‚Gemeindewiese’ in den ‚Stadtpark’,[52] aus der naturnahen verwilderten Randlage also in das kultiviert-domestizierte, ‚gehegte’ Grünflächenzentrum der Gemeinde und zwar dort an den Aussichtsturm, von wo man den Ausblick über das gesamte Gemeinwesen hat. Damit ist der Raum der kindlichen Spiele am Ende des Textes aus der erwachsenenfreien Heterotopie heraus in einen Extremraum unter erwachsener, polizeilicher Aufsicht verlagert. Anders als in *Pippi Langstrumpf*, wo sich die Heterotopie des anarchischen Kindes gegenüber der Erwachsenenwelt behauptet, benötigt ‚Kindheit’ in *Kalle Blomquist lebt gefährlich* angesichts des Verbrechens in der Welt einen Schutzraum.

---

[48] Ebd., S. 152.
[49] Ebd., S. 161.
[50] Ebd., S. 175.
[51] Ebd., S. 225.
[52] Vgl. ebd. S. 292.

Aus diesen beiden Beispielanalysen sollte nicht nur deutlicher geworden sein, wie sich Extremräume und Heterotopien raumsemiotisch zu einander verhalten, sondern auch, dass Texte, die heterotope Konzepte aufweisen, häufig insofern zu höherer Komplexität und zu Mehrdimensionalität neigen, als sie systemimmanente Widersprüche enthalten und dulden. Solche Texte, die Extremräume funktionalisieren, sind dagegen linear organisiert, indem sich die Bedeutung auf einer Achse zwischen Ausgangs- und Zielpunkt organisiert und die Extremräume dann je oppositionelle Merkmale wie ‚eigen' vs. ‚fremd' kondensieren (z.B. im Fall der Abenteurergeschichte und des Narrativs der Heldenreise). An einem weiteren Beispiel lässt sich aber zeigen, dass sich die narrativen Funktionalisierungen eines Raumes als Extremraum oder Heterotopie auch simultan überlagern können, obwohl diese konzeptuell unvereinbar sein müssten.

Polyvalenz von Räumen I – Beispiel: *Traumnovelle* (Arthur Schnitzler, 1926)

Die *Traumnovelle* erzählt angelehnt an das arthurische Strukturmodell des höfischen Romans einen doppelten Kursus des Protagonisten während einer Nacht und des darauf folgenden Tages durch die Stadt Wien. Ausgangspunkt und Zielpunkt der Zwischeneinkehr sowie auch der finalen Rückkehr ist jeweils das bürgerliche Heim Fridolins und Albertines, in dem die bürgerliche Ordnung kondensiert. Zwischen Alltagspflichten und Kindeserziehung hat der gemeinsame Besuch einer Redoute am vorigen Abend bei beiden aber außereheliche erotische Bedürfnisse geweckt und zu einer unvollendeten Aussprache des Paares über frühere voreheliche, nicht realisierte Gelegenheiten geführt, bis Fridolin im Rahmen seiner hausärztlichen Tätigkeit des abends an ein Sterbebett gerufen wird. Von dort aus treibt es ihn noch nicht nach Hause, sondern durch die Straßen der Stadt. Verhandlungsgegenstand in diesem Text ist nicht wie im Referenzmodell des Artusromans die höfische Idealität, sondern die Idealität der bürgerlichen Ehe. Denn nachdem die außerehelichen erotischen Bedürfnisse des Paares einmal geweckt sind, stellt sich die Frage, wie sie in das Konzept der Ehe integriert werden können, ohne diese in ihrem Bestand zu gefährden. So wird Fridolin auf seinem weiteren Gang sich steigernden erotischen Versuchungen ausgesetzt, bis er zuletzt in der Vorstadt am Rande Wiens (‚Peripherie' vs. bürgerliches ‚Zentrum'!) in eine Geheimgesellschaft hineingerät, wo maskierte Adlige sich anonymem, promiskuitivem Sex hingeben. Im Kontext des Erotisierungskursus' Fridolins, der das Angebot einer Affäre, einer Prostituierten sowie einer Kindprostituierten für ihn bereithält, stellt die Geheimgesellschaft den Extremraum dar: Größte erotische Versuchung geht hier mit Lebensgefahr bei Entdeckung einher – gegenüber der alltäglichen Normalität des bürgerlichen Heims repräsentiert die adlige Geheimgesellschaft in ihrer ritualisierten entindividualisierten Entgrenzung so den maximalen Normverstoß. Dieser Status ist auch in der Raumordnung zeichenhaft inszeniert, denn sie besteht ihrerseits aus zwei Teilräumen, deren erster dunkel ist, der zweite gleißend hell, im ersten tragen die Männer Mönchsgewänder, die Frauen Nonnentrachten, im zweiten die Männer ‚Verführertrach-

ten', die Frauen nichts mehr außer ihrer Maske. ‚Dunkel' vs. ‚hell', maximale ‚Verhüllung' vs. ‚Enthüllung', ‚gesteigertes Lebensgefühl'[53] vs. ‚Todesgefahr' – es ließen sich weitere Merkmale aufzählen, die belegen, dass der Raum stets die Abweichung vom Mittelwert *in beide* Extreme bereithält und somit einen Extremraum *par excellence* repräsentiert. Nicht zuletzt wird das Haus, wo die Orgie stattfindet, erreicht, indem man zunächst einen Berg hinauf- und dann in eine Schlucht hinabfährt (‚oben' vs. ‚unten'). Im zweiten Kursus, dem Desillusionierungskursus, als Fridolin bei Tage die Stationen der vergangenen Nacht erneut aufsucht, um die verpassten Gelegenheiten endlich zu realisieren, erfährt er zudem, dass die Geheimgesellschaft in diesem Haus, das nun „keineswegs groß oder prächtig" wirkt,[54] gar nicht verortet ist, sondern nomadisch umherzieht und damit für ihn nicht mehr auffindbar ist. Im ersten Kursus, dem der Erotisierung, ist die Geheimgesellschaft der Wendepunkt der Figurenbewegung. Fridolin wird demaskiert, hinausgeworfen und kehrt nach Hause zurück. Diese narrative Funktion übernimmt im Desillusionierungskursus stattdessen der Extremraum der Pathologie, wo (mutmaßlich – sie war nachts ja maskiert) die gestern so erotisch verheißungsvolle Fremde liegt, die an seiner Statt mit dem Tod bestraft wurde:

> [W]as da hinter ihm lag in der gewölbten Halle, im Scheine von flackernden Gasflammen, ein Schatten unter andern Schatten, dunkel-, sinn- und geheimnislos wie sie –, ihm bedeutete es, ihm konnte es nichts anderes mehr bedeuten als, zu unwiderruflicher Verwesung bestimmt, den bleichen Leichnam der vergangenen Nacht.[55]

Die Pathologie (‚Tod' / ‚Nicht-Erotik') substituiert also im zweiten Kursus die Geheimgesellschaft (‚gesteigertes Leben' / ‚Erotik') als Extremraum der Abweichung vom normalen Leben in einem nicht-wünschenswerten Sinne. Von dort kehrt Fridolin enttäuscht zurück in das eigene Heim, wo er sich mit Albertine ausspricht und Versöhnungssex hat. Sie widmet sich am nächsten Tag wieder den mütterlichen Pflichten, er fasst den Entschluss, künftig in der Forschung zu arbeiten. Als Lösungsmodell für den dargestellten Konflikt zwischen erotisch defizitärem Eheleben und den ehegefährdenden außerehelichen erotischen Versuchungen präsentiert der Text also nicht ohne Ironie das Freudsche Konzept der Sublimierung.[56]

---

[53] Zum lebensideologischen Aspekt dieses Textes siehe Marianne Wünsch, „Das Modell der ‚Wiedergeburt' zu ‚neuem Leben' in erzählender Literatur 1890-1930". In: Karl Richter/Jörg Schönert (Hgg.), *Klassik und Moderne: Die Weimarer Klassik als historisches Ereignis und Herausforderung im kulturgeschichtlichen Prozeß*; *Walter Müller-Seidel zum 65. Geburtstag*. Stuttgart 1983, S. 379-408. Und: Wolfgang Lukas, *Das Selbst und das Fremde: Epochale Lebenskrisen und ihre Lösung im Werk Arthur Schnitzlers*. München 1996 (Münchner germanistische Beiträge; 41) (Münchner Universitäts-Schriften: Philosophische Fakultät).

[54] Arthur Schnitzler, *Traumnovelle*. In: Ders. *Erzählungen*. Hrsg. von Walter Jens und Marcel Reich-Ranicki. Frankfurt am Main 1961, S. 340-427, hier S. 406.

[55] Ebd., S. 425.

[56] Das kitschige Ende legt nahe, dass der Text sich über seine ‚Helden' und seinen eigenen Abschluss durchaus lustig macht: „So lagen sie beide schweigend, beide wohl auch ein wenig schlummernd und einander traumlos nah – bis es wie jeden Morgen um sieben Uhr an die Zim-

Unter raumsemiotischen Aspekten ist der Text aufschlussreich, weil er zum einen das *Extremraumkonzept* in deutlicher Ausprägung aufweist, und zwar als Abweichung vom Mittelwert zu beiden Enden der Skala, und es zudem dynamisiert, indem der erste Extremraum verschwindet, durch einen anderen substituiert wird und so den Transformationsprozess des Protagonisten in Korrespondenz mit dessen räumlicher Bewegung in der Diegese abbildet. Zum anderen kann dieser Extremraum aus einer anderen Perspektive aber zugleich konzeptuell als eine *Heterotopie* verstanden werden: Wie die Prärie bei *Kalle Blomquist* ist dieser abweichende Gegenraum zur Ordnung topographisch zwar am Rand der Stadt situiert, aber eben ihr noch immanent. Es ist eine offenbar dekadente Teilklasse der Wiener Gesellschaft, die im Verborgenen, aber in wechselnden Häusern innerhalb der Nachbarschaft entgegen der restriktiven bürgerlichen Norm eine Gegeninstitution mit eigenen strengen Regeln errichtet hat, um sich dort vorsätzlich und ritualisiert sittlich zu ‚entgrenzen'.

Extremräume und Heterotopien als Teilräume der Diegese erfüllen wichtige Bedeutungsfunktionen: Wenn sie in narrativen Raumorganisationen auftreten, verweisen sie auf das, worum es in einer Geschichte ‚im Kern' geht – sie können in diesem Sinne als Sinnzentren verstanden werden,[57] in denen sich die Textsemantik bzw. die narrative Konfliktstruktur ‚verdichtet' –, was aber nicht heißen muss, das diese vom Text nicht auch wieder dekonstruiert werden könnten. Das titelgebende Zentrum der *Traumnovelle*, Albertines Traum, der nach Fridolins Zwischeneinkehr zuhause in der Mitte der Novelle geschildert wird, handelt im Unterschied zu seinen „läppischen abgebrochenen Abenteuern"[58] beispielsweise von der völligen Auflösung der Ich-Außen-Grenze Albertines in sexueller Ekstase mit einem oder mehreren Fremden.[59] Diese findet ihren räumlichen Ausdruck darin, dass im Akt die zuvor durch „Wald und Fels eingefriedete Lichtung" sich in eine „weit, unendlich weithin gedehnte, blumenbunte Fläche, die sich nach allen Seiten in den Horizont verlor" verwandelt.[60] In der Hierarchie der Raumkonzepte unter dem Paradigma ‚erotische Normabweichung' fungiert zweifelsohne diese völlige Auflösung von Raum am höchsten gegenüber jenen Konzepten, die immer noch relational auf die Ordnung bezogen bleiben.

So wie hier verschiedene Raumkonzeptionen textintern sowohl überlagernd als auch konkurrierend verhandelt werden, muss also nicht nur eines der beiden vorgestellten Konzepte zutreffen: Zwar schließen sich Extremraum und Hetero-

---

mertür klopfte, und, mit den gewohnten Geräuschen von der Straße her, einem *sieghaften Lichtstrahl* durch den Vorhangspalt und einem hellen Kinderlachen von nebenan der neue Tag begann [Hervorh. M.N.]." Ebd. S. 427. Stanley Kubrick hat in seiner Verfilmung EYES WIDE SHUT dieses Ende entsprechend gelesen und in ein kitschüberbordendes Weihnachtsgeschäft verlagert.

[57] Postmoderne Narrative kennzeichnen sich dabei in der Regel durch das Fehlen eines solchen ‚Kerns' oder ‚Sinnzentrums', wie schon das Story Chart von PULP FICTION (Abb. 4) zeigt. Genau diese Absenz ist in diesen Fällen bedeutungstragend.

[58] Ebd., S. 389.

[59] Der oder die Sexualpartner sind völlig entindividualisiert, daher weiß sie es nicht und es ist auch bedeutungslos

[60] Ebd., S. 395.

topie konzeptuell aus, aber unter dem Aspekt der narrativen Funktionalisierung kann ein Raum sehr wohl zugleich als beides semantisiert sein, denn Literatur muss nicht Gesetzen der Logik folgen. Unter dem Aspekt der Bedeutungsfunktion von Räumen und im Kontext eines Kategorisierungsvorschlags wird auf diesen Sachverhalt zurückzukommen sein.

Der *Third Space* als ein dritter semantischer Raum

Neben den Heterotopien als nach Gesetzen der Logik ‚unmöglichen' Teilräumen ist noch ein weiteres Raumkonzept zu betrachten, das gemeinhin als unvereinbar mit Lotmans ‚oppositionellen semantischen Räumen' gilt. Im Kontext von Transkonzeptionen wurde Homi K. Bhabhas Konzept des *Third Space* bereits ausdrücklich erwähnt, mit Goethes Klassikkonstrukt in *Italienische Reise* wurde oben ein Beispiel dazu dargestellt. Als ein Raum, der binären Konzeptionen eine dritte Entität entgegenhält, ist dieser aber im Sinne Lotmans nichts weiter als eben ein *dritter semantischer Raum*. Gemäß ihrer Bestimmung müssen semantische Räume sich lediglich hinsichtlich *eines* Merkmals unterscheiden, alle anderen Merkmale könnten dabei äquivalent sein. Da der *Third Space* nicht als eine Schnittmenge definiert ist, sondern als eine neue differenzierbare Einheit, die aber genuin auch Merkmale der beiden anderen Räume enthält, ist er also ein dritter semantischer Raum, der sich hinsichtlich der eine dritte ‚Eigenheit' definierenden Merkmale von den beiden ausgängigen Räumen unterscheidet. Dabei ist es ein verbreiteter Irrglaube, Lotmans Konzept ließe überhaupt nur zwei in Opposition stehende Räume als auf Texte / Phänomene applizierte Beschreibungskategorien zu, denen sich die Gesamtheit der Textdaten zu unterwerfen habe. Tatsächlich ist lediglich die Rede von *mindestens* zwei differenzierbaren Entitäten, vor deren Hintergrund sich textuelle ‚Bedeutung' überhaupt nur konstituieren kann – nach oben hin aber ist der Anzahl möglicher semantischer Räume und potenzieller differenter semantisch-logischer Beziehungen zwischen diesen Räumen in komplexen Texten keinerlei Grenze gesetzt.

Zur Bedeutungsfunktion von Räumen

Wie das Beispiel der *Traumnovelle* gezeigt hat, können Raumkonstrukte polyvalent sein, sich Extremraum- und Heterotopiekonzept in einem Raum simultan überlagern. Das macht eine wichtige Differenzierung bei der Analyse solcher Konzepte nach deren Bedeutungsfunktion notwendig.

Polyvalenz von Räumen II – Beispiel: *Der Tod in Venedig* (Thomas Mann, 1912)

Da ich den Text andernorts mehrfach und ausführlich unter raumsemiotischen Aspekten behandelt habe, genügt es, diesen für die hiesigen Zwecke kursorisch

zu skizzieren.[61] In Thomas Manns Novelle erfüllt der Raum Venedig gleichzeitig mehrere semantische Funktionen und lässt sich entsprechend unter verschiedenen Gesichtspunkten unterschiedlich bestimmen: Als Endpunkt der Figurenbewegung Aschenbachs in der Diegese – also unter dem Aspekt seiner narrativen Funktion – ist er ein *Extremraum*, in dem zugleich – also unter einem konzeptuellen Aspekt – sich der figurenintern angelegte Konflikt zuspitzt: Das Abweichende von der bürgerlichen Ordnung, das in der Ausgangssituation des Textes zwar unterdrückt, aber dennoch latent auch als Potenzial in der Psyche der Figur angelegt ist, kondensiert an diesem Ort und bedingt so die Transformation des Reisenden.

Denn innerhalb „unseres Kontinents" ist Venedig Sinnbild des Abweichenden,[62] Fremdartigen und am anfälligsten für die im Lauf der Handlung geschilderte dionysische Heimsuchung und damit einhergehende „Entsittlichung" des Raumes (und Aschenbachs):[63] So wird die Stadt bezeichnet als der „erstaunlichste[...] Landungsplatz, jene blendende Komposition phantastischen Bauwerks" und „die unwahrscheinlichste aller Städte".[64] Und: „Wenn man über Nacht das Unvergleichliche, das märchenhaft Abweichende zu erreichen wünschte, wohin ging man? Aber das war klar".[65] In diesem Sinne ist Venedig konzeptuell also offensichtlich *auch* ein innerhalb der europäischen Kultur *heterotoper Andersraum*, von wo aus die gesamte bürgerliche Kultur infrage gestellt und bedroht ist.

Was diesen Raum nun aber so andersartig und so anfällig für ‚das Dionysische' macht, ist sein hybrider Charakter, der ihn sogar noch als einen *‚Dritten Raum'* semantisiert, in dem oppositionelle Entitäten zu dieser spezifischen Eigenheit des Raumes verschmelzen: Denn hier verbinden sich Architektur und Meer, das Feste und das Flüssige, Kultur und Natur zu der einzigartigen Wasserstadt; eine Beziehung, die rituell durch die symbolische Vermählung des Dogen mit dem Meer bekräftigt wird. Das Meer aber ist in *Tod in Venedig* als „Raumeswüste" (475), das „Ungegliederte, Maßlose, Ewige, […] Nichts"[66] und das „Nebelhaft-Grenzenlose" semantisiert und damit als die Negation von Struktur und Ordnung an sich gekennzeichnet.[67] Es unterspült und durchströmt den architektonischen Raum, der über kein festes Fundament verfügt, sondern auf Pfählen in den Morast gegründet ist und dessen kulturale Ordnung somit stetig bedroht ist. Diese aber ist wiederum in sich ‚hybrid', da sich verschiedene okzidentale und orientale Ein-

[61] Vgl. Martin Nies, *Venedig als Zeichen* und „‚Die unwahrscheinlichste der Städte': Raum als Zeichen in Thomas Manns *Tod in Venedig*". In: Holger Pils/Kerstin Klein (Hgg.), *„Wollust des Untergangs": 100 Jahre Thomas Manns Der Tod in Venedig* [Katalog zur Ausstellung im Buddenbrookhaus zu Lübeck 03.02.-28.05.2012]. Göttingen 2012, S. 10-21 sowie „‚Jene blendende Komposition phantastischen Bauwerks': Venedig als räumliche Manifestation des Phantastischen in ästhetischer Kommunikation". In: Klaus Schenk/Ingold Zeisberger (Hgg.), *Fremde Räume: Interkulturalität und Semiotik des Phantastischen*. Würzburg 2017, S. 181-204.
[62] Thomas Mann, *Der Tod in Venedig*. In: Ders. *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Frankfurt am Main [2]1974.
[63] Ebd., S. 514.
[64] Ebd., S. 463.
[65] Ebd., S. 458.
[66] Ebd., S. 475.
[67] Ebd., S. 524.

flüsse, ‚Eigenes' und ‚Fremdes' und, gleichsam in einer Verräumlichung der Zeit, verschiedene Kunstepochen miteinander in der „blendende[n] Komposition phantastischen Bauwerks" zu einem Gesamtkunstwerk verbinden. Dies wiederum macht den literarischen Raum Venedig aber in besonderer Weise geeignet, in metafiktionaler und selbstreflexiver Weise ‚Kunst' an sich zu repräsentieren, was sich auch aus der Geschichte der Venedigliteratur von der Goethezeit bis zur Gegenwart durchgängig belegen lässt.[68] Hinsichtlich seiner Semantik erfüllt der Raum Venedig also unterschiedliche Bedeutungsfunktionen, die sich zugleich überlagern. Deshalb muss eine raumsemiotische Analyse, um der Komplexität textueller Welten gerecht zu werden, verschiedene Ebenen von Bedeutungsfunktionen unterscheiden können.

Bevor eine dahingehende Systematisierung vorgeschlagen wird, muss neben den bisher behandelten semantischen Räumen ({sR1 vs. sR2} vs. sR3 ...) und deren Teilräumen zunächst ein weiteres Modell der Beschreibung von räumlichen Ordnungen eingeführt werden, das sich zur Analyse komplexerer identitärer Räume eignet. Alle vorangegangenen Ausführungen und Beispiele haben jedenfalls gezeigt, dass auch Konzepte wie das der Heterotopie und des ‚Dritten Raumes', die als poststrukturalistische Gegenkonzepte zu Lotmans auf binären Oppositionen gründendem Modell gehandelt werden, sich der raumsemiotischen Analyse ohne weiteres funktional implementieren lassen. Sie sind dann im Sinne Lotmans als weitere semantische (Teil-)Räume zu verstehen, deren spezifische semantische Merkmale sich eben dadurch auszeichnen, entweder einen systemimmanenten Gegenraum zu konfigurieren (Heterotopie) oder aus Gegensätzlichem eine neue eigene identitäre Einheit (‚Dritter Raum') entstehen zu lassen.

Lotmans *Semiosphäre* als räumliches Modell der Kulturbeschreibung

Mit der *Semiosphäre* hat Lotman nach der Grenzüberschreitungstheorie ein Modell der Kulturbeschreibung entwickelt, das nun auch prinzipiell die Vielfalt kultureller Phänomene außerhalb einer Theorie der Narrativität zu strukturieren geeignet ist:

> Die Semiosphäre ist gekennzeichnet durch [...] den Gegensatz von Innen und Außen und die Ungleichmäßigkeit in der Struktur des Inneren. Die Grenze zwischen dem Inneren und dem Äußeren einer Semiosphäre wird durch die gegenseitige Fremdheit der Zeichenbenutzer, Texte und Kodes aufrechterhalten und ist durch Übersetzungsprozesse partiell überwindbar. Die Ungleichmäßigkeit des Inneren einer Semiosphäre, das sich in einen Kernbereich und zur Peripherie hin zunehmend amorpher werdende Bereiche gliedert, ist verantwortlich für die innere Dynamik der Semiosphäre. Im Kernbereich befinden

[68] Siehe dazu ausführlich Martin Nies, *Venedig als Zeichen* und „‚Jene blendende Komposition phantastischen Bauwerks'".

> sich die dominierenden Zeichensysteme, in denen Zeichenbenutzer, Texte und Kodes in elaborierter Weise aufeinander abgestimmt sind. Zur Peripherie gehören Zeichenbenutzer, die kaum einen Kode gemeinsam haben [...]. Der Austausch zwischen Innerem und Äußerem sowie zwischen Kernbereich und Peripherie einer Semiosphäre führt zur Schaffung neuer Kodes, zur Produktion neuer Arten von Texten und zu Veränderungen bei den Zeichenbenutzern, die sie für neuen Sinn empfänglich machen.[69]

Nun ist die Ablösung des Modells binärer Dichotomien durch ein Zentrum-Peripherie-Modell auf den ersten Blick noch nicht unbedingt zeitgemäßer. Im Unterschied zum Konzept der *semantischen Räume* kennzeichnet sich die *Semiosphäre* als Modell der Kulturbeschreibung und der Beschreibung kultureller Prozesse aber bereits durch eine innere Dynamik und potenzielle Heterogenität sowie durch gegebenenfalls Bereiche des Übergangs und der Hybridität in ihrer Peripherie. Das Semiosphärenmodell eignet sich so auch aus literatur- und medienwissenschaftlicher Perspektive zur systematischen Erfassung derjenigen Zeichen und Kodes, die ein konkreter Text als mehr oder weniger zentral bzw. randständig einem sekundären semiotischen Konstrukt von ‚Eigenheit' zuweist, der Merkmale also, die als unabdingbar eine ‚Zugehörigkeit' definierend bzw. als identitätsstiftend modelliert sind, sowie derjenigen Merkmale, die als noch so eben dazugehörig gesetzt oder im Übergang befindlich oder die gewissermaßen ideologisch, – da die Prämissen der paradigmatischen Selektion von ‚noch Zugehörigem' und ‚nicht mehr Zugehörigem' in der Regel intratextuell nicht hinterfragt werden –, als gar nicht mehr integrierbar ausgegrenzt sind.[70]

Wenngleich als ein Modell der Kultur intendiert, lässt sich das Semiosphären-Konzept auch zur Strukturierung dargestellter Welten in ästhetischer Kommunikation funktionalisieren, wenn Texte ihre Welten semiosphärisch organisieren, wie dies gegenwärtig des Häufigeren dort der Fall ist, wo kulturelle Identität literarisch und filmisch verhandelt wird.

Semantischer Raum *Semiosphäre* – Konstrukte kultureller Identität in Gegenwartsliteratur und -film

Denn die ästhetische Kommunikation der 1990er Jahre bis zur Gegenwart reflektiert einerseits die Auflösung binärer Konzeptionen des Denkens, zeugt aber auch von den damit verbundenen imaginären und identitären Verlusten. Die oben angedeutete Entwicklung in den Kulturwissenschaften jener Zeit, die ge-

[69] Jurij M. Lotman, „Über die Semiosphäre". In: *Zeitschrift für Semiotik 12*, H. 4 1990, S. 287-305, hier S. 287.

[70] Welche Zugehörigkeiten und Relationen von Eigen- und Fremdheit dabei eine *Sphäre* des ‚Eigenen' im Einzelnen definieren, ist in der ästhetischen Kommunikation jeweils ein text- und kulturspezifisches Konstrukt – ‚kulturspezifisch' deshalb, weil jeder Text in bestimmten konzeptuellen und diskursiven Kontexten der Kultur, deren Produkt und kultureller Speicher er ist, verortet ist.

genüber dem Grenz-/Abgrenzungsparadigma nun dem Netzparadigma und den grenzüberschreitenden und Grenzen dekonstruierenden, hybriden Trans-Konzeptionen den Vorzug gab, findet sich auch dort wieder: Literatur und Film erzählen rekurrent Geschichten von Grenz-, von Orientierungs- und Sinnverlusten, – auf das Individuum bezogen letztlich auch von ‚Heimatverlusten' in dem Sinne, dass vormals als identitär aufgefasste Verortungen in festen und überschaubaren, eher regional begrenzten Systemen als verloren angesehen sind.

Ort- und Grenzenlosigkeit als literarisches Krisenphänomen

So sehnt sich der Protagonist in Christian Krachts *Faserland* (1995) auf seiner orientierungslosen Deutschlandreise durch ein ‚zerfasertes' und somit nicht mehr klar konturiertes *Father*-Land nach einem „Platz in der Welt", wo „kein Sog" mehr ist, „kein Ohnmächtigwerden angesichts des Lebens, das neben einem so abläuft, sondern ein Stillsein".[71] Mit der globalisierten, vermeintlich grenzenlosen Welt fehlen die Verortungen, mit den Verortungen die Ordnungen, denen gegenüber das Individuum sich als zugehörig entwerfen kann. Da sich Identität aber offenbar über solche Zugehörigkeiten und Abgrenzungen definiert, handeln Texte jener Zeit oft von Figuren, deren Identitätsbildungsprozess als nicht abgeschlossen betrachtet werden muss.

Zeichenhaft für diesen Typus ist der Titel von Judith Hermanns Erzählsammlung *Nichts als Gespenster* (2003), die von der Generation orientierungsloser Thirtysomethings des postideologischen Zeitalters handelt. Das den Texten vorangestellte Motto aus einem Beach Boys Song lautet: „Wouldn't it be nice if we could live here / Make this the kind of Place / were we belong" – ‚Ortlosigkeit' rangiert hier offenbar als zentrales Krisensymptom der geschilderten Generation.[72] Dementsprechend heißt es auch in Sibylle Bergs *Short Cuts*-Roman *Die Fahrt* (2007):

> Die meisten seiner Bekannten hatten den Knall noch nicht gehört und warteten auf einen Ort, der nach ihnen verlangte. Irgendwas, das für sie bereitstünde und das sich um sie legen würde wie ein passender Mantel. Heimat findet man nicht im Internet oder durch verzweifeltes Herumgereise. Heimat ist für Menschen, die in Bergdörfern aufgewachsen waren. Ganz reizend, man kennt alle, die Tiere, die Luft ist über jeden Zweifel erhaben, und statt ins Kino gehen alle Sonnenuntergang schauen.[73]

[71] Christian Kracht, *Faserland*. München 1995, S. 137f.
[72] Judith Hermann, *Nichts als Gespenster*. Frankfurt am Main [7]2012.
[73] Sibylle Berg, *Die Fahrt*. Reinbek bei Hamburg 2009 S. 17.

In Sibylle Bergs *Ende gut* (2004) ist als Voraussetzung dafür, dass die Geschichte das titelgebende gute Ende nehmen kann, angegeben: „Wir müssen einen Ort finden und uns irgendwie einrichten mit dem, was es auf der Welt noch gibt".[74]

Short Cuts-Texte wie Sibylle Bergs *Ein paar Leute suchen das Glück und lachen sich tot* (1997) oder *Die Fahrt* semiotisieren – wie oben bereits ausgeführt – in der spezifischen Art und Weise, *wie* sie erzählen, eine vielfältig vernetzte Welt: Multiple Handlungsstränge um meist eine größere Anzahl Figuren werden alternierend erzählt und in zufälligen Begegnungen von Handlungsträgern entweder zu Knotenpunkten des Geschehens, aus denen neue Handlungen hervorgehen, oder bleiben als bloße Passagen folgenlos. Das Prinzip der Kontingenz in Gestalt durch Zufälle motivierter kausaler Geschehensfolgen verhandeln Filme wie SHORT CUTS von Robert Altman (1993), PULP FICTION von Quentin Tarantino (1995), ST. PAULI NACHT von Sönke Wortmann (1998), MAGNOLIA (1999) oder BABEL (2006) und viele mehr.[75] BABEL inszeniert globale Ursache-Wirkungsverhältnisse nach dem Modell des Schmetterlingseffekts: Räumliche, ideologische, soziale Grenzen werden hier signifikant überschritten oder außer Kraft gesetzt. Diesen auf Kontingenz beruhenden und räumlichen Grenzen überschreitenden Narrationstypen ist nun in neuen Heimatdiskursen mit dem explizierten Wunsch nach ‚Verortung' und somit Festlegung und Begrenzung ein statisches Gegenmodell kontrastiert.

Orte / ‚Nicht-Orte'

Was mit ‚Ort' gemeint ist, definiert Marc Augé in seiner Schrift zu den ‚Nicht-Orten', die in den Kulturwissenschaften der 1990er Jahre breit rezipiert wurde: „So wie ein Ort durch Identität, Relation und Geschichte gekennzeichnet ist, so definiert ein Raum, der keine Identität besitzt und sich weder als relational noch als historisch bezeichnen läßt, einen Nicht-Ort", und: „Der Raum des Nicht-Ortes schafft keine besondere Identität und keine besondere Relation, sondern Einsamkeit und Ähnlichkeit".[76] Als Beispiel führt Augé die Einkaufszentren, Flughäfen, U-Bahnstationen etc. an, all die Orte des Durchgangs, die zu keinem Verweilen einladen. Allerdings ist es durchaus problematisch, diese Räume per se als ‚beziehungslos' definieren zu wollen, da sie gerade als Transiträume eigentlich *nur* relational gedacht werden können und zugleich als Arbeitsräume, Geschäftsräume etc. wiederum in einer Vielfalt komplexer Beziehungsgeflechte befindlich gedacht werden müssen, die aber freilich niemand als ‚heimelig' bezeichnen wollte.

In einem raumsemiotischen Sinne gibt es keinen ‚Nicht-Ort'; denn das müsste eine räumliche Entität sein, die keinerlei spezifizierende Merkmale aufweist, eine semantisch leere Platzierung. Jeder Flughafen, jedes Hotel, jeder Raum, der, wenn auch funktional, als Transitraum und nicht als ein Ort des Verweilens defi-

[74] Sibylle Berg, *Ende gut*. Reinbek bei Hamburg 2005, S. 290.
[75] S. dazu Martin Nies, „Short Cuts – Great Stories" und ders. (hg. zus. mit Moritz Baßler), *Short Cuts: Ein Verfahren zwischen Roman, Film und Serie*.
[76] Marc Augé, *Nicht-Orte*. München ^{3}2012, S. 92 bzw. S. 121.

niert ist, wird sich durch bestimmte Merkmale auszeichnen (bzw. durch mindestens ein Merkmal – s.o. zur Definition semantischer Räume), die ihn von anderen Räumen derselben Merkmalsklasse unterscheiden: Kein Supermarkt oder Fast-Foodtempel einer Unternehmenskette, die noch so großen Wert auf eine Corporate Identity legt, ist vollkommen identisch mit einem anderen. Selbst wenn sie sich nur durch ihre Platzierung auf dem Längen- und Breitengradnetz unterschieden, kann es von ‚identitärer Bedeutsamkeit' und damit semiotisiert sein, *wo* die Filiale sich befindet – man denke nur an die Weltenbummler, die es sich zum Ziel gemacht haben, ein bestimmtes oder gar alle Hard Rock-Cafés oder Starbucks-Filialen besucht zu haben. Das Erreichen dieser Ziele hat dann zwar reinen Selbstzweck, aber dennoch eine zeichenhafte Wertigkeit.

Was Augé mit seinem soziologischen Konzept des Nicht-Ortes meint, und dessen Nutzen für die semiotische Analyse von Räumen in ästhetischer Kommunikation, erschließt sich anschaulich durch dessen filmische Narrativierung in Steven Spielbergs TERMINAL (USA 2004): Tom Hanks spielt dort einen ‚Heimatlosen', weil ohne gültigen Pass reisenden Bürgerkriegsflüchtigen, der auf einem amerikanischen Flugplatz strandet, da er weder eine Ein- noch eine Ausreiseerlaubnis erhält. Sukzessive fügt sich der Protagonist aber in die primär durch Arbeitsbeziehungen gekennzeichneten Strukturen des Raumes ein, schließt Freundschaften, erfährt Solidaritätsbekundungen und lässt den kalten Flughafen so zu einem Ort der Humanität werden. Der vorherige ‚Nicht-Ort' transformiert somit in der Erzählung zu einem ‚Ort' der Beziehungen, an dem der Heimatlose so lange auch sozialen Halt findet, bis er nach dem Ende des Krieges in seiner Heimat endlich ausreisen darf. Der soziologische Begriff des ‚Nicht-Ortes' kann im semiotischen Sinne nur als eine Metapher verstanden werden, ist dann aber geeignet, solche Räume des vorübergehenden Aufenthaltes bzw. Durchgangs zu beschreiben, bei denen nicht eine eigene identitäre Spezifik, also nicht die identitären, sondern lediglich die nicht-identitären Merkmale relevant gesetzt sind.

Verortungen: *Semiosphäre* ‚Heimat'

Die prozessuale ‚Verortung' des ‚Nicht-Ortes' in TERMINAL ist signifikant für neue Erzähltypen während der 2000er Jahre bis zur Gegenwart. Denn nicht nur in der gegenwärtigen Kulturwissenschaft erleben identitäre ‚Grenzen' und ‚Abgrenzungen' eine Interessen-Renaissance, sondern auch in den Geschichten, die sich unsere Kultur erzählt, findet sich eine Tendenz zu narrativen Grenzziehungen, wo noch vor wenigen Jahren Grenztilgungen paradigmatisch waren. So zeigen Literatur und Film deutlich neokonservative Tendenzen zur Heimatsuche und zunehmend auch zur Rückführung von Figuren in als ‚heimatlich' konzipierte Räume oder zu nostalgischen Erinnerungsnarrativen an glücklich und behütet verlebte Kindheitstage, wie bspw. Katharina Hagenas *Der Geschmack von Apfelkernen* (2008), Zsuzsa Banks *Die hellen Tage* (2011) oder Frank Goosens *Radio Heimat* (2012) und *Sommerfest* (2012). Außerdem zeugen Sachbuchtitel wie *Heimat als Utopie*; *Heimat: Neuentdeckung eines verpönten Gefühls*; *Heimat: Eine Rehabili-*

tierung; *Wo ich zu Hause bin: Von der Sehnsucht nach Heimat*; *Heimat – oder die Kunst bei sich selbst zu Hause zu sein*; *Heimat ist, was man vermisst* von einer gegenwärtigen kulturellen Heimat-Defizienzerfahrung.

‚Heimat' aber konstituiert sich in den Texten stets erstens durch ihren Charakter der *Örtlichkeit und Begrenzung*, d.h. durch die Einbindung des dort beheimateten Individuums in feste Beziehungen, durch *Geschichtlichkeit und ‚Identität'* und zweitens lässt sich deren Struktur im Sinne Lotmans eben als die einer *Semiosphäre* beschreiben. Denn die Vorstellung von ‚Heimat' als einer zudem dynamischen Semiosphäre erlaubt die Beschreibung von Prozessen kulturellen Wandels sowohl innerhalb ihrer selbst als auch im grenzüberschreitenden Austausch mit anderen Semiosphären, etwa dann, wenn vormals Fremdes integriert wird oder eben hybride Bereiche sich ausbilden.

Semantischer Raum *Semiosphäre* – Beispiel: BESTE GEGEND (M. H. Rosenmüller, 2008)

Das kann an Marcus H. Rosenmüllers so genanntem ‚Neuen bayerischen Heimatfilm' BESTE GEGEND (D 2008) illustriert werden:[77] Die Geschichte erzählt von den beiden adoleszenten Mädchen Kati und Jo, die nach dem Ende der Schulzeit ihre nun erlangte Freiheit durch eine Weltreise erproben möchten, durch einige widrige Umstände, vor allem aber den nahenden Tod von Katis Opa wieder zur Umkehr bewogen werden. ‚Heimat' ist hier filmisch als eine Sphäre aus alltagskulturellen Zeichen, spezifischen Kodes (der Dialekt spielt dabei eine entscheidende Rolle), gesellschaftlichen Ritualen, Strukturen, den Beziehungen zwischen Figuren und persönlichen Erinnerungsorten modelliert: „I glaub in Tandern gibt's im Umkreis von zwanzig Kilometern koan Ort, an dem koa Erinnerung klebt".[78]

Was den ‚Ort' hier wesentlich kennzeichnet, das ist der soziale Zusammenhalt, der, wenn es darauf ankommt, auch Animositäten zwischen Liebesrivalen noch zu überwinden vermag. Einbindung in familiäre und Freundschaftsverbände, eine gemeinsame Sprache, Naturnähe, reduzierte Komplexität und die Präsenz individueller und überindividueller Vergangenheit im heimatkulturellen Gedächtnis sind zentrale Merkmale des verhandelten Heimatkonstrukts, das sich dergestalt als präglobalisierte Sozialidylle ohne weit gehende fremdkulturelle Einflüsse konturiert. Entscheidend ist, dass die Heimat ein im Kern (also im Zentrum der Semiosphäre) *beständiger Ort* ist, ein Fixpunkt, steter Rückhalt, der den jugendlichen Protagonistinnen im Unterschied zu ihren Altersgenossinnen im literarischen Diskurs immer bewahrt bleibt, auch wenn dieser temporär verlassen wird. Ihre Zugehörigkeit ist eindeutig definiert, eine Frage nach ‚Identität' stellt sich gar nicht erst, da diese nicht als problematisch gesetzt ist (z.B. gibt es signifikant kei-

[77] Die Ausführungen hier sind meinem Beitrag „‚A Place to belong' – Heimatsuchen und narrative Konzeptionen von ‚Heimat' im Globalisierungskontext". In: Jenny Bauer/Claudia Gremler/Niels Penke (Hgg.), *Heimat – Räume: Komparatistische Perspektiven auf Herkunftsnarrative*. Essen 2014 (Studia Comparatistica; 3), S. 165-180 entnommen.

[78] Marcus H. Rosenmüller, BESTE GEGEND (D 2008), 0:53.

ne Generationenkonflikte), aber die Welt will eben einmal in Augenschein genommen werden.

In diesem Kontext lässt sich sogar zeigen, wie der Übergang, die Grenze zwischen der Heimatsphäre und der fremden Außenwelt, narrativ explizit funktionalisiert sein kann: Nach dem Aufbruch zu ihrer Weltreise gelangen die Mädchen von Bayern aus durch Österreich über den Brenner nach Südtirol, dann aber muss das Auto (signifikant ein deutsches Fabrikat) in die Reparatur. In der Grenzzone von österreichischem und italienischem Sprachbereich verharren die Protagonistinnen bis zu ihrer Rückkehr in den Ausgangsraum. Die äußerste Grenze des Vertrauten wird also durch die Sprachbarriere markiert, damit durch die *Fremdheit der Kodes*. Österreich konstituiert sich dagegen in Relation zu Bayern als eine lediglich ‚nachbarschaftliche Fremdheit', die partiell verschieden, aber mit einem Zeichensystem ausgestattet ist, das im Unterschied zur italienischen Sprache mehr Similaritäten als Differenzen aufweist und damit den äußersten Rand der Semiosphäre des noch Vertrauten in BESTE GEGEND bildet, sodass zeichenhaft von genau hier die Umkehr in die Heimat erfolgt. Der äußerste Rand der Semiosphäre ist somit in seiner narrativen Funktion im Sinne Karl N. Renners wiederum ein Extrempunkt, insofern er Wendepunkt der Figurenbewegung ist und in ihm zugleich auch das Eigenidentitäre im Bewusstsein der Figuren in Abgrenzung vom Fremden kondensiert.

Unbenommen der Modellierung von ‚Heimat' als einer standpunktbezogenen und wahrnehmungsbedingten Semiosphäre in Relation zu einer fremden Umgebungswelt, die sich wiederum in eine Vielheit differenter Semiosphären gliedern mag (hier z.B. ‚Italien' bzw. der ‚Süden'), verhandelt der Film in der Tiefendimension dichotomisch die abstrakten semantischen Räume ‚Eigenes' versus ‚Fremdes' als Extrempunkte, zwischen denen ‚eigen' und ‚fremd' als skalierbar aufgefasst sind zwischen den identitären Entitäten ‚Bayern' (wohlgemerkt nicht ‚Deutschland') – ‚Österreich' – ‚Italien'. Auf dieser Beschreibungsebene, die die im ideologischen Kern der Erzählung kontrastierten Entitäten zu erfassen sucht, leistet das Konzept semantischer Räume als ein Erkenntnisinstrument äußerst brauchbare Dienste. Bei der Beschreibung des relevanten Kulturmodells (hier der ‚Heimat') kommt dagegen das Konzept der Semiosphäre zum Tragen, die intern heterogene Phänomene umfassen kann, als Abstraktion der über die Narration vermittelten ‚Grundordnung' der dargestellten Welt jedoch die Grenzüberschreitungstheorie.

‚Andersheit' und ‚Ähnlichkeit' vs. Fremdheit

Für den Systemtheoretiker Horst Turk entspräche die am Beispiel von BESTE GEGEND aufgezeigte Differenzierung kultureller Einheiten der definitorischen Unterscheidung von ‚Eigenheit', ‚Andersheit' (das ist eine Varianz innerhalb desselben Systems – diese ‚systemische Einheit' ist im Beispiel aber nur bezogen auf die Sprache und bestimmte regionale Kodes) und ‚Fremdheit' (als einer differenten

Systemzugehörigkeit).[79] Der Philosoph Bernhard Waldenfels fasst in seiner Phänomenologie des Fremden diese Form der ‚Andersheit', bei der sowohl differente als auch ähnliche identitäre Merkmale relevant sind, als eine „nachbarschaftliche Fremdheit" auf.[80] Diesem Konzept lässt sich das Paradigma der ‚Ähnlichkeit', dem gegenwärtig in Diskursen der Interkulturalitätsforschung eine bedeutende Rolle zukommt, als verwandt auffassen.[81] Denn unter diesem Aspekt werden auf der Ebene des Kulturvergleichs wiederum nicht die differenzierenden, sondern vielmehr die äquivalenten bzw. similaren Merkmale relevant gesetzt, wobei diese aber eben nicht identisch sind, sondern nur ‚ähnlich', also in sich zugleich partiell ‚vergleichbar' und doch ‚anders'. Diese wären dann nach Lotman wie im Falle des Beispiels im Randbereich der Semiosphäre zu denken, wo es zu Überschneidungen mit anderen Semiosphären kommt.

Grenzdynamiken: *Borderscaping*

Das Konzept des *Borderscaping* wird im Kontext eines Symposiums an der Universität Luxembourg über *Borderscape as an interdisciplinary Concept* 2016 wie folgt beschrieben:

> Grenzen sind nicht von Natur aus gegeben, sondern sie werden definiert, sozial produziert und müssen in Stand gehalten, verteidigt werden. Etwas präziser könnte man sagen, dass Grenzen das Ergebnis von und zugleich der Anlass zu Differenzierungen sind, daher nur prozessual gedacht werden können (‚bordering') und die Identität des jeweils Begrenzten zugleich in seinem Sein und in seinem Werden konstituieren. Grenzen implizieren die Regeln, in deren Rahmen oder gegen die sie überschritten werden können – Regeln, die ihrerseits fortlaufender Veränderung unterworfen sind. Oftmals dehnen sie sich aus zu Grenzräumen, die dann als Übergangs- und Kontaktzonen thematisiert werden. Diese Beschreibung gilt nicht nur für territoriale oder politische Grenzen, sondern gleichermaßen für kulturelle, soziale, wirtschaftliche, rechtliche oder sprachliche Grenzen und für die Grenzen von Texten und anderen Artefakten. Um zu betonen, dass Grenzen über ein Ensemble von Regeln, Semantiken und anderen Konstruktionen hergestellt werden – dass sie dieses Ensemble in seinem Werden gewissermaßen *sind* – ist in jüngster Zeit der Begriff *borderscape* geprägt worden. Er bezeichnet dieses Ensemble in Ana-

[79] Vgl. Horst Turk, „Alienität und Alterität als Schlüsselbegriffe einer Kultursemantik". In: *Jahrbuch für Internationale Germanistik* 22.1, 1990, S. 8-31.
[80] Vgl. Waldenfels, *Topographie des Fremden*. Zur Systematisierung dieser Begriffe vgl. a. Martin Nies, *Der Norden und das Fremde: Kulturkrisen und ihre Lösung in den skandinavischen Literaturen der Frühen Moderne*. Kiel 2008 (Literatur- und Medienwissenschaftliche Studien Kiel; 5).
[81] Siehe dazu Anil Bhatti/Dorothee Kimmich, „Einleitung". In: Dies. (Hg.), *Ähnlichkeit. Ein kulturtheoretisches Paradigma*. Konstanz 2015, S. 7-31. Siehe auch den Beitrag von Matthias Bauer in diesem Band.

> logie zum Begriff *landscape*: Während *landscape* das Land kulturell rahmt, fasst *borderscape* die Grenze in ihrer kulturellen Gemachtheit, Dynamik und Veränderbarkeit.[82]

Wesentlich sind dem Konzept die Idee der Grenzdynamik und die Vorstellung, dass Grenzen sich durch ein „Ensemble von Regeln, Semantiken und anderen Konstruktionen" konstituieren. In Bezug auf Lotmans Grenzüberschreitungstheorie und das Konzept semantischer Räume wurde aus Sicht poststrukturalistischer Theoriebildung kritisch angemerkt, dass es, da es Ordnungen beschreibe, statisch sei und keine dynamischen Prozesse erfassen könne, somit sei es ahistorisch. Um diesen Einwand einer Statik des Lotmanschen Modells zu entkräften, hat Karl Nikolaus Renner aber bereits 1983 eine einfache Operation vorgeschlagen: Die textuelle Organisation der semantischen Räume sei gegebenenfalls zu bestimmten Zeitpunkten der erzählten Geschichte (t1, t2, t3 usf.) jeweils neu zu bestimmen, da Grenzen neu konstituiert werden können, sich bestehende Grenzen zwischen Räumen prinzipiell verlagern oder getilgt werden können oder das System der semantischen Räume sich insgesamt wie etwa durch ein revolutionäres Ereignis in der dargestellten Welt grundlegend verändern kann.[83] Mithilfe der Temporalisierung des Modells lassen sich also die Grenzüberschreitungstheorie und das Konzept der semantischen Räume mit dem Konzept des *Borderscaping* sehr einfach in Einklang bringen. Über den bloßen Akt der Grenzziehung (*Bordering*) hinaus ist dann zu berücksichtigen, welche spezifischen zu einem gegebenen Zeitpunkt einer Geschichte je wirksamen „Ensembles" eine solche Grenzziehung oder Grenztilgung bedingen. Dazu zwei Beispiele:

Grenztilgung – Beispiel: *Ungefähre Landschaft* (Peter Stamm, 2001)

Goethes *Italienische Reise* wurde schon unter dem Aspekt der partiellen Grenztilgung zwischen ‚Norden' und ‚Süden' gemäß des Paradigmas des ‚neuen Blicks' betrachtet. In Peter Stamms *Ungefähre Landschaft* findet sich eine vergleichbare Konstellation, allerdings im Kontext veränderter kulturhistorischer ‚Ensembles': Der erwünschten Grenztilgung im Zusammenhang klassischer ‚Harmonisierung' steht hier eine postmoderne Variante der Desillusionierung und imaginären Grenzdekonstruktion gegenüber.

> Kathrine war enttäuscht. So viele Jahre hatte sie von einer Reise in den Süden geträumt. Alles, hatte sie gedacht, würde anders sein, jenseits des Polarkreises. Sie hatte sich Welten ausgedacht, wunderbare, bunte Welten voll seltsamer Tiere und Menschen wie in den Büchern von Jules Verne, die sie als Kind so gern gelesen hatte. Fünf Wochen

[82] *Borderscape as an interdisciplinary Concept*. Call for Paper – Université du Luxembourg. https://www.borders-in-motion.de/documents/12991/134863/DE_CfP_Symposium-Borderscapes_final.pdf/fce99ba0-54c8-4233-b8c5-b8f79a6b4837 (Abruf 13.07.2018).
[83] Vgl. Renner, *Der Findling*.

> im Ballon, die Reise zum Mittelpunkt der Erde, zwanzigtausend Meilen unter dem Meer. Doch diese Welt war nicht so viel anders als jene zu Hause. Größer war alles, lauter, die Häuser waren höher, mehr Menschen waren unterwegs, mehr Autos auf den Straßen. Aber sie hatte kaum etwas gesehen, was sie nicht auch schon zu Hause gesehen hatte oder in Tromsø. Es ist nicht viel Platz in einem Menschen, dachte sie.[84]

Die Textstelle erzählt von einem der für das postideologische Zeitalter so typischen imaginären Verluste: Wo zuvor vom Standpunkt der in Nordnorwegen, jenseits des Polarkreises verorteten Protagonistin des deutschsprachigen Textes der ‚Süden' in geradezu exotistischer Weise gegenüber dem eigenen Herkunftsraum als ein Sehnsuchtsraum imaginativ höher bewertet war, führt die tatsächliche Raumerfahrung zur Tilgung der semantischen Grenze zwischen ‚Norden' und ‚Süden' in der figuralen Wahrnehmung (dies entspricht der Ebene des *perzeptiven Aspekts* – siehe unten).[85] Es besteht dann aber nicht mehr die wünschenswerte Fremdheit des Südens als die eines alternativen Lebensraumes, sondern lediglich noch eine desillusionierte Erfahrung der *Andersheit* in Hinblick auf Größe und Zahl derselben Merkmale, die auch das Eigene bestimmen. Wirksam ist hier das Paradigma der *Ähnlichkeit*, bei der nicht mehr die Opposition als semantisch-logische Relation zwischen Entitäten relevant gesetzt ist, sondern deren vergleichbare Merkmale (dies betrifft die Ebene des *konzeptionellen Aspekts*): „Auf der anderen Seite der Grenze sieht es nicht anders aus",[86] heißt es über die Grenzverläufe zwischen Norwegen, Schweden, Finnland und Russland, die sich dort in eine grenzüberschreitende Region Samiland bzw. ‚Lappland' (geographisch allgemeiner: die ‚Nordkalotte') auflöst: „Die Grenzen waren immer durchlässig gewesen, die Menschen folgten den Rentieren, den Fischzügen, die sich nicht um Grenzen scherten".[87]

Die Infragestellung von Grenzen durch diesen Text geht aber wesentlich weiter: In der *Ungefähren Landschaft* über dem Polarkreis sind Grenzen vage, Räume diffus:

> Sie dachte an die Polarnacht, an die dunkle Monate im Dorf. Dann war es, [...] als löse sich alles auf, verschmelze miteinander zu einer dunklen Masse. Alle Menschen, alle Gegenstände, die Häuser, der Schnee und die Felsen, legten sich übereinander wie Schatten und wurden zu einer großen, formlosen Dunkelheit.[88]

Und:

---

[84] Peter Stamm, *Ungefähre Landschaft*. Frankfurt am Main 2001, S. 76.
[85] Prinzipiell können jegliche textuelle Grenzen auch individuell an verschiedene und potenziell konkurrierende Figuren- oder Erzählerperspektiven gebunden sein und sich vielfach überlagern.
[86] Ebd., S. 67.
[87] Ebd., S. 46.
[88] Ebd., S. 104.

> Das Fjell sah aus wie eine Zeichnung aus wenigen Strichen. Rußland, Finnland, Schweden oder Norwegen, alles sah hier oben gleich aus. Die Grenzen lagen unter dem Schnee, der Schnee verband alles, die Dunkelheit deckte alles zu. Die wirklichen Grenzen lagen zwischen Tag und Nacht, zwischen Winter und Sommer, zwischen den Menschen.[89]

Wo die nationalen Grenzverläufe überdeckt werden durch die dynamischen und temporalisierten Grenzen von Tages- und Jahreszeiten, wo die Grenze diffus und permeabel wird, hebt sie sich auf und es lässt sich nicht mehr von einer Grenzüberschreitung sprechen, sondern nur noch von der Bewegung im Feld einer solchen ‚Nicht-Grenze' ohne Bedeutungscharakter. Da die Protagonistin Zöllnerin ist, kommt ihr beruflich zudem die sinnlose Aufgabe zu, eine Grenze zu bewachen, wo sie keine sieht. Wenn auch der Polarkreis die Bedeutung einer Grenze zwischen dem ‚Eigenen' und dem ‚Fremden', die somit unterschiedlich imaginierte Bereiche voneinander trennt, mit seiner Überschreitung einbüßt, weil es diesseits und jenseits der Grenze gleich ist, dann wird gerade dadurch deutlich, dass die eigentlich relevante Grenzüberschreitung im Sinne Lotmans sich auf einer anderen Ebene, auf derjenigen des Systems *abstrakter semantischer* Räume vollzieht. So überschreitet die Figur mit ihrer Enttäuschung über die Nichtigkeit der Unterschiede zwischen ‚Süden' und ‚Norden' die Grenze zwischen den abstrakten semantischen Räumen ‚Hoffnung auf ein besseres Leben woanders' und ‚desillusionierende Erkenntnis der Gleichheit von hier und dort'. Der dargestellte figurale Transformationsprozess und damit die ‚eigentliche' Geschichte führt also genau das beispielhaft vor, was oben als ‚imaginärer Verlust' im Sinne eines Verlustes von Orientierung gebenden und Ordnung stiftenden Vorstellungen und Imagines bezeichnet wurde und als Symptom einer Sinnkrise des Individuums im postideologischen und vernetzten Zeitalter gedeutet werden kann.[90]

Wie anders sich die Sehnsuchtsrichtung von Süden nach Norden dagegen im Kontext der heute gegenwärtigen Migration nach Europa darstellt und wie wenig durchlässig die Grenzen von dieser Seite aus gesehen sind, selbst im vermeintlich ‚diffusen' Meeresraum, davon handelt beispielhaft Merle Krögers Roman *Havarie* als ein implizites Gegenmodell.[91]

---

[89] Ebd., S. 16.

[90] Vergleiche etwa auch Jim Jarmusch, STRANGER THAN PARADISE (USA 1984): „You come to some place new and everything just looks the same".

[91] Siehe dazu den Band Matthias Bauer/Martin Nies/Ivo Theele (Hgg.), *Grenz-Übergänge: Zur ästhetischen Darstellung von Flucht und Exil in Literatur und Film*. Bielefeld 2019, und darin insbesondere Elena Giovannini, „Europa mit schwerer Havarie bei Merle Kröger", S. 53-62.

Bordering / *Grenzziehungsakte* – Beispiel: RAMBO (Ted Kotcheff, USA 1982)

Als Beispiel für einen Akt willkürlicher Grenzziehung und Konstituierung einer eigenmächtigen Ordnung, die sich erst im narrativen Prozess herausbildet, kann Ted Kotcheffs Film RAMBO (deutscher Verleihtitel) herangezogen werden. Der Protagonist, John Rambo, Heimkehrer aus Vietnam und ehemaliger Elitesoldat, wandert einsam und frierend eine Landstraße entlang, nachdem er erfahren hat, dass der Kamerad, mit dem er einer gemeinsamen Zukunft als Fischer mit eigenem Boot entgegensah, an Krebs gestorben ist, den er aus Vietnam mitbrachte (damit ist nahegelegt, dass die Erkrankung wurde durch den Einsatz amerikanischer chemischer Kampfstoffe verursacht wurde). Desillusioniert und nun orientierungslos gelangt er in eine Kleinstadt, wo der Sheriff den Fremden am Weitergehen hindert und ihn auffordert, ins Auto zu steigen, um ihn ein Stück mitzunehmen:

> „Geht‘s nach Norden oder Süden?“ – „Norden.“ –
> „Spring rein, ich werde Dich ein Stückchen mitnehmen. Wohin willst Du denn?“ – „Portland.“ –
> „Portland ist im Süden, ich denke, Du wolltest nach Norden?“ –
> „Ist hier irgendwo ein Lokal, wo ich was essen kann?“ – „Sicherlich, zirka 30 Meilen entfernt.“ – „Gibt es ein Gesetz dagegen, hier zu essen?“ – „Ja, mich.“ – „Was haben Sie gegen mich?“ – „Was hast Du gesagt?“ – „Was haben Sie gegen mich? Ich habe Ihnen nichts getan.“ – „Erstens, Du stellst hier nicht die Fragen, sondern ich, ist das klar? Zweitens, Typen wie Dich mögen wir hier in dieser Stadt nicht: Gammler, Landstreicher usw. Weißt Du, von Deiner Sorte gibt es mehr als genug in dieser Stadt, das reicht uns. Du würdest Dich hier langweilen. Ist eine sehr ruhige Stadt, es gibt hier nichts besonderes, aber uns gefällt es. Und damit es ruhig bleibt, werde ich bezahlt“.[92]

Nach der Durchquerung der Stadt setzt der Sheriff Rambo jenseits der Stadtgrenze hinter einer Brücke ab, wendet den Wagen, sieht dann aber im Rückspiegel, dass der Fremde umkehrt und die Brücke erneut in Richtung Stadt überschreitet. Er setzt den Wagen zurück, versperrt ihm wiederum den Weg und verhaftet ihn. Wie Rambo sagt, gibt es eigentlich keinen Grund für diese Behandlung. Er hat „nichts getan“, keine Ordnungswidrigkeit begangen, beide vertreten sogar als Polizist und Soldat dieselbe Ordnung, deren Flagge sie auf der Uniformjacke tragen (Abb. 11):

[92] Ted Kotcheff, RAMBO (FIRST BLOOD, USA 1982), STUDIOCANAL, 05.49.



Abb. 11.: RAMBO, Polizist und Soldat als Angehörige derselben Ordnung[93]

Worin liegt also der Konflikt begründet? Weshalb wird ein im Kontext der Landstraße allerdings als ‚heimatlos' erscheinender Soldat, der nicht weiß, ob er nach Norden oder nach Süden gehen soll, polizeilich aus der Stadt verwiesen und ausgegrenzt? Wenn der Sheriff sagt, „Solche wie Dich mögen wir hier nicht", meint er aber nicht Soldaten, sondern „Gammler, Landstreicher" und vor allem Hippies, solche Personen also, die in der stereotypen Wahrnehmung des Kleinstadt-Polizisten wie Rambo das Haar lang tragen und ihre Zugehörigkeit zur Friedensbewegung unter anderem dadurch demonstrieren, dass sie die staatlichen Symbole wie Armeejacke und Flagge zeichenhaft entweihen, wenn sie der Mode der Zeit und Subkultur entsprechend diese sich ‚Second Hand' aneignen, sie designieren und so ‚beschmutzen'. Rambo wird also als das, was er tatsächlich ist, verkannt: ein hoch dekorierter Vietnamkriegsheld, der in die Vereinigten Staaten zurückgekehrt, keine Heimat mehr findet.

Für diese Kriegsheimkehrerproblematik findet der Film ein Zeichen in der Semiotisierung des Raumes, denn die Kleinstadt, die Rambo den Zutritt verwehrt, heißt „Hope"; – ‚Hoffnung' auf soziale Reintegration ist Rambo also nicht gewährt. Die Verweigerung des Zutritts zum sozialen Raum geschieht aber aus Polizeiwillkür und äußert sich als Gebärde der Macht („gibt es ein Gesetz" ... „ja, mich"). Dabei legitimiert sie sich lediglich durch *falsche Zeichendeutung*, denn Rambos Uniformjacke ist authentisch und deshalb so abgenutzt, weil er sie in der Fremde im Kampf für die Heimat verschlissen hat. ‚Sauberkeit' vs. ‚Schmutz' ist ein Paradigma, das im Anfangsteil des Filmes rekurrent ist und zugleich eine zentrale ‚Tugend' im Ordnungssystem der Kleinstadt offenbart, die ‚sauber' bleiben soll. Aber Rambos „Dreck in den Taschen" kommt eben aus Vietnam – ist

[93] Ebd., Minute 13:03, Hervorhebung M.N.

also als etwas Mitgebrachtes, systemisch Fremdes aufgefasst, das die Reintegration hier unmöglich macht.[94]

Die Zutrittsverweigerung zu Hope ist dennoch ein Akt der willkürlichen Grenzziehung und wird als solcher auch deutlich inszeniert, wenn der Sheriff konkret und zugleich symbolisch mit seinem Polizeiwagen, also nicht einem Schlagbaum, sondern einem *mobilen* Repräsentamen der Ordnung, Rambo den Weg versperrt und damit eine Grenze erst manifestiert (vgl. Abb. 12 und 13). Nach Lotmans Grenzüberschreitungstheorie ist es also so, dass erst nach dem Platzverweis des Sheriffs eine prinzipiell unüberschreitbare Grenze für Rambo besteht, deren Übertreten eine Regelverletzung bedeuten würde. Sein Versuch, nach ‚Hope' zurückzukehren, stellt also eine nun markierte Grenzüberschreitung und Ordnungsverletzung dar. Im Sinne Lotmans tritt damit ein ereignishafter Zustand ein, der durch die Inhaftierung des Protagonisten sanktioniert wird.

Als Rambo sich nach polizeilicher Folter zur Wehr setzt und aus der Wache entkommen kann, bestätigt sich die These von einer intendierten Zeichenhaftigkeit des Polizeiautos als ‚Grenzziehungsinstrument' und Grenze, denn der Film lässt ihn über die Motorhaube des Fahrzeugs hinweg in die Freiheit fliehen (vgl. Abb. 14). Die darauf folgende Flucht in den Wald stellt die Rückkehr des Protagonisten in den außersozialen Ausgangsraum der wilden Natur dar,[95] der das Hoheitsgebiet des Einzelkämpfers ist. Dem entsprechend endet die Verfolgungsjagd des Sheriffs mit seinem Wagen dort abseits der Straßen, indem dieses Grenzziehungsinstrument aus der Spur gerät, sich überschlägt und schließlich zerstört in einem ausgetrockneten Flussbett liegenbleibt (Abb. 15).

[94] Rambo will der Mutter seines toten Kameraden, die gerade am Seeufer im Sonnenlicht leuchtende Wäsche aufhängt, ein Gruppenbild der gemeinsamen Einheit aus Vietnam zeigen und fördert dabei Schmutz mit aus der Tasche; ebd., 03:02 und in Minute 11:04 zeigt der Film, wie Rambo zuvor vom Feind gefoltert und mit Abfällen überschüttet wurde. Wenn er nach seiner Verhaftung durch die Polizisten von ‚Hope' unter Einsatz körperlicher Gewalt ‚gewaschen' wird, ist dies als Akt der Folterung in einer Parallelmontage mit einem Rückblick auf Vietnam zusätzlich semiotisiert. In realistischen Szenarien hätte sich der Heimkehrer inzwischen wohl reinigen können, aber hier geht es nicht darum, wie wahrscheinlich die Geschichte und wie hygienisch die Figur ist, sondern um die Zeichenhaftigkeit der Korrelation von ‚Schmutz' und ‚Fremdheit'.

[95] Zu Beginn des Filmes tritt Rambo aus einem dunklen Wald in die offene, sich weit erstreckende strahlend helle Idylle am See ein, wo er in einem Blockhaus am Ufer seinen Kameraden zu finden hofft. Der Wald, ob als vietnamesischen Dschungel oder nordamerikanischer Bergwald, ist Rambos Revier, dort hat er die Gebietshoheit, denn als Einzelkämpfer hat er dort zu überleben gelernt. Dies ist aber ein im Unterschied zur sozialen Kultur der Kleinstadt außersozialer Bereich wilder Natur. Das Haus am See unterhalb des Waldes, wo Rambo mit dem Ex-Kameraden leben und arbeiten will, entspräche dann einem integrativen Zwischenbereich von Natur und Kultur, in dem er Naturnähe und soziale Integration vereinbaren könnte – aber dies bleibt Utopie.



Abb. 12-15: Der Wagen des Sheriffs; Grenzziehung, -überschreitung und -tilgung[96]

Damit hat der Sheriff seine Ordnungsmacht verloren, wie Rambo konstatiert: „In der Stadt hast du die Macht, nicht hier. Geh nicht weiter. Hör auf oder Du hast einen Krieg, den Du nie begreifen wirst".[97] Schon bei der ersten Begegnung wird die semantische Raumzugehörigkeit der beiden Figuren in einem Schnitt-/Gegenschnittverfahren visualisiert (Abb. 16-17):



Abb. 16-17: Semantisierung der Figuren durch Raumzuordnung[98]

Während der Sheriff dem Raum der Kultur, der geschlossenen Ordnung und einem Sozialsystem zugeordnet ist, erkennbar an der Umrahmung der Figur durch den Polizeiwagen, an der Straße und dem Schilderwald im Hintergrund (Abb. 16),

[96] Ebd., von links nach rechts: Abb. 12: 05:26; Abb. 13: 08:26; Abb. 14: 16:34; Abb. 15: 19:33.
[97] Ebd., 39:56. Als der Sheriff Verstärkung anfordert, weil er Rambo nicht entkommen lassen will, kommt es zum erbitterten Kampf im Wald, an dem zuletzt die örtliche Polizei, die Bundesbehörde des FBI, die Nationalgarde und die US-Army beteiligt sind: Rambo vs. Vereinigte Staaten. Die weitere Handlung schildert dann, wie Rambo, aus dem Wald vertrieben, mit einem geraubten LKW der U.S.-Army die aus einer Straßensperre von Polizeiwagen (!) gebildete Grenze zur Stadt überrollt und so gewaltsam in ‚Hope' eindringt, um den Raum symbolisch zu zerstören.
[98] Ebd., 05:33 und 05:29.

ist ihm Rambo als der wilden, zerklüfteten und offenen Natur und damit dem außersozialen Bereich zugehörig entgegengesetzt (Abb. 17). Haarschnitt (‚frisiert' vs. ‚unfrisiert') und Zustand der Kleidung (‚sauber' vs. ‚schmutzig') unterstützen diese Semantik. Das Problem, welches sich hier stellt, ist, dass Rambo als ‚undomestiziert', ‚verwildert', ‚verroht' erscheint – Verwilderung aber prinzipiell die kulturale und soziale Ordnung infrage stellen muss.[99] Implizit ließe sich zwar aus der filmischen Argumentation folgern, dass die Vietnamerfahrung und die als Einzelkämpfer im Dienste des Staates erlernten Praktiken diesen Zustand erst herbeigeführt haben und somit die Verantwortung dafür im Krieg und bei der kriegführenden Macht liegt. Die Schuld an seiner mangelnden sozialen Integration nach der Heimkehr gibt Rambo in seiner finalen Rechtfertigung indes explizit nicht den nationalen Kräften und einer durch Machtmissbrauch bestimmten Ordnung, sondern perfider Weise der Friedensbewegung, die die Heimkehrer bei ihrer Ankunft als ‚Mörder' beschimpft habe und die deshalb dort nicht mehr heimisch werden könnten:

> Als ich zurückkam in diese Welt empfingen mich all diese Maden auf dem Flughafen, sie haben gegen mich demonstriert, mich einen Babymörder und Frauenschänder genannt. Was haben die sich gedacht, gegen mich zu demonstrieren, hä? Wer sind die denn? Niemand von denen war draußen in diesem Dschungel, sie wussten gar nicht, worum es geht.[100]

Das heißt, dieses Kriegsheimkehrerdrama will dezidiert keine USA-kritische und pazifistische Botschaft vermitteln, sondern zuletzt die Hippies der Friedensbewegung als Quelle des Übels bestimmen, womit der Sheriff von der Schlusssituation der Geschichte her sogar noch ins Recht gesetzt wäre. Insofern ist sein zunächst als Unrecht eingeführter Akt des Bordering, die Grenzziehung als Gebärde der Macht zur Ausgrenzung eines nicht erwünschten Systemgegners, im Sinne einer „Motivation von hinten" nach Clemens Lugowski nachträglich legitimiert.[101] Wenn Rambo die Friedensbewegung als „Maden", also mit einem LTI ausgedrückt,[102] gleichsam als ‚Volksschädlinge' bezeichnet, teilt er sogar ganz offenbar die Auffassung des Sheriffs von dieser „Sorte" (s. Rede des Sheriffs oben) und zieht im Sprechakt nun seinerseits eine ideologische Grenze zwischen sich und dem, wofür der Sheriff ihn irrtümlich gehalten hatte.

An den Schluss setzt der Film eine unerwartete, aber im Sinne der filmischen Argumentation logische Heimholung seines Helden in den Schoß der Armee durch den vateräquivalenten General, der den Kämpfer Rambo ‚erschaffen' hat. Diese glückliche Lösung nach der straffreien Zerstörung von ‚Hope' mag für das

---

[99] Dieser Aspekt der Verrohung und der fundamentalen Infragestellung von Ordnung durch eine Vietnamkriegserfahrung wurde drei Jahre zuvor in Francis Ford Coppolas APOCALYPSE NOW (USA 1979) einflussreich erzählt.

[100] RAMBO, 82:15.

[101] Clemens Lugowski, *Die Form der Individualität im Roman*. Frankfurt am Main (^{2}1994), S. 79.

[102] Vgl. Victor Klemperer, *LTI* [Lingua Tertii Imperii]. Stuttgart 2018.

Individuum Rambo wünschenswert scheinen, aber sie bedeutet im Sinne des Modellcharakters der Erzählung auch, dass ein solcher Vietnamveteran niemals mehr ein normales ziviles Leben wird führen können – die soziale Integration kann somit nur im Kreise von seinesgleichen stattfinden.

Die Beispiele *Ungefähre Landschaft* und RAMBO haben gezeigt, dass sich auch dynamische Grenzprozesse und die sie jeweils konstituierenden Ensembles mit der Grenzüberschreitungstheorie semiotisch-narratologisch beschreiben lassen. Grenzen können zu verschiedenen Zeitpunkten einer Geschichte unterschiedlich organisiert sein, erst sukzessive durch Akte des Bordering gesetzt, außer Kraft gesetzt oder auch grundsätzlich zeichenhaft dekonstruiert werden. Daneben gibt es aber auch Konzepte von Grenzen, die nicht nur unter dem historisch-temporären Aspekt als dynamisch aufzufassen sind, indem diese im Lauf der Narration sukzessive konstituiert oder getilgt werden, sondern die gar nicht verortet, stattdessen *in sich* dehnbar oder verschiebbar konzipiert sind, etwa wenn die Grenze als *Schwelle* selbst zum Übergangs-Raum wird oder als *Horizont* sich mit der Bewegung eines Subjekts durch den Raum stets verlagert.

Schwellen

Häufig lassen sich Grenzüberschreitungen von Figuren auch prozessual als Übergänge beschreiben. Dann liegt der Fokus der Narration weniger auf dem Ergebnis des Eintritts in einen anderen semantischen Raum, sondern vielmehr auf dem Prozess der allmählichen Überschreitung der Grenze, somit auf dem Vorgang der Transformation als einem Dazwischen-Sein zwischen zwei semantischen Räumen. Das ist der Fall etwa bei der Schwelle zwischen solchen identitären semantischen Räumen wie der ‚Kindheit / Jugend' und der ‚Adoleszenz'. Der goethezeitliche Bildungsroman, all die *Coming of Age*-Geschichten sind solche Schwellennarrative, bei denen es um Identitäten im Wandel und im ‚Werden' geht. Oft sind diese korreliert mit einer Reise, also der Bewegung im Raum – sei es die Bildungsreise, die sich über verschiedene räumlich entfernte Stationen vollzieht, bei denen die Protagonisten bestimmte identitätsbildende Erfahrungen machen und neue Kenntnisse und Fertigkeiten erwerben,[103] oder nur der Weg zum nicht weit entfernten Fundort einer Leiche wie in dem bereits erwähnten Film STAND BY ME. In BESTE GEGEND wird die Grenze zur Fremde nicht überschritten, aber der Weg durch Bayern und Österreich vollzieht sich als Schwellenerfahrung, die mit der bewussten Rückwendung in den Ausgangsraum abgeschlossen wird.

In den popliterarischen Geschichten der 1990er Jahre findet sich dagegen häufig ein Verbleiben der Protagonisten auf der Schwelle im Zwischenstatus, sodass Identitätsbildungsprozesse signifikant nicht abgeschlossen werden: Ob in Sven Regeners *Herr Lehmann*, Judith Hermanns *Acqua alta*, Benjamin v. Stuck-

[103] Vgl. dazu Michael Titzmann, „Die ‚Bildungs'-/Initiationsgeschichte der Goethe-Zeit und das System der Altersklassen im anthropologischen Diskurs der Epoche". In: Lutz Danneberg/Friedrich Vollhardt (Hgg.). *Wissen in Literatur im 19. Jahrhundert*. Tübingen 2002, S. 7-64.

rad-Barres *Soloalbum* oder in Christian Krachts *Faserland*, wo sich der namenlose Protagonist zuletzt nicht an das gegenüberliegende Ufer, sondern in die Mitte des Sees rudern lässt, – stets bleiben die ‚Helden' im Dazwischen und verweigern sich somit dem Ankommen auf der anderen Seite. Diese Figuren entziehen sich dem Erwachsenwerden, somit einer identitären Zuordnung und der sozialen Verortung und Verantwortung. So, wie STAND BY ME für den *Coming of Age*-Prozess seiner Protagonisten das Bild der Überquerung einer Brücke findet, zeigt PAUL IS DEAD (Hendrik Handloegten (D 2000), wie der kindliche Protagonist Tobias auf einer Brücke, die immer als Treffpunkt mit dem älteren Bruder und Freund diente, alleine zurückgelassen wird, ein Bild, das zeichenhaft auf das Ende der Geschichte verweist, an dem Tobias aufgrund eines traumatischen Gefangenseins in einer paranoiden Verschwörungstheorie im Kindstatus verbleiben wird.[104]

Horizonte

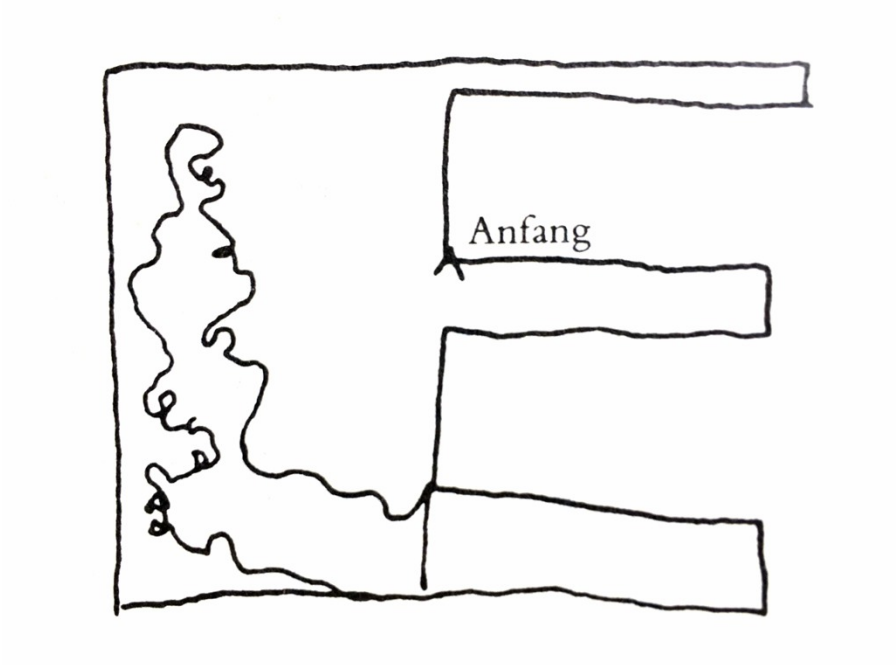
Michel de Certeau argumentierte in *Kunst des Handelns* grundsätzlich gegen statische Raummodelle,[105] daher benannte er als ‚Ort' solche Räume, die Ordnungen definieren, während ‚Raum' sich überhaupt erst in der Bewegung, im Gehen konstituiere – eine Vorstellung, die dem *Wayfaring*-Konzept Tim Ingolds in Teilen komplementär sein dürfte. Das dieser Auffassung entsprechende Grenzkonzept ist dasjenige des *Horizonts*. Auch dieses steht keineswegs im Widerspruch zu semiotischen Raumauffassungen, meines Erachtens handelt es sich hier höchstens um ein Bezeichnungs- oder Zuordnungsproblem.[106] Es lässt sich sogar sehr gut funktionalisieren, um etwa kognitive Prozesse im Zusammenhang mit Raumerfahrungen zu beschreiben, wie im Fall der Wissenserweiterung oder eben der sukzessiven Erschließung fremder Räume durch Entdeckungsreisen und die damit einhergehende Einschreibung eigener Ordnungskategorien in den Raum. Denn solche Räume, die sich erst durch figurale Handlungen vollziehen, und entsprechend die Horizonte, sind stets an die Wahrnehmungsperspektive einer Person oder Personengruppe bzw. an kulturelle Präfigurationen gebunden; dann betrachtet man ‚Raum' auf der analytischen Ebene unter dem perzeptiven Aspekt und nicht unter einem systemischen. Ein weiteres Beispiel zeigt aber, wie Gehen als ein Akt literarischer Sinnproduktion außerhalb der subjektiven Erfahrung verstanden werden kann.

[104] Siehe dazu Martin Nies, „Strawberry Fields – Cranberry Sauce: Das Spiel mit Zeichen aus der Popkunstwelt der Beatles in Hendrik Handloegtens Film PAUL IS DEAD". In: Thomas Barth/Christian Betzer u.a. (Hgg.), *Mediale Spielräume*. Marburg 2005, S. 67-76.
[105] Michel de Certeau, *Kunst des Handelns*. Berlin 1988, S. 218 ff.
[106] Sofern es nicht um ontologische oder erkenntnistheoretische philosophische Dimensionen geht, sondern um ein begriffliches Analyseinstrumentarium textueller Weltkonstrukte.

Bewegung im Raum als Zeichen – Beispiel: *Stadt aus Glas* (Paul Auster, 1985)

Die Darstellung von Bewegung im Raum ist in ästhetischer Kommunikation schon deshalb immer zeichenhaft, weil ihr die Entscheidung zugrunde liegt, eine Entität in Bewegung zu präsentieren und eben nicht im Stillstand. Darüber hinaus ist die Auswahl, durch welchen Raum / welche Räume und in welcher Weise diese erfolgt, auch dann paradigmatisch bedeutungstragend, wenn den Räumen kein hoher Zeichenwert zugesprochen ist. In Paul Austers *Stadt aus Glas*, paradigmatisch situiert in New York und nicht in Los Angeles, Paris oder Venedig, stellt sich jedoch die Frage nach einer *buchstäblichen* Bedeutung der Bewegung im Raum: Ein ohne weitere Begründung mit der Verfolgung eines gänzlich unauffälligen Mannes beauftragter Detektiv versucht einen Sinn, irgendeine Bedeutung in dessen fußläufigen Streifzügen durch die Stadt zu erkennen und somit überhaupt einen Sinn in dem erteilten Auftrag. So zeichnet er die Bewegungsmuster des Beschatteten in einen Stadtplan und meint, darin Zeichen, Buchstaben erkennen zu können:

> Was sich aus all dem ergab, schien außer Frage zu stehen. Wenn er von den Schnörkeln im Park absah, hatte Quinn zweifellos den Buchstaben „E“ vor sich. Nahm man an, daß



> die erste Zeichnung den Buchstaben „O“ darstellte, so schien es auch legitim zu sein anzunehmen, daß die Vogelschwingen der zweiten den Buchstaben „W“ bildeten. Quinn war jedoch noch nicht bereit, Schlüsse zu ziehen. Er hatte seine Untersuchung erst am fünften Tag der Wanderungen Stillmans begonnen, und die ersten vier Buchstaben konnte er nur erraten. Er bedauerte, nicht früher angefangen zu

> haben, denn er wußte nun, daß das Geheimnis dieser vier Tage unwiederbringlich verloren war. Aber vielleicht konnte er die Versäumnisse der Vergangenheit wiedergutmachen, indem er weiter vorstieß. Wenn er am Ende ankam, konnte er vielleicht den Anfang erahnen. Die Zeichnung des nächsten Tages schien eine Form zu ergeben, die einem „R“ ähnelte. Wie die anderen war sie ein wenig schwer zu erkennen durch zahllose Unregelmäßigkeiten, kleine Abweichungen und schmückende Schnörkel im Park. Quinn, der sich noch an einen Anschein von Objektivität klammerte, versuchte sie so zu betrachten, als hätte er nicht einen Buchstaben des Alphabets erwartet. Er mußte zugeben, daß nichts sicher war: alles konnte ganz bedeutungslos sein. Vielleicht suchte er Bilder in den Wolken, wie er es als kleiner Junge getan hatte. Dennoch die Übereinstimmung war zu auffällig.[107]

Ist die Bewegung im Raum auch von den Figuren innerhalb der Diegese als semiotisch aufzufassen oder nicht, lautet die über Sinnhaftigkeit oder Nonsens entscheidende Frage. Der Protagonist vermutet, dass sie eine semiotische Ordnung konstituiert, eine Schrift, die dem Raum durch das Gehen eingeschrieben wird, doch, im Kontext postmodernen Spiels mit Zeichen wenig überraschend, stellt sich in der Folge ein konsistenter Sinn niemals ein. Selbst wenn es zutreffend wäre, dass die Bewegungsmuster (dann aber ungeachtet aller „Abweichungen“ und „Schnörkel“) ein Wort ergäben, dann wäre das nach der Rekonstruktion Quinns ‚xxx xOWEROFBABEx’, was er, die Lücken ergänzend, als „The Tower of Babel“ liest und was in dem Fall lediglich auf das biblische Narrativ von der Sprachverwirrung und somit der Nicht-Verstehbarkeit fremder Zeichen(systeme) verwiese. So spielt *Stadt aus Glas* in zeichenkritischer Weise mit der Relation von Raum, Bewegung und Zeichen, um letztlich eine Offenheit der Bedeutung zu kommunizieren.

Dies aber ist ein Sachverhalt, der sehr wohl semiotisch problemlos beschreibbar ist und kultursemiotisch und literarhistorisch konsistent in der postmodernen Theoriebildung verortet werden kann. Auch Bedeutungslosigkeit, die Dekonstruktion von Zeichen, Brüche im Sinngefüge als literarische Botschaften werden schließlich durch Zeichen bedeutet, die sich in diesem Sinne schlüssig interpretieren lassen. So findet der Text zuletzt für die Resignation des Protagonisten angesichts der Sinnlosigkeit der Welt doch noch ein deutliches räumliches Zeichen: Er verschwindet in einem leeren Zimmer in einer leeren Wohnung – extremräumliches Kondensat und spatiales Sinnzentrum einer sinnentleerten Welt.

[107] Paul Auster, *Stadt aus Glas*. In: Ders., *Die New York-Trilogie*. Reinbek bei Hamburg 1996, S. 7-160, hier S. 87f.

Aspekte der Beschreibung von Raum- und Grenzkonstrukten in ästhetischer Kommunikation

Um dem Sachverhalt Rechnung zu tragen, dass die verschiedenen Beschreibungsmodelle von Räumen und Grenzen in Literatur und Medien teilweise unterschiedlichen Betrachtungsebenen und Erkenntnisinteressen zugeordnet werden müssen, sei hier eine Systematisierung vorgeschlagen, die sich im Grundgerüst an die von Hans Krah bereits 1999 getroffenen Differenzierungen anlehnt,[108] diese aber modifiziert und gänzlich mit eigenen Beispielen füllt. Sie ist intendiert einfach gehalten und als textuellen Gegebenheiten entsprechend anpassbar aufzufassen. Es ließen sich also zunächst vier Aspekte unterscheiden, nach denen Phänomene ästhetischer Räume und Grenzen kategorisiert werden können:

1). Topographisch-geographischer Aspekt

Dies sind z.B. basale räumliche Strukturierungen des physikalischen oder lebensweltlichen Raumes der Diegese, die kartographierbare Topographie der dargestellten Welt.

Frage: Welchen Ausschnitt von ‚Welt' präsentiert ein Text und wie ist die dargestellte Welt topographisch strukturiert?

Grenzkonzepte: räumliche Abgrenzungen wie naturräumliche Grenzen, Übergänge zwischen ‚Stadt' und ‚Land', politisch-territoriale Grenzen, deren Überschreitung bloß den Status eines Raumwechsels von hier nach dort hat, aber nicht im Sinne Lotmans als ‚ereignishaft' behandelt ist, sowie eingeschriebene Strukturierungen des Raumes wie Polarkreis, Äquator, Null-Meridian und Scheidelinien zwischen topologischen Relationen wie ‚oben' / ‚unten', ‚links' / ‚rechts', ‚innen' / ‚außen', ‚nördlich' / ‚südlich' ohne spezifizierende sekundär semiotisierende Merkmalszuschreibungen.

2). Konzeptionell-semantischer Aspekt

Dies betrifft die sekundäre Semiotisierung von Räumen, also z.B. die semantisierten und semantischen Räume, wozu auch metaphorische Räume gehören.

Frage: Wie sind die Räume semantisch konzipiert, welche sekundären Bedeutungen sind ihnen angelagert?

Beispielsweise können Räume oppositionell und ordnungsstiftend-klassifikatorisch semantisiert sein wie die *Gegenräume* ‚Heimat' vs. ‚Nicht-Heimat', dann kann nur eine Zuschreibung von beiden zutreffen. Die Grenze zwischen diesen Räumen ist dann eine klassifikatorische Grenze, die zwei differente Systemzuge-

[108] Krah, „Räume, Grenzen, Grenzüberschreitungen", S. 4-7, aktualisiert in diesem Band. Die vereinfachte Kategorisierung hier ist kein Gegenmodell, sondern dient einem anderen Zweck.

hörigkeiten voneinander trennt und darüber eine Ordnung konstituiert (vgl. das B/Orders-Konzept).

Zu dem konzeptionellen Aspekt gehört aber auch die Konzeption eines Raumes als semantischer *Teilraum*, wie z.B. der *Heterotopie* als systeminternem Gegenraum oder des *Extremraumes* als semantischem Kondensatraum des Umgebungsraumes oder auch die Konzeption eines *hybriden Dritten Raumes*, als ein metaphorischer *Nicht-Ort,* als ein *Rhizom* oder eine *Semiosphäre*.

Grenzkonzepte: a). die *systemisch-klassifikatorische Grenze*, deren Überschreitung im Sinne Lotmans ein ‚Ereignis' ist, wenn sie als oppositionell behandelte Entitäten voneinander trennt, oder b). im Fall der nicht-klassifikatorischen Konzeptualisierung der Räume z.B. als ‚Rhizom' oder ‚Netz' auch die *permeabel-diffuse Grenze* (z.B. in Peter Stamms *Ungefähre Landschaft*), die lediglich ‚nachbarschaftlich fremde', ‚andere', ‚ähnliche' oder netzartig verwobene bzw. rhizomatisch oder semiosphärisch verbundene Bereiche potenziell differenziert. Eine wie in Stamms Beispiel vage, unbestimmte und durchlässige Grenze ist aber eine, deren Existenz sich negiert, deshalb lässt sich hier auch nicht von einer Überschreitung sprechen – die Bewegung im Feld einer solchen ‚Nicht-Grenze' ist dann gerade signifikant nicht ereignishaft.

3). Perzeptiver Aspekt

Bei diesem Aspekt stehen die an die Wahrnehmung eines Subjekts gebundene *Raumerfahrung* und damit potenziell korrelierte Transformationsprozesse des erfahrenden Subjekts im Fokus. Dazu gehören Konzepte wie das der Bildungsreise – hier steht das Subjekt selbst mit seiner Wahrnehmung und seiner eigenen Schwellensituation des Individuationsprozesses im Mittelpunkt des Interesses –, das der Entdeckungsreise, wo der fremde Raum mittels eigener Begriffe erkenntnismäßig unterworfen und angeeignet wird, oder auch das der exotistischen Reise, bei der fremde Sehnsuchtsräume auf ihre Höherwertigkeit für das Subjekt hin überprüft werden. Auch das *Wayfaring*, bei dem die Bewegung selbst erst den Raum konstituiert, kann unter dem perzeptiven Paradigma betrachtet werden, wenn die Figur in Bewegung auch Wahrnehmungsinstanz ist. Wie eine Figur einen Raum imaginiert, welche Vorstellungen, Imagines dabei zum Tragen kommen, ohne dass dieser Raum Gegenstand sinnlicher Erfahrung und Überprüfung wird, wäre dagegen dem konzeptuellen Aspekt zuzuordnen.

Frage: Wie rezipiert eine Wahrnehmungsinstanz in Bewegung den erfahrenen Raum?

Grenzkonzepte: a). wiederum die *klassifikatorische Grenze*, wenn Systemgrenzen, z.B. Kulturgrenzen überschritten werden oder b). die *permeabel-diffuse Grenze*, wenn sie nicht als eigentliche ‚Grenze' erfahren wird, c). der *Horizont* oder d). die *Schwelle*. Diese Grenzen sind potenziell dynamisiert, z.B. wenn sie sich erst im

Laufe der Narration konstituieren (wie in RAMBO), durch die Überschreitung und Erfahrung des jenseits Befindlichen getilgt werden (z.B. der Polarkreis in *Ungefähre Landschaft* als semantische Grenze zwischen ‚Eigenem' und ‚Fremdem') oder als Wahrnehmungs- und Erkenntnisgrenze mit der raumerfahrenden Wahrnehmungsinstanz sich verschieben (Horizont) bzw. sich als Übergänge konstituieren (Schwelle).

4). Narrativer Aspekt

Unter diesem Aspekt lassen sich die *Handlungsfunktionen* von Räumen fassen, wie z.B. der Ausgangsraum in der narrativen Ausgangssituation, Transiträume, die semantischen Gegenräume, der Extremraum, nun im Sinne eines Wende- oder Endpunktes der Figurenbewegung, Zielräume, Chronotopoi und Heterotopien unter ihrem Aspekt als figurale Transformationsprozesse auslösende Sujeträume.

Frage: Welche semantische Funktion haben Raum und Grenze für das narrative Bedeutungsgefüge des Textes?

Grenzkonzepte: a). Entweder ist die Grenze eine *statische klassifikatorische Grenze*, die durch den narrativen Verlauf bestätigt wird (z.B. durch die Anpassung des Protagonisten nach der Grenzüberschreitung an den neuen Raum oder durch seine Rückkehr in den Ausgangsraum) oder b). eine *dynamische klassifikatorische Grenze*, wenn im Prozess dargestellten *Borderings* B/Orders narrativ konstituiert oder getilgt werden. Dann liegt der Fokus auf den Grenzoperationen und ggf. sich daraus ergebenden Metaereignissen, bei denen sich das System der semantischen Räume, der Grenzen und Ordnungen selbst ändert. Aber die Grenzkonzepte müssen unter dem Aspekt der Narrativität immer klassifikatorische sein, weil der Text sonst nicht ereignishaft und damit im Sinne Lotmans auch nicht narrativ wäre. Das trifft auch dann zu, wenn sich eine Grenzüberschreitung als allmähliche Schwellen- und somit Übergangserfahrung z.B. in Individuationsprozessen vollzieht, denn in diesem Fall wäre eine Ausgangssituation (z.B. Jugend) von der präsupponierten Zielsituation (Adoleszenz) klassifikatorisch unterschieden.

Das Beispiel *Ungefähre Landschaft* hat gezeigt, dass selbst dann, wenn die Existenz von klassifikatorischen Grenzen in der textuellen Topographie zeichenhaft negiert wird, die Figur im Sinne der Lotmanschen Grenzüberschreitungstheorie sehr wohl eine klassifikatorische Grenze zwischen abstrakten semantischen Räumen überschreitet. Diese aber ist von der Topographie gelöst und vollzieht sich nur im Bewusstsein der Figur als ein Desillusionierungsprozess angesichts der Erfahrung der Nichtigkeit der topographischen Grenze des Polarkreises, die sich eben als keine semantisch-klassifikatorische erweist. Sie scheidet nicht, wie erhofft, einen lebenswerteren Süden vom eigenen trist-defizitären Norden.

Für die Aspekte 2).-4). gilt damit im Sinne Lotmans, dass diese mit konkreten Topographien dargestellter Welten korreliert sein können, aber nicht müssen, da sich die relevanten Grenzüberschreitungen in erzählten Geschichten auf der Ebene abstrakter semantischer Räume vollziehen. So geht es, banal ausgedrückt, in HARRY POTTER UND DIE KAMMER DES SCHRECKENS nicht um die Kammer, sondern um das, was sich darin findet: den fundamentalen Schrecken angesichts der ersten Manifestation des absolut Bösen in Harrys zauberhafter Welt. Auch in E.T.A. Hoffmanns *Die Bergwerke zu Falun* – einem Paradebeispiel für simultane, komplexe Überlagerungen verschiedener Bedeutungsschichten in der Raumorganisation – ist *auf der Ebene des Geschehens* und im Kontext der anderen Serapionsbrüdergeschichten letztlich Elis *psychische* Grenzüberschreitung im Sinne seiner radikalen Subjektivierung bedeutungsentscheidend, für die der Abstieg in das Bergwerk als eine spatiale Metapher (unter anderen) fungiert.[109] Die raumsemiotische Analyse ästhetischer Kommunikation hat daher mehr noch als die Topographien dargestellter Welten und deren sekundäre Semiotisierungen die Modelle der abstrakten semantischen Räume im Blick, somit die basalen Ordnungen des Bedeuteten, semantische Begegnungs-, Kontrast-, Konflikt- und Spannungsfelder mit expliziten oder implizierten Grenzen (hier im weiten Sinne von semantischen Scheidelinien), über die sich literarische, filmische oder auch die Bedeutung in Computerspielen oder den bildenden Künsten konstituiert.[110]

Für alle behandelten Konzepte gilt des Weiteren: Eine Überschneidung von Ebenen und Funktionen ist möglich und wahrscheinlich. Diese sind als Instrument zu verstehen, das sich den individuellen Gegebenheiten der Texte anpassen muss. Deshalb zielen sie nicht auf eine statische Kategorisierung als analytischem Selbstzweck ab, sondern textinterne Transformations- und Modifikationsprozesse müssen ebenso beschreibbar sein wie ‚Brüche', ‚Diffuses', all das, was sich einer Festlegung zu entziehen sucht und damit Ordnungssysteme infrage stellt. Alle Raum- und Grenzorganisationen können zudem an subjektive Erzähler- und Figurenperspektiven gebunden sein und durch multiperspektivische kontrastierende Darstellungen textintern pluralistisch relativiert, subvertiert usw. werden. Was nicht passt, wird also nicht passend gemacht, sondern erfordert dann ggf. neue Modelle der Beschreibung, die hier noch gar nicht berücksichtigt sind, und somit Verfeinerungen der Methode am konkreten Gegenstand.

[109] Siehe dazu ausführlich den „nördlichen Exkurs" zu *Bergwerke zu Falun* in Martin Nies, *Venedig als Zeichen*, S. 111-125 sowie den Beitrag von Stephanie Grossmann und Stefan Halft in diesem Band über Dimensionen der raumsemiotischen Textanalyse am Beispiel dieses Textes.

[110] Zu semantischen Ordnungen in der dokumentarischen Fotografie siehe Martin Nies, „Fotografie und Fotograf als filmische Zeichen". In: Jan-Oliver Decker/Hans Krah (Hgg.): *Zeichen(Systeme) im Film*. Tübingen 2008 (= Zeitschrift für Semiotik 30; Heft 3-4), S. 391-425. Zur Raumsemiotik in Computerspielen siehe Martin Hennig, *Spielräume als Weltentwürfe: Kultursemiotik des Videospiels*. Marburg 2018 (Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik; Bd. 12).

Positionierung – Zur Kritik an der (raum-)semiotischen Methode

Die Kritik poststrukturalistischer Provenienz nun am semiotischen Zugang zur Analyse von Raum- und Grenzkonstrukten und insbesondere an Lotmans Grenzüberschreitungstheorie beinhaltet häufig Aspekte dreier Ebenen:

1. richtet sie sich als Sprachkritik grundsätzlich gegen den ‚Logozentrismus' einer auf der Analyse von Zeichen und Paradigmen basierenden Methode, die die Konstituierung von Identitäten und überhaupt Bedeutungen zunächst über semantisch-logische Relationen zu bestimmen sucht, wie etwa über Gegensätzlichkeits- oder Ähnlichkeitsbeziehungen, und die damit identitäre Grenzen zwischen abgegrenzten Bereichen *per definitionem* als ein heuristisches Instrument benötigt und auch fokussiert. Da sich ‚Bedeutung' und auch ‚Identität' wesentlich über kommunikative Akte vollziehen – zugegeben eine Setzung, derer aber auch die wissenschaftliche Metasprache in jeglicher Beschreibung und Kategorisierung gleichermaßen bedarf, wäre noch darzulegen, wie man hier anders vorgehen sollte.

2. richtet sie sich darauf, dass die Kultursemiotik Phänomene, die nichtsemiotischer Natur sind, nicht erschließen könne;[111] hier wird insbesondere der Bereich der unmittelbaren sinnlichen Erfahrung angeführt, ein nicht-zeichenhaft plötzlich auftretender Geruch, der dem erfahrenden Subjekt fremd ist. Tatsächlich wird die Semiotik erst zuständig, wenn die sinnliche Erfahrung in Begriffe gefasst wird, ob im kognitiven Prozess oder gar expliziter Verbalisierung, wenn sie eben als ‚fremd' *wahrgenommen* und damit kategorisiert wird bzw. als solche verbalisiert wird. Als absolut vorbegriffliche subjektive sinneseindrückliche, nicht kommunikativ mitgeteilte oder *nicht ausdrucksfähige Erfahrung* mag sie den Erfahrenden belassen und auch hier nicht weiter Gegenstand der Rede sein.

3. richtet sie sich darauf, dass Differenzdenken in Oppositionsrelationen simplifizierend und ideologisch ist. Dabei verkennt diese Kritik, dass ein Konzept wie dasjenige der ‚oppositionellen semantischen Räume' Lotmans eben gar nicht beansprucht, *die Welt* in ihrer Komplexität, Heterogenität und Diversität beschreiben zu wollen; sie ist kein ontologisches Modell und kein Modell der Kulturbeschreibung, sondern der Beschreibung konkreter künstlerischer Texte bzw. der *Erzählung*, also kommunikativer Äußerungen, die ihrerseits auf der Grundlage bestehender primärer Zeichensysteme eigene sekundäre semiotische Modelle von Welt medial konstruieren und deren Bedeutung sich sprachlich notwendig zunächst über Oppositions- und Äquivalenzbeziehungen konstituieren *muss* und worüber sie erst Konzepte wie die der Hybridität, des Queeren und der Transidentität als davon abweichend grenztilgend modellieren *kann*.[112] Zentrales Bezugssystem ist also per se gar nicht die Realität in all ihren Erscheinungsformen,

[111] Vgl. Martin Siefkes, „Sturm auf die Zeichen".
[112] Vgl. mit literarischen Beispielen dazu den Beitrag „*Queer Spaces*" von Claudia Gremler in diesem Band.

sondern sind durch den Textrahmen begrenzte dargestellte Welten in Texten, also im Wortsinne in den ‚Geweben aus Zeichen'. Auch die Kultursemiotik, die nicht nur ästhetische Kommunikation, sondern jede Form zeichenhafter Äußerungen, wie gesellschaftliche Riten und Verhaltensweisen ebenso wie materielle Phänomene je in ihren kulturellen Kontexten und eingebunden in kulturelle Prozesse betrachtet, ist insofern dezidiert eine ‚Textwissenschaft'. Nicht die Methode strukturiert die Texte – *wie* Texte ihre Welten je differenz- oder äquivalenzbasiert konstruieren und welches Denken sie darüber offenbaren, dies aufzuzeigen, darin besteht die heuristische Funktionalität der semiotisch basierten Methode. Widerstände gegen die Lotmansche Grenzüberschreitungstheorie, die wie bereits erwähnt, auch ein Mittel der Ideologie- und Machtkritik war und ist, da sie die ‚Basisoppositionen' als propositionale Setzungen auszustellen geeignet ist, evozierten nicht selten gerade diejenigen Texte, die sie vertreten haben: Einige Beiträge provozieren geradeheraus zum Widerspruch, wenn sie zu quasi-mathematischen, formal-logischen Mengenmodellierungen neigen. Dieser Strukturalismus in einer seinerseits ideologischen Ausprägung muss im Rahmen der Beschreibung gegenwärtiger Grenzkonstellationen und -diskurse der Sache wenig dienlich erscheinen.

Versteht man Lotmans strukturalen Zugang jedenfalls nicht als ein Überzeugungssystem und Welterklärungsmodell, sondern als ein Erkenntnisinstrument zur Analyse der semantischen Organisation von *narrativen Texten*, die schon seit Aristoteles *per definitionem* mindestens zwei dichotome Einheiten enthalten müssen, eine Ausgangssituation und ein Moment der Transformation, und die somit eine Grenzüberschreitung eines Handlungsträgers zwischen mindestens zwei in Opposition stehenden abstrakt-semantischen Räumen voraussetzen, dann sollte das Potenzial dieser Methode unverkennbar sein: Sie kann helfen, die grundlegende *paradigmatische* Anlage ästhetisch dargestellter Welten und der vor diesem Hintergrund syntagmatisch-narrativ verhandelten Konflikte, Problemkonstellationen und Organisationen von Denken und Wissen zu verstehen. Solche Texte, die inkonsistent, widersprüchlich, ambig sind, die zeichenhaft Sinn dekonstruieren und sich einer paradigmatischen Normenvermittlung verweigern, treten dabei mit dieser Konzeption nur umso deutlicher hervor und lassen sich nichtsdestotrotz mit der raumsemiotischen Analyse wissenschaftlich präzise als inkonsistent, widersprüchlich und ambig beschreiben. Im Sinne der Hoffnung auf eine Neubewertung der semiotischen Methode auch in der deutschen Kulturwissenschaftslandschaft lässt sich mit voller Zustimmung Alfonso de Toro zitieren:

Jenseits von Ideologien, Schuldenken und Essentialismen halte ich es für wissenschaftslegitim, sich der Instrumente zu bedienen, die einem helfen, einen Gegenstand adäquat zu beschreiben, und zwar unabhängig vom Ursprungsort der Theorie. Natürlich ist der Ort, von dem aus man spricht, also derjenige, an dem die Theorie entsteht, von Bedeutung, ja prägend für die Behandlung eines kulturellen Gegenstandes und für die zu gewinnenden Ergebnisse, dennoch darf dies nicht dazu führen, auf Theorien zu verzichten, weil diese mit Vorurteilen präfiguriert sind. Vielmehr sollte es darum gehen, ein Bewusstsein dafür zu entwickeln, dass zwar von einem vorgeprägten bzw. präfigurierten Ort ausgegangen wird, dieser Ort aber mit reflektiert wird.[113]

[113] Alfonso de Toro, „Jenseits von Postmoderne und Postkolonialität. Materialien zu einem Modell der Hybridität und des Körpers als transrelationalem, transversalem und transmedialem Wissenschaftskonzept“. In: Christof Hamann/Cornelia Sieber (Hgg.). *Räume der Hybridität. Postkoloniale Konzepte in Theorie und Literatur*. Hildesheim 2002, S. 16.

Literatur- und Medienverzeichnis

Filme

APOCALYPSE NOW, Francis Ford Coppola (USA 1979).
BABEL, Alejandro González Iñárritu (USA 2006).
BESTE GEGEND, Marcus H. Rosenmüller (D 2008).
EYES WIDE SHUT, Stanley Kubrick (USA 1999).
FÜNF FREUNDE, Mike Marzuk (D 2012).
HARRY POTTER UND DIE KAMMER DES SCHRECKENS, Chris Columbus (HARRY POTTER AND THE CHAMBER OF SECRETS GB 2002).
KANAK ATTACK, Lars Becker (D 2000).
PAUL IS DEAD, Hendrik Handloegten (D 2000)
PULP FICTION, Quentin Tarantino (USA 1995).
RAMBO, Ted Kotcheff (FIRST BLOOD USA 1982)
SHORT CUTS, Robert Altman (USA 1993).
STAND BY ME, Rob Reiner (USA 1986).
STRANGER THAN PARADISE, Jim Jarmusch (USA 1984).
TERMINAL, Steven Spielberg (USA 2004).
TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER, Bora Dağtekin (D 2012).

Literatur

Primärliteratur

Auster, Paul. *Stadt aus Glas*. In: Ders. *Die New York-Trilogie*. Reinbek bei Hamburg 1996, 7-160.
Sibylle Berg, *Ende gut*. Reinbek bei Hamburg 2005.
Sibylle Berg, *Die Fahrt*. Reinbek bei Hamburg 2009.
Blyton, Enid. *Fünf Freunde auf geheimnisvollen Spuren*. Gütersloh o.J.
Goethe, Johann Wolfgang. *Italienische Reise*. In: Ders. *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*. Bd. 11. Hrsg. v. Erich Trunz. München 1998.
Hermann, Judith. *Nichts als Gespenster*. Frankfurt am Main [7]2012.
Hoffmann, E.T.A. *Die Bergwerke zu Falun*. In: Ders. *Sämtliche Werke in sechs Bänden. Bd. VI.* Hrsg. v. Hartmut Steinecke u. Wulf Segebrecht. Frankfurt am Main 2001.
Kehlmann, Daniel. *Die Vermessung der Welt*. Reinbek bei Hamburg [11]2009.
Kracht, Christian. *Faserland*. München 1995.
Lindgren, Astrid. *Kalle Blomquist lebt gefährlich*. In: Dies. *Kalle Blomquist* [Gesamtausgabe]. Hamburg 1996, 135-292.
Lindgren, Astrid. *Pippi Langstrumpf* [Gesamtausgabe]. Hamburg 1987.
Mann, Thomas. *Der Tod in Venedig*. In: Ders. *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Frankfurt am Main [2]1974.

Schnitzler, Arthur. *Traumnovelle*. In: Ders. *Erzählungen*. Hrsg. von Walter Jens und Marcel Reich-Ranicki. Frankfurt am Main 1961, 340-427.
Stamm Peter. *Ungefähre Landschaft*. Frankfurt am Main 2001.
Zaimoglu, Feridun. *Kanak Sprak: 24 Mißtöne vom Rande der Gesellschaft.* Hamburg 1995.

Sekundärliteratur

Augé, Marc. *Nicht-Orte*. München ^{3}2012
Battafarano, Italo Michele. „Goethes ‚Italienische Reise' – Quasi ein Roman: Zur Literarizität eines autor-referentiellen Textes". In: G. Scherer/B. Wehrli (Hgg.). *Wahrheit und Wort: Festschrift für Rolf Tarot zum 65. Geburtstag*. Bern u.a. 1996, 27-48.
Battafarano, Italo Michele. *Die im Chaos blühenden Zitronen: Identität und Alterität in Goethes ‚Italienischer Reise'*. Bern, u.a. 1999 (IRIS, Forschungen zur europäischen Kultur; 12).
Bhatti, Anil/Kimmich, Dorothee. „Einleitung". In: Dies. (Hg.): *Ähnlichkeit. Ein kulturtheoretisches Paradigma*. Konstanz 2015, 7-31.
Bauer, Matthias/Martin Nies/Ivo Theele (Hgg.). *Grenz-Übergänge: Zur ästhetischen Darstellung von Flucht und Exil in Literatur und Film*. Bielefeld 2019.
Bhabha, Homi K. *Die Verortung der Kultur*. Tübingen 2000.
Certeau, Michel de. *Kunst des Handelns*. Berlin 1988
Deleuze, Gilles/Guattari, Félix. *Rhizom*. Berlin 1977.
Foucault, Michel. „Andere Räume". In: Karlheinz Barck/Peter Gente u.a. (Hgg.), *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik; Essais*. Leipzig 1990 (Reclam - Bibliothek; 1352), 34-46.
Giovannini, Elena. „Europa mit schwerer Havarie bei Merle Kröger". In: Matthias Bauer/Martin Nies/Ivo Theele (Hgg.), *Grenz-Übergänge: Zur ästhetischen Darstellung von Flucht und Exil in Literatur und Film*. Bielefeld 2019, 53-62.
Gräf, Dennis/Schmöller, Verena. „Grenzen. Eine Einführung" In: Dies., *Grenzen: Konstruktionen und Bedeutungen.* Passau: Stutz 2009, 9-18.
Hennig, Martin. *Spielräume als Weltentwürfe: Kultursemiotik des Videospiels*. Marburg 2018 (Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik; Bd. 12).
Klemperer, Victor. *LTI.* Stuttgart 2018.
Krah, Hans. *Einführung in die Literaturwissenschaft: Textanalyse*. Kiel 2006 (LIMES Kiel; 6).
Krah, Hans. „Räume, Grenzen, Grenzüberschreitungen: Einführende Überlegungen". In: *Kodikas/Code: Ars Semeiotica*; Vol. 22 No. 1-2 1999, 3-12.
Krah, Hans. „Raumkonstruktionen und Raumsemantiken in Literatur und Medien: Entwurf einer textuell-semiotischen Modellierung". Unv. Manuskript.
Lotman, Jurij M. *Die Struktur literarischer Texte*. München ^{4}1993. (UTB für Wissenschaft; 103).
Lotman, Jurij M. „Über die Semiosphäre". In: *Zeitschrift für Semiotik* 12, H. 4 1990, 287-305.

Lösch, Klaus. „Begriff und Phänomen der Transdifferenz. Zur Infragestellung binärer Differenzkonstrukte“. In: Lars Allolio-Näcke/Britta Kalscheuer/Arne Manzeschke (Hgg.). *Differenzen anders denken. Bausteine zu einer Kulturtheorie der Transdifferenz*. Frankfurt am Main 2005, 26-49.

Lugowski, Clemens. *Die Form der Individualität im Roman*. Frankfurt am Main (^{2}1994).

Lukas, Wolfgang. *Das Selbst und das Fremde: Epochale Lebenskrisen und ihre Lösung im Werk Arthur Schnitzlers*. München 1996 (Münchner germanistische Beiträge; 41) (Münchner Universitäts-Schriften: Philosophische Fakultät).

Meier, Albert. „Von der enzyklopädischen Studienreise zur ästhetischen Bildungsreise: Italienreisen im 18. Jahrhundert“. In: Peter J. Brenner (Hg.). *Der Reisebericht: Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur*. Frankfurt am Main 1989, 284-305.

Nies, Martin. „‚A Place to belong’ – Heimatsuchen und narrative Konzeptionen von ‚Heimat’ im Globalisierungskontext“. In: Jenny Bauer/Claudia Gremler/Niels Penke (Hgg.). *Heimat – Räume: Komparatistische Perspektiven auf Herkunftsnarrative*. Essen 2014 (Studia Comparatistica; 3), 165-180.

Nies, Martin. „Fotografie und Fotograf als filmische Zeichen“. In: Jan-Oliver Decker/Hans Krah (Hgg.). *Zeichen(Systeme) im Film*. Tübingen 2008 (= Zeitschrift für Semiotik 30; Heft 3-4), S. 391-425.

Nies, Martin. „‚Jene blendende Komposition phantastischen Bauwerks’: Venedig als räumliche Manifestation des Phantastischen in ästhetischer Kommunikation”. In: Klaus Schenk/Ingold Zeisberger (Hgg.). *Fremde Räume: Interkulturalität und Semiotik des Phantastischen*. Würzburg 2017, 181-204.

Nies, Martin. „Natur als Politik: Carl Amery im ökologischen Diskurs der 1980er Jahre“. In: Günter Koch (Hg.). *Carl Amery*: *Global denkender Lokalpatriot und retrospektiver Visionär*. Im Erscheinen.

Nies, Martin. *Der Norden und das Fremde: Kulturkrisen und ihre Lösung in den skandinavischen Literaturen der Frühen Moderne*. Kiel 2008 (Literatur- und Medienwissenschaftliche Studien Kiel; 5).

Nies, Martin. „Short Cuts – Great Stories: Sinnvermittlung in filmischem Erzählen in der Literatur und literarischem Erzählen im Film“. In: Jan-Oliver Decker (Hg.). *Erzählstile in Literatur und Film*. KODIKAS/CODE. Ars Semeiotica, Vol. 30, 1-2 2007, 109-135.

Nies, Martin. „Strawberry Fields – Cranberry Sauce: Das Spiel mit Zeichen aus der Popkunstwelt der Beatles in Hendrik Handloegtens Film PAUL IS DEAD“. In: Thomas Barth/Christian Betzer u.a. (Hgg.). *Mediale Spielräume*. Marburg 2005, 67-76.

Nies, Martin. „‚Die unwahrscheinlichste der Städte’: Raum als Zeichen in Thomas Manns *Tod in Venedig*“. In: Holger Pils/Kerstin Klein (Hgg.). *„Wollust des Untergangs“: 100 Jahre Thomas Manns Der Tod in Venedig* [Katalog zur Ausstellung im Buddenbrookhaus zu Lübeck 03.02.-28.05.2012]. Göttingen 2012, 10-21.

Nies, Martin. *Venedig als Zeichen: Literarische und mediale Bilder der ‚unwahrscheinlichsten der Städte’ 1787-2013*. Marburg 2014.

Nies, Martin. „‚Was die Welt im Innersten zusammenhält': Fragmentierte Ordnungen, vernetzte Welten / Zufall und Kausalität in Short Cuts-Narrationen der Gegenwart". In: Christoph Pflaumbaum/Christian Schmitt u.a. (Hgg.). *Fallgeschichten des Zufalls. Zur Epistemologie des Unvorhersehbaren in Literatur & Theorie*. Heidelberg 2015 (*Euphorion*-Sonderband), 337-353.

Nies, Martin. „Zwischen Differenz- und Transkulturalität: Zur selbstreflexiven Inszenierung kontroverser Modelle der Kulturbeschreibung in den postmigrantischen Komödien *Türkisch für Anfänger* (2012) und *Fack ju Göhte* (2013)". In: Klaus Schenk/Renata Cornejo/László V. Szabó (Hgg.). *Zwischen Kulturen und Medien: Zur medialen Inszenierung von Transkulturalität*. Wien 2016, 143-167.

Nies, Martin/Baßler, Mortiz (Hgg.). *Short Cuts: Ein Verfahren zwischen Roman, Film und Serie*. Marburg 2017 (Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik; 13).

Pieterse, J. N. „Hybridity, so what?: The anti-hybridity backlash and the riddles of recognition". In: *Theory, Culture & Society*, 18 (2-3) 2001, 219-245.

Renner, Karl Nikolaus. *Der Findling: Eine Erzählung von Heinrich von Kleist und ein Film von George Moorse; Prinzipien einer adäquaten Wiedergabe narrativer Strukturen*. München 1983 (Münchener German. Beiträge; 31).

Renner, Karl Nikolaus. „Zu den Brennpunkten des Geschehens. Erweiterung der Grenzüberschreitungstheorie: Die Extrempunktregel". In: *diskurs film. Münchener Beiträge zur Filmphilologie 1*. München 1986, 115-130.

Renner, Karl Nikolaus. „Räume – Grenze – Handlungen: Die Grenzüberschreitungstheorie als Analyseinstrument von Texten und Filmen". Ms. zur Vorlesung an der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz am 14. Dezember 1998 (http://www.uni-mainz.de/FB/Sozialwissenschaften/Journalistik/grenz).

Renner, Karl Nikolaus. „Grenze und Ereignis: Weiterführende Überlegungen zum Ereigniskonzept von J. M. Lotman". In: Gustav Frank/Wolfgang Lukas (Hgg.). *Norm – Grenze – Abweichung: Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien und Wirtschaft*. Passau 2004, 357-381.

Siefkes, Martin. „Sturm auf die Zeichen: Was die Semiotik von ihren Kritikern lernen kann". In: *Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik | Online.* No. 1/2015, 7-42.

Titzmann, Michael. „Bemerkungen zu Wissen und Sprache in der Goethezeit (1770-1830): Mit dem Beispiel der optischen Kodierung von Erkenntnisprozessen". In: J. Link/W. Wülfing (Hgg.). *Bewegung und Stillstand in Metaphern und Mythen*. Stuttgart 1984, 100-120.

Titzmann, Michael. „Die ‚Bildungs'-/Initiationsgeschichte der Goethe-Zeit und das System der Altersklassen im anthropologischen Diskurs der Epoche". In: Lutz Danneberg/Friedrich Vollhardt (Hgg.). *Wissen in Literatur im 19. Jahrhundert*. Tübingen 2002, 7-64.

Titzmann, Michael. „Grenzziehung vs. Grenztilgung": Zu einer fundamentalen Differenz der Literatursysteme ‚Realismus' und ‚Frühe Moderne'". In: Hans Krah/Claus-Michael Ort (Hgg.). *Weltentwürfe in Literatur und Medien*. Kiel 2002, 181-210.

Titzmann, Michael. „Literatursemiotik“. In: Roland Posner u.a. (Hgg.): *Handbuch der Semiotik*, Bd. 3. Berlin 2003.

Titzmann, Michael. *Strukturale Textanalyse: Theorie und Praxis der Interpretation*. München [3]1993 (UTB für Wissenschaft; 582).

de Toro, Alfonso. „Jenseits von Postmoderne und Postkolonialität. Materialien zu einem Modell der Hybridität und des Körpers als transrelationalem, transversalem und transmedialem Wissenschaftskonzept“. In: Christof Hamann/Cornelia Sieber (Hgg.). *Räume der Hybridität. Postkoloniale Konzepte in Theorie und Literatur*. Hildesheim 2002, 15-52.

Turk, Horst. „Alienität und Alterität als Schlüsselbegriffe einer Kultursemantik“. In: *Jahrbuch für Internationale Germanistik* 22.1, 1990, 8-31.

Waldenfels, Bernhard. *Topographie des Fremden*. Frankfurt am Main 1997 (Studien zur Phänomenologie des Fremden; 1) (stw; 1320).

Welsch, Wolfgang. „Transkulturalität: Zur veränderten Auffassung heutiger Kulturen“. In: Irmela Schneider/Christian W. Thompson (Hgg.). *Hybridkultur: Medien, Netze, Künste*. Köln 1997, 67-90.

Wünsch, Marianne. „Das Modell der ‚Wiedergeburt’ zu ‚neuem Leben’ in erzählender Literatur 1890-1930“. In: Karl Richter/Jörg Schönert (Hgg.). *Klassik und Moderne: Die Weimarer Klassik als historisches Ereignis und Herausforderung im kulturgeschichtlichen Prozeß*; *Walter Müller-Seidel zum 65. Geburtstag*. Stuttgart 1983, 379-408.

Internetquellen

„B/Orders in Motion“. Viadrina Center. Europa-Universität Viadrina Frankfurt /Oder. *www.borders-in-motion.de* (Aufruf 23.09.2017).

Borderscape as an interdisciplinary Concept. Call for Paper – Université du Luxembourg. https://www.borders-in-motion.de/documents/12991/134863/DE_CfP_Symposium-Borderscapes_final.pdf/fce99ba0-54c8-4233-b8c5-b8f79a6b4837

Raum und Grenze

Eine semiotische Bestandsaufnahme – Mit dem Beispiel des Bunkers
im ästhetischen Diskurs globaler Katastrophenszenarien

Hans Krah

Die kulturelle Selbstreproduktion von Gesellschaften beruht auf Wirklichkeitskonstruktionen, deren Beobachtungs- und Unterscheidungssemantiken ‚Realität' überhaupt erst sozial wahrnehmbar und kommunizierbar machen. Sie prägen das Bild der Gesellschaft von sich selbst und der Welt sowie das für wahr gehaltene Wissen hierüber in wissenschaftlichen und nicht-wissenschaftlichen Diskursen. Über sie sind zudem die semiotisch-ästhetischen (ikonischen, sprachlichen, rhetorischen, narrativen usf.) wie technischen (printmedialen, audiovisuellen, digitalen usf.) Mittel der Speicherung und Verbreitung solchen ‚Wissens' geregelt (sei dies wissenschaftlich produziert oder Alltagswissen, seien es Wert- und Normvorstellungen oder latente Deutungsmuster der ‚Welt'). Auf welcher Ebene solche Weltentwürfe auch angesiedelt sein mögen, sie wirken sich potenziell auf die Standards des sozialen Verhaltens und Handelns ebenso aus wie auf langfristige Einstellungen und Mentalitäten. Raum und Grenze, und deren Verhältnis zu Individuen wie Kollektiven, stellen dabei zentrale Denkfiguren wie Operatoren der ‚Sinn'generierung dar.

Die folgenden Ausführungen versuchen aus semiotischer Sicht einen Überblick über die verschiedenen Bedeutungen, Artikulationsformen und Anwendungsbereiche dieser Parameter zu geben. Sie orientieren sich an der Skizze, wie sie in Krah 1999 dargelegt wurde,[1] und ergänzen, modifizieren und neujustieren diese aus der Perspektive und dem Stand von 2018.

[1] Siehe Hans Krah, „Räume, Grenzen, Grenzüberschreitungen. Einführende Überlegungen". In: Ders. (Hg.), *Räume, Grenzen, Grenzüberschreitungen. Bedeutungs-Welten in Literatur, Film und Fernsehen.* Tübingen 1999, S. 3-12; die dortigen Ausführungen fließen in Teilen und überarbeitet hier ein, die dort rezipierte Forschung wird nicht mehr eigens gelistet.

[2] Zum Konzept ‚Denksystem' und dessen Relevanz siehe grundlegend Michael Titzmann, „Kulturelles Wissen – Diskurs – Denksystem. Zu einigen Grundbegriffen der Literaturgeschichtsschrei-

Raum und medialer Raum / Zur Relevanz des Raumes als basaler Denkfigur

Als *physikalischer* Raum wird seit Newton das durch Entfernungsmessungen in drei zueinander senkrechten Richtungen exakt ausmessbare Vakuum verstanden (die Leere), in dem sich Körper der Makrophysik bewegen. Dieser physikalische Raum besitzt, insofern er leer gedacht ist, keine innere Vorzugsrichtung (z.B. oben, unten), er ist *isotrop*. Ferner ist er zusammenhängend und *kontinuierlich*, bezüglich seiner Messbarkeit also ein Abbild des mathematischen Kontinuums. Galten für ihn zunächst die Gesetze der euklidischen Geometrie, so veränderte die Relativitätstheorie dies insofern, als die Maßverhältnisse des Raumes weitgehend von der in ihm enthaltenen Materie abhängen.

Raum / Kultur / Semantik

Gilt der Raum in der Physik also als wohldefiniert, so lässt sich dies für die nichtnaturwissenschaftlichen Disziplinen und deren Beschäftigung mit Raum nicht konstatieren. Im textwissenschaftlichen und kulturgeschichtlichen Umgang, in dessen Spektrum etwa die Medien ‚Literatur' und ‚Film' ebenso wie Fernsehformate, Comic oder Computerspiel und Videoclips als semiotische Gebilde zu situieren sind, gilt der Raum weder als wohldefiniert, noch ist das Interesse auf eine Messbarkeit oder auf seine ‚Leere' gerichtet: Der Raum, der durch seine Koordinaten in Länge, Höhe und Breite dimensioniert ist, erscheint zunächst wie die Zeit als eine Grundkategorie und Rahmenbedingung menschlicher Existenz, die es demgemäß nicht zu definieren, sondern zu erleben gilt. In der kulturellen Aneignung von Welt wird dieses kontinuierliche Universum in einem ersten Schritt durch empirische Erfahrung und deren Verarbeitung im Denksystem segmentiert und klassifiziert,[2] es werden mehr oder weniger diskrete Einheiten gebildet. Somit wird Raum (i) zum Ergebnis einer Konstruktionsleistung – er konstituiert und definiert sich erst durch die Setzung einer *Grenze* – und Raum wird (ii) vom jeweiligen Raumerlebnis abhängig: Die ‚Leere' wird gefüllt. Diese Strukturierungen können sodann in einem zweiten Schritt als Raster und Muster im Dienste von Weltaneignung und Problemlösung ‚rekursiv' wieder funktionalisiert werden. Dieses oszillierende Verhältnis äußert und artikuliert sich insbesondere im medialen Umgang mit Räumen.

In Texten bilden Räume als konkrete Erscheinungsformen den notwendigen Hintergrund, vor dem Figuren agieren, gleichzeitig bilden sie als abstrakte Beschreibungskategorien den Träger, der eine Anlagerung semantischer Mehrwerte erlaubt. Räume und die aus ihrer (mentalen) Verarbeitung resultierenden Möglichkeiten stellen die Elemente dar, mit denen Texte beim Aufbau ihres Bedeutungspotentials und der Bereitstellung eines Deutungsangebots operieren (können).

---

[2] Zum Konzept ‚Denksystem' und dessen Relevanz siehe grundlegend Michael Titzmann, „Kulturelles Wissen – Diskurs – Denksystem. Zu einigen Grundbegriffen der Literaturgeschichtsschreibung". In: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 94 (1989), S. 47-61.

Räume dienen als ‚Link' zwischen Denksystem und sozialer Praxis, indem mittels ihnen das Nicht-Fassbare in Substanz überführt werden kann; sie schaffen symbolische Ordnungen, die Chaos beseitigen, Komplexität reduzieren und ‚soziales' Leben erst ermöglichen. Räume begrenzen das ‚Andere' und machen es so begreifbar und kontrollierbar, stellen andererseits ‚Freiräume' dar und erlauben und kanalisieren als ‚Heterotopien' (Foucault 1990) systeminterne und systemlegitime Abweichungen.

Lotmans Konzept des semantischen Raums

Wie der Verweis auf Foucault zeigt, kommt dem Raum in verschiedenen Disziplinen, Denkrichtungen und theoretischen Modellierungen Relevanz zu.[3] Diese Konzeptionen können auch bei einer semiotischen Betrachtung übernommen, einbezogen oder abgeglichen werden. Genuin semiotisch und zentral ist Jurij M. Lotmans ([3]1989) Konzept des *semantischen Raums*, das den Raum sowohl als Raum als auch in seiner Raummetaphorik für den Erkenntnisgewinn zu funktionalisieren vermag.

Ein semantischer Raum lässt sich über die Menge semantischer Merkmale definieren, die in *ihrer Kombination* nur er und kein anderer Raum hat. Dementsprechend steht sie in Opposition zu denjenigen Mengen, die andere semantische Räume auszeichnen. So sehr sich ein Raum A binärlogisch von seinem *Gegenraum* Non-A in einer binären Matrix unterscheidet, so impliziert dies nicht, dass Raumsysteme (immer) in einfachen binären Dichotomien strukturiert wären, darin aufgehen müssten oder sich auf solche basalen Oppositionen reduzieren ließen (auch wenn es Textformate gibt, in denen dies geradezu konstitutiv sein kann). Bereits der Sachverhalt, dass ein semantischer Raum selten auf ein einziges Merkmal beschränkt ist und einzelne seiner Merkmale mit anderen Räumen teilen kann, denn entscheidend ist die Kombination und die Strukturierung/Hierarchisierung innerhalb dieser Kombination, kann verdeutlichen, welche vielfältigen Strukturen und Verhältnisse bei der Modellierung einer adäquaten Abbildung des Gesamtsystems an semantischen Räumen eines Textes Lotmans Grundgedanke erlaubt.

Auch wenn also das Gesamtkonzept darauf beruht, so bedeutet dies nicht eine damit implizierte, aus der Theorie heraus zu begründende Ein-/Beschränkung (wie dies strukturalen Ansätzen gerne unterstellt wird), sondern (nur), dass das differenzlogische Prinzip des menschlichen Denkens bei (heuristischer) Vorgehensweise und methodischer Modellierung zugrunde gelegt und fruchtbar gemacht wird. Wie etwa analog im Digitalen zu sehen ist, können aus der Differenz von 0 und 1 die komplexesten Strukturen aufgebaut sein.

So, wie sich ein semantischer Raum nach außen durch seine Grenze definiert, kann er eine interne Strukturierung aufweisen. So sind *Extremräume* Teilräume

[3] Vgl. dazu Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hgg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main 2006 und zur Raumtheorie im engeren Sinne Stephan Günzel, *Raum. Eine kulturwissenschaftliche Einführung*. Bielefeld 2017.

von semantischen Räumen, zumeist mit spezifischen Zugangsbedingungen, in denen sich die zentralen und konstitutiven Merkmale des Raumes widerspiegeln und die den Gesamtraum pars pro toto abzubilden vermögen. Im Extremraum/-punkt sind die Merkmale des Raumes kondensiert (zuerst Renner 1987).

Raum und Ordnung

Raumkonzeptionen und räumliche Organisation erhalten in medialen Weltentwürfen (insbesondere in literarischen oder audiovisuellen) einen privilegierten Status, dokumentieren sie doch die Ordnung des textuellen Weltentwurfes. Sie verdeutlichen die manifeste Struktur der Wirklichkeit des Textes, insofern sie Grenzen konstituieren und definieren – und auf diese Weise auch thematisieren. Räume bzw. Raumkonstellationen übernehmen eine wesentliche Funktion bei der Erfahrung von Welt und der Konstituierung kultureller Gemeinschaften. Sie stabilisieren Ordnung an sich, haben also eine *ordnungsstiftende* (und *damit* sinnstiftende) Funktion. Der *Raumaufteilung* kommt dabei eine wesentliche Funktion zu, ist sie es doch, die durch nichthinterfragte Dichotomien Gegebenheiten setzt, Übergänge regelt bzw. die Möglichkeiten dazu restringiert. Natur versus Kultur wäre eine dieser zentralen Leitdifferenzen, die ‚Sinn' organisieren.

Die Konzeptualisierung von Räumen äußert sich in diesem Zusammenhang im Extremfall als *Ideologisierung von Räumen* (z.B. Ost versus West), bei der der Raum zum Wert an sich wird. Gekoppelt ist sie häufig an die Differenzen Heimat versus Fremde und Normalität versus Abweichung. Ebenso zentrale Distinktionen dürften durch *geschlechtsspezifische Räume* und durch die Achsen *‚Alltag-Exotik-Transzendenz'* und ‚*Peripherie-Zentrum*' (konkretisiert etwa in der Dichotomie von ländlich-provinzieller Peripherie und urbaner Metropole) gegeben sein. Bei allen diesen Unterscheidungen, wie grundlegend auch bei der Differenz zwischen *‚Realität*' und *‚Fiktion'*, ist als ‚Ideologisierung zweiter Ordnung' ebenfalls zu betrachten, ob die jeweilige Modellierung graduell kontinuierlich, also tatsächlich als Achse mit Zwischenwerten, oder qualitativ disjunkt, in einem Entweder-oder, organisiert ist.[4]

Bilden diese Varianten zunächst je synchron gegebene, gleichzeitige ‚Alternativen', die in dieser prinzipiellen Wahl die Determinierung des einen als Wert erscheinen lassen (können), so wären als Diachronie organisierende Räume *Erinnerungsräume* zu nennen, die das Verhältnis von ‚*Vergangenheit/Gegenwart*' regeln, und die über ‚echte Spuren' oder selbst als künstliche Materialisation von

[4] Verwiesen werden kann in diesem Kontext auf Tzvetan Todorow, *Die Eroberung Amerikas. Das Problem des Anderen*. Frankfurt am Main 1985, mit seiner Unterscheidung in das Eigene, das Andere und das Fremde, fruchtbar gemacht etwa in Jan-Oliver Decker, „Jagdszenen aus Niederbayern: Konstruktionen des ‚Eigenen', ‚Anderen' und ‚Fremden' im Medienverbund von Bühnenstück, Erzählung und Verfilmung". In: Ders./Hans Krah (Hgg.), *Skandal und Tabubruch – Heile Welt und Heimat. Bilder von Bayern in Literatur, Film und Fernsehen.* Passau 2014, S. 155-181, oder auf Jürgen Link, *Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird*. Opladen 1996, der das Denken in graduellen Skalen (Normalitätskurven) grundlegend modelliert.

Zeit (so etwa bei der Diskussion um das Berliner Holocaust-Denkmal Ende des 20. Jahrhunderts) – im neutralen Sinne – identitätsstiftend fungieren.
Insofern diese Konzeptualisierungen hochrangige Konstrukte – präformierte Basispostulate – der Wirklichkeitserfahrung von Welt sind, zeichnen sich Zeitabschnitte/Texte der Diskussion eines solchen Weltbildes gerne durch den subversiven und dekonstruktiven Umgang mit diesen Räumen aus, nämlich durch *Entgrenzungen*. Sie unterlaufen Grenzziehungen, indem diese ignoriert und das Andere in den Raum hineintragen wird oder indem versucht wird, Räume jenseits der Ordnung zu finden.

Die Grenze – Aspekte im ‚Kontext' von Texten

Grenzen bestimmen unser Handeln als Menschen, indem sie uns Orientierung verleihen: Sei es, dass architektonische und topographische Grenzen Lebensräume, Arbeits- und Freizeitwelten voneinander scheiden; sei es, dass soziale, kulturelle und historische Grenzziehungen Ideologien, Religionen und Mentalitäten in Opposition und oder in eine Beziehung zueinander bringen und unser Denken und unsere Tradition prägen.

Grenzziehungen sind immer Ergebnis eines menschlichen Erkenntnis-, Interaktions- und Kommunikationsprozesses. Indem Menschen Grenzen ziehen und Wahrnehmungen, Sachverhalte und Begriffe voneinander trennen, schaffen Grenzen durch ihre Unterscheidung in das Eine und das Andere Strukturen, die es überhaupt erst ermöglichen in dieser Unterscheidung Bedeutung und Sinn zu konstituieren und sich über sich selbst zu verständigen. Grenzen können dabei Kontakt fördern, indem durch sie Unterschiede markiert sind und damit erst die Möglichkeit eröffnet ist, sich über Unterschiede bewusst zu werden, sie zu thematisieren, zu diskutieren und als Grenze zu überwinden.

Die Grenze als textkonstituierendes Element

Die Bedeutung von Grenzen ergibt sich semiotisch in verschiedener Hinsicht.[5] So bestimmt Jurij M. Lotman ([3]1989) Kunst als *modellbildendes System* und damit über eine konstitutive Grenze: Ein Kunstwerk wird prinzipiell durch einen Rahmen begrenzt und kann genau dadurch Modell der unbegrenzten Welt sein, denn es vermag das Unendliche im Endlichen abzubilden und die Weltkomplexität sinnhaft zu reduzieren. Die Abgeschlossenheit der künstlerischen Welt durch den Rahmen sorgt dafür, dass das Abgebildete als Modell seiner selbst empfunden wird. Die konkret dargestellten oder material vorliegenden Teile, Ausschnitte, Objekte werden nicht für sich stehend (als Teile, Ausschnitte, Objekte) genommen, sondern als eine Welt repräsentierend (und somit als Zeichen)

[5] Zur Relevanz von Grenzen im Allgemeinen siehe den Band von Dennis Gräf/Verena Schmöller (Hgg.), *Grenzen. Konstruktionen und Bedeutungen*. Passau 2009.

interpretiert. Diese Vorgabe leistet die Grenze nach außen, zum ‚Nicht-Text', sobald (und solange) sie pragmatisch als solche akzeptiert ist.
Bedeutung entsteht durch Differenz. Grenzen, also Konstruktionen oder Funktionalisierungen von Differenzierungen innerhalb eines Textes, organisieren und strukturieren dessen Semantik wesentlich mit. Insbesondere die verschiedenen Formen der Oppositionsbildung (logische Negation, Antonymie, asymmetrische Opposition) spielen bei der Bedeutungskonstituierung eines Textes eine zentrale Rolle.[6]

Grenzen des Textes

Die Grenze eines *konkreten* Textes kann sich auf verschiedene Dimensionen beziehen. So lässt sich (i) die *pragmatisch-formale* Grenze ausmachen, die sich darauf bezieht, dass bei jedem Text Anfang und Ende – bzw. eine (mediale) Begrenzung – vorhanden sind und immer gesetzt werden können, unabhängig von der konkreten Textstruktur. Davon zu unterscheiden ist (ii) die *textuell-semantische* Grenze, die sich aus der Kohärenz der gegebenen Textdaten ergibt. Diese wesentliche Grenze bezieht sich auf die Abgeschlossenheit eines Textes – unter einem syntagmatisch-sukzessiven Aspekt begrenzt von einem Anfang und einem Ende, unter einem paradigmatisch-simultanen durch einen äußeren Rahmen – in dem Sinne, dass er als System von untereinander korrelierten Elementen und Strukturen zu verstehen ist, deren Funktion auf das jeweilige System bezogen und für dieses zu bestimmen ist. Der Text repräsentiert damit semiotisch ein Ganzes (nicht aber eine ontologische Ganzheit). Darüber hinaus kann potentiell (iii) eine *kulturell-narrative* Grenze ermittelt werden, die sich anhand von kulturellen Vorstellungen und Erwartungen ergibt, wie (in welchem Text, in welcher Textsorte, in welchem Medienformat) ein Textende auszusehen hat – dies ist häufig über die Narration geregelt. Des Weiteren kann (iv) ein Textende auch eine *semantisch-ideologische* Grenze tangieren, wenn eine Abgeschlossenheit selbstreflexiv durch die Textstrukturen selbst inszeniert ist, so dass dadurch die Einheit des gegebenen Textes als genau diese Einheit (quasi als Ontologie) verstärkt und bestätigt wird. Impliziert wird dadurch eine Art Notwendigkeit bzw. Natürlichkeit genau dieser Grenze/Begrenzung. Schließlich kann (v) eine *metasprachlich-programmatische* Grenze gesetzt sein, die Grenze selbst als Grenze thematisch sein.

[6] Siehe hierzu und zu weiteren Verfahren der Bedeutungsorganisation grundlegend und einführend Hans Krah/Michael Titzmann (Hgg.), *Medien und Kommunikation. Eine Einführung aus semiotischer Perspektive*. Passau 2017.

Grenzen im Text

Wichtigstes topologisches Merkmal eines semantischen Raumes ist seine *Grenze*, durch die ein semantisches Feld in zwei komplementäre Teilfelder geteilt wird. Die Grenze ist als *nicht* überschreitbar konzipiert: Figuren weisen spezielle *Raumbindungen* auf. Die Relevanz der Grenze hängt vom Rang des semantischen Raumes ab, sie konstituiert sich kultur- oder textabhängig. Die Frage, wo Grenzen liegen bzw. wie die Setzung/Konstruktion von Grenzen erfolgt, ist ein zentraler interpretatorischer Akt, da sich durch ihn das (mehr oder weniger adäquate) (Interpretations-)Modell über den Text bestimmt.

Eine Grenze im Text muss nicht immer (i) eine solche *semantisch-topologische* Dimension betreffen (und damit an die Handlung im Sinne von Ereignishaftigkeit und narrativer Struktur gebunden sein, siehe unten „Die Figur als ‚Held' – die Grenzüberschreitung als Handlung"). Eine weitere Dimension von Grenze ist (ii) bereits diejenige, die sich *medial-formal* auf der Ebene des Discours konstituiert, im Gedicht etwa die Bildung von Einheiten im Sinne von Strophen und den sich daraus ergebenden visuellen Grenzen zwischen einzelnen Teilen. Auch diese Dimension kann für die Analyse von Einzeltexten ihre semantische Relevanz haben und/oder zur medialen Grundformation gehören und diesbezüglich als Wissenselement funktional sein.

Neben der Grenze im gerade erläuterten narrativen Sinne kann auch die rein räumlich-topographische Dimension betrachtet werden,[7] also die Strukturierung der dargestellten Welt, der Diegese, und dabei können (iii) *diegetische Grenzen* ausgemacht werden. Diegetische Grenzen und semantisch-topologische können zusammenfallen, sie müssen es aber nicht. Ihr Verhältnis kann etwa von unterschiedlichen Perspektiven abhängen. Durch diegetische Grenzen können innerhalb semantischer Räume besondere Bereiche ausgezeichnet sein, insbesondere Extremräume. Räume, die diegetisch be- und abgrenzt sind, aber keine prinzipiell andere Semantik als der Rest des Raumes aufweisen.

Schließlich sind (iv) *dramaturgische Grenzen* zu konstatieren, die sich durch ihre explizite Inszenierung im bzw. über den Discours konstituieren. Dies sind Grenzen, die als Grenzen hervorgehoben sind, sei es, dass diese Qualität in Rede expliziert wird, sei es, dass ihre Darstellung bzw. ihre Überschreitung ‚Raum' und/oder Zeit im Discours einnimmt, sie im Verhältnis zur erzählten Zeit zeitdeckend oder sogar zeitdehnend präsentiert oder wiederholt vorgeführt werden (oder sich anderer rhetorischer Mittel bedient wird, etwa Klimax), sei es, dass ein Fortschreiten oder darüber Hinwegschreiten nicht so einfach und ohne Probleme möglich ist.

Nicht jede diegetisch fassbare Grenze ist gleichzeitig eine dramaturgisch inszenierte, aber auch für semantische Grenzüberschreitungen gilt, dass diese zum einen nicht über den Discours markiert sein müssen, sondern sich auch nur oder vorwiegend in der semantischen Tiefenstruktur manifestieren können. Semantische und dramaturgische Grenzüberschreitungen können zusammenfallen

[7] Siehe zum Folgenden auch Gräf u.a., *Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*. Marburg 2017, S. 352-361.

und damit den Fokus eines Textes bilden, sie müssen es aber nicht. Zum anderen muss eine dramaturgisch inszenierte Grenzüberschreitung nicht notwendig mit einer semantischen korrelieren, sie kann anderen Zwecken dienen. Da es zudem nicht notwendig die *eine* semantische Grenze geben muss, sondern Welten komplexer gestaltet sein können, kann es auch Unterschiede in ihrer Präsentation und ihres Einbezugs im Discours geben.
Nicht jede (visuell) vorgeführte Grenze muss also alle diese Aspekte aufweisen, die zudem und vor allem zu unterscheiden sind. Ob in einem Text auf Grenzen hingewiesen wird und diese markiert sind oder Semantiken und Ereignisse eher beiläufig und unterschwellig als gegeben gesetzt sind, welche semantischen Grenzen überschritten werden und welche nicht, welchen dabei welche Relevanz und Wertigkeit zu kommt, ob die räumlichen Strukturen der Diegese hierfür funktionalisiert werden, dies sind Faktoren, die es festzuhalten, auszuwerten und (insbesondere hinsichtlich ihrer ideologischen Funktion) zu interpretieren gilt.

Textuelle Weltentwürfe und Grenzen des Denkens

Jeder Text kann seine eigene Welt konstruieren, er kann also eigene Wert- und Normvorstellungen etablieren, *eigene Grenzsetzungen* vornehmen, die es so in der Realität/Kultur nicht gibt oder die so in der Realität/Kultur nicht von Bedeutung sind. Insofern Texte solche ‚Welten' als Modelle von ‚Realität' entwerfen, Grenzen also dahingehend funktionalisiert sind, dass sie Ordnungen erschaffen und konturieren, wird insbesondere die Frage aufgerufen, in welcher historisch und kulturell variablen Beziehung diese Entwürfe zur ‚Realität' stehen und welche Funktion und Leistungen sie erbringen. Solche Weltentwürfe vermitteln jedenfalls Wert- und Normensysteme und sind *Medien der kulturellen Selbstverständigung*, mittels derer eine Kultur, eine Epoche, eine Gesellschaft Ideologeme bestätigen und einüben oder in Frage stellen oder verwerfen kann.

Diese Weltentwürfe, und seien sie noch so ‚realistisch' gestaltet, sind stets primär eigenen, an den Text und das Medium gebundene Vorstellungen von Wirklichkeit verpflichtet, die erst durch textuelle Verfahren den Eindruck erzeugen können, mit einer außertextuellen Wirklichkeit überein zu stimmen. Ob Texte sich an die Grenzziehungen ihrer Realität halten oder nicht, hängt von Textsorten, Medienformaten und der pragmatischen Einbettung der Kommunikation ab (ob sie etwa als Fiktion oder als Realitätsabbildung markiert oder verstanden werden); ebenso sind die Verfahren der Erzeugung eines ‚Realitätseffektes' von diesen Größen abhängig (wobei der Raum und räumliche Konzepte bei diesen Verfahren beizutragen vermögen).

Diese derart begrenzen Welten unterliegen auch kulturellen Begrenzungen. Zum einen gibt es kommunikative Grenzen und dementsprechend begrenzte Diskurse, medial-dispositiv wie kulturell-ideologisch (Was darf wer wo auf welche Weise sagen). In diesen Weltentwürfen artikulieren sich zum anderen aber auch die Grenzen des Denkens, also dessen, was in der jeweiligen Kultur als überhaupt vorstellbar, thematisierbar, was als wünschenswert gilt.

Operationale Grenzen – das Konzept der Semiosphäre

Schließlich sind Grenzen auch hinsichtlich Bewegungen und dynamischen Systemzusammenhängen relevant: Lotmans Konzept der Semiosphäre erfasst und beschreibt die menschliche Kultur als Menge in sich strukturierter Zeichenräume, an deren unterschiedlichen Grenzen Sinn produktiv neu entstehen und von einem Zeichenraum in einen anderen Zeichenraum übersetzt werden kann.[8] Semiosphären strukturieren sich dabei (i) durch fortlaufende Prozesse der Integration von Texten, Kodes und Zeichen, die (ii) ein Zentrum in Form von Haltungen, Einstellungen, Leitdifferenzen, Werten und Normen, Problemlösungsstrategien, verfestigten Kodes und Zeichen ausbilden. Gleichzeitig laufen (iii) permanent Prozesse der Desintegration und Entsemiotisierung ab; die Zeichenbenutzer können nicht mehr alle und nicht mehr vollständig kohärent und konsistent die Bedeutung und Verknüpfung von Zeichen, Bedeutungen, Kodes leisten. Dementsprechend kommt es (iv) an dieser Peripherie der Semiosphären zu Kontaktphänomenen, bei denen Übersetzungen über die Grenzen einer Semiosphäre in eine andere vorgenommen werden und so neue Zeichen, neue Kodes und neuer Sinn entstehen können. Im Konzept der Semiosphäre zeigt sich, wie das Denken in Grenzen komplexe und dynamische kulturelle Systeme in vielfältigen medialen und semiotischen Bedingtheiten generiert.

Grenzüberschreitungen, Raumaneignungen, Grenznivellierungen

Basieren Raum und Grenze zunächst auf statischen Strukturen und dienen der Repräsentation paradigmatischer Vorstellungen, so erhalten sie ihre Relevanz zumeist und zudem über ein dynamisches Moment, für das der Bezug zu Aktanten und ein syntagmatischer Ablauf (in der Zeit) konstitutiv sind. Grenzen können auf vielfältige Weise überschritten, Wege verlassen und Räume konturiert werden: Dies kann sozio-semiotisch etwa im Skandal, narrativ in einer Geschichte, aktantiell in der Selbstfindung oder konzeptionell in der Revision einer bisher als gültig unterstellten Ordnung münden.

[8] Vgl. Jurij M. Lotman, „Über die Semiosphäre“. In: *Zeitschrift für Semiotik* 12, Heft 4 (1990), S. 287-305, und Ders., *Die Innenwelt des Denkens*. Berlin 2010, S. 161-290. Lotman bildet den Begriff der Semiosphäre in Anlehnung an die Begriffe Biosphäre und Zoosphäre als vom Menschen erzeugter, abgrenzbarer Zeichenraum, der einerseits die kommunikativ in Semiosen hervorgebrachte menschliche Kultur in Gänze umfasst und andererseits auf alle möglichen National-, Teil-, Subkulturen synchron und diachron übertragen werden kann. Zur Anwendung des Konzepts bei der Beschreibung kultureller Phänomene siehe auch Jan-Oliver Decker, „Das Internet. Dimensionen mediensemiotischer Analyse“. In: Hans Krah/Michael Titzmann (Hgg.), *Medien und Kommunikation. Eine interdisziplinäre Einführung*. Passau 2013, S. 381-410.

Grenzüberschreitungen als sozio-semiotisches Phänomen

Textuelle Semantiken müssen sich mit den kulturellen Denkvorstellungen ihrer Zeit messen lassen bzw. werden daran gemessen. Grenzen artikulieren sich dabei genau dann, wenn die textuellen Semantiken in der sozialen Praxis einen Skandal auszulösen vermögen.

Grenzüberschreitungen dieser Provenienz sind genau im Grenzbereich semiotischer Betrachtungen situiert, insofern es zunächst und primär um gesellschaftliche Auswirkungen und um Gegebenheiten des öffentlichen Lebens geht. Sie sind aber insofern genuin semiotische, da Provokation und Skandal zumeist von Texten ausgehen oder durch Zeichen gestützt sind und dann vor allem wieder auf Texte und deren Grenzen rückgebunden werden, da die kulturelle und symbolische Aushandlung (neben rechtlichen oder sonstigen Konsequenzen im Alltag) innerhalb dieser Grenzen geschieht.

Grundlegende Konstante und Bezugspunkt ist der *öffentliche Raum*. Grenzüberschreitung bedeutet damit immer, etwas in die Öffentlichkeit zu bringen und/oder dadurch den öffentlichen Raum neu zu justieren und/oder dadurch neue Sekundäreffekte vor diesem Hintergrund bzw. aufbauend auf dieser Ordnung zu generieren. Zu sehen ist dies am Gegenraum von ‚öffentlich', an der *Privatheit*, die ursprünglich und zunächst ein räumliches Phänomen bezeichnet, eben einen abgegrenzten Bereich.

Indem Medien ‚Privatheit' dokumentieren, veröffentlichen sie sie zugleich. Die öffentliche Dokumentation eines genuin und konstitutiv sich dem Öffentlichen Entziehenden impliziert einerseits an sich eine Grenzüberschreitung und ist damit potenziell narrativ (vgl. u. „Lotmans Grenzüberschreitungstheorie" und „Die Figur als ‚Held'"). Diese strukturelle Ereignishaftigkeit ist eine Qualität, die dann dem Gegenstand selbst bzw. der medialen Dokumentation des Gegenstands eingeschrieben werden kann. Dokumentation in diesem Sinne ist also immer zugleich auch Zurschaustellung und Effekt, der Konsument mehr oder weniger Voyeur.[9]

Wenn privat konnotierte Handlungen und Werte in den öffentlichen medialen Raum überführt werden, kann dies andererseits als Raumaneignung, als Privatisierung der Öffentlichkeit verstanden werden. Durch das Eindringen des Privaten in den öffentlichen Raum kommt es zu einer (scheinbaren) Entgrenzung, die permanente Grenzüberschreitung führt zur Normalisierung der Inszenierung von Privatem, die Veröffentlichung wird selbst zur Ordnung (vgl. u. „Stillstand und Bewegung"). Diese Entgrenzung korreliert mit der Entgrenzung zwischen medial und nicht-medial. Das Verwischen der Grenzen zwischen den Polen ‚öf-

[9] Hier lässt sich natürlich eine ganze Bandbreite verschiedenster Arten dieses ‚Einblicks' unterscheiden, je nachdem, wer ihn begeht/veranlasst und wem gegenüber er stattfindet, je nachdem, wie weit er geht, also wie weit andere Bereiche der Gesellschaft tangiert werden, und je nachdem, wie tabuisiert/unerlaubt oder gar freiwillig gewährt er ist. Vgl. einführend zu ‚Privatheit' im Kontext von Medien Hans Krah, „Das Konzept ‚Privatheit' in den Medien". In: Petra Grimm/Oliver Zöllner (Hgg.), *Schöne neue Kommunikationswelt oder Ende der Privatheit? Die Veröffentlichung des Privaten in Social Media und populären Medienformaten*. Stuttgart 2012, S. 127-158.

fentlich‘ vs. ‚privat‘ geht mit einem Verwischen zwischen Schein und Sein einher. Letztlich resultieren daraus Authentizitätseffekte, die das Dargestellte als ‚wirklicher‘ konstruieren als die außermediale Wirklichkeit selbst.

Schließlich artikulieren sich solche Phänomene des ‚Verschwimmens‘ von Grenzen (die immer mit einer Rekonfigurierung und damit der Etablierung neuer, anderer Grenzen einhergeht, vgl. unten „Funktional-relationale Aspekte“ (x)) bezüglich des grundsätzlichen Feldes von ‚Wirklichkeit‘ an sich: So artikuliert sich in den Schlagworten von der „Lügenpresse“ und Fake-News eine Ausdifferenzierung im Bereich der Medien, die sich zum einen anhand der Grenze von analog und digital / ‚alten‘ und ‚neuen‘ Medien konstituiert und die zum anderen und damit verbunden den Status der in Medien kommunizierten Sachverhalte als ‚wahr‘ und ‚nicht-wahr‘ tangiert. Diese Grenzziehung bedingt sowohl neue Grenzen bzw. nun kulturell als relevant wahrgenommene Differenzen, das Faktische vs. das Postfaktische, die etablierten (öffentlich-rechtlichen) ‚Staatsmedien‘ vs. die (angeblich) unmittelbare (und damit gültige) Meinung ‚des‘ Volkes etwa, als sie auch zum Verschwimmen von Grenzen auf anderen Ebenen führt, den Ebenen von ‚was ist real/was ist virtuell‘ und von ‚was kann man glauben/was nicht‘, und selbst wieder (mediale) Phänomene der Überbrückung zur Folge hat.

Lotmans Grenzüberschreitungstheorie – Grundlagen

Lotman skizziert über das Konzept der semantischen Räume (s.o.) eine auf Raumstrukturen basierende Handlungstheorie (die im Übrigen auch zur Beschreibung sozio-semiotischer Phänomene und deren Implikationen geeignet ist). Diese Theorie narrativer Strukturen berücksichtigt das je spezifisch konstruierte Weltmodell eines Textes, das als Grundlage eines räumlich-topologischen Beschreibungsverfahrens dient, und bindet die Figur in ihrer spezifischen Interaktion mit Räumen und Grenzen als Handlungsträger ein.

Lotmans *Grenzüberschreitungstheorie* basiert (i) auf dem Konzept des *semantischen* Raums. Damit ist die *paradigmatische Ebene* als relevanter Faktor für die Narration bestimmt:[10] Die Merkmalszuweisung führt zu einer Aufteilung der dargestellten Welt in disjunkte Teilräume. Die einzelnen semantischen Räume eines Textes sind untereinander strukturiert und hierarchisiert (bzw. lassen sich in einem Akt der Interpretation dergestalt in Bezug setzen) und ergeben die Ordnung der dargestellten Welt, die statische Grundordnung der Erzählhandlung in der *sujetlosen* Textschicht, auf deren Basis sich Handlung vollziehen kann.

Die Merkmalszuweisung kann dabei an einen topographischen Raum gebunden sein, sie muss es aber nicht. Auch wenn die Topographie eines Textes, seine Raumorganisation, zumeist semantisch funktionalisiert und Träger von topologischen Zeichenbeziehungen ist, müssen semantische Räume nicht an Räume im eigentlichen Sinne gebunden und können von der räumlichen Ordnung gelöst

[10] Narration ist hier nicht im Sinne von ‚erzählend‘ zu verstehen und auf die Discoursebene eines Textes beschränkt, sondern im Sinne der ‚erzählten Geschichte‘. Siehe hierzu etwa Hans Krah, *Einführung in die Literaturwissenschaft/Textanalyse*. Kiel 2015, S. 179-183.

sein. Diese *abstrakt semantischen Räume* sind somit nur über ihr spezifisches Merkmalsbündel gegeben und stellen interpretatorische Größen dar, die das je abstrahierte (re-)konstruierte Modell von ‚Welt' strukturieren. Ihr systematischer Bezug zur räumlichen Ordnung, der den inhärenten Sinn der Metaphorik vom ‚semantischen *Raum*' vor Augen führt, ergibt sich über das gemeinsame Merkmal der Abgrenzung und Unterscheidung von anderem und damit über ihre Strukturierungsleistung.
(ii) Figuren wird dabei eine spezielle *Raumbindung* zugewiesen, sie sind durch ihr Verhältnis zum Raum definiert. Die Ordnung der dargestellten Welt ergibt sich aus den Teilräumen und den darin situierten Figuren. Diese Konstellation und die sich darin artikulierenden Grenzen werden als gültige, zugrundeliegende, gegebene Ordnung gesetzt, die Grenzen daher als konstitutiv und nicht überschreitbar gesehen.

Die Figur als ‚Held' – die Grenzüberschreitung als Handlung

Handlung basiert auf dieser semantischen Raumorganisation, vollzieht sich auf der *syntagmatischen Ebene* und äußert sich im *Ereignis*: Dieses definiert sich in räumlicher Metaphorik als *Grenzüberschreitung*, als Spannungsverhältnis von postulierter Ordnung und faktischer Abweichung: Eine Figur löst sich von ihrer Raumbindung und wird in der Lotmanschen Terminologie ‚Held'. Damit konstituiert sich die *sujethafte* Textschicht.

Unterschieden werden können im Modell verschiedene *Ereignistypen*: (i) Die *eigentliche Grenzüberschreitung*, bei der die Figur über die Grenze in einen anderen semantischen Raum versetzt wird, die Figur in ihrer ‚Integrität', ihren Merkmalen aber konstant bleibt; (ii) der *Verlust des konstitutiven Merkmals / die Annahme eines dazu oppositionellen*, die Merkmalsmenge der Figur verändert sich also. Neben diesen ‚normalen' Ereignissen gibt es (iii) das *Metaereignis*, bei dem das System der semantischen Räume selbst transformiert wird; Grenzen werden aufgehoben, verschoben, konstituieren sich neu, wodurch eine Figur von ihrem zugehörigen Raum getrennt wird.

Handlungsverläufe zeichnen sich nach Renner durch die Gültigkeit des *Konsistenzprinzips* aus:[11] Ein ereignishafter Zustand ist in einen konsistenten, ereignislosen zu überführen; dieses Prinzip dient als Motor von Handlung und ‚Problemlösung'. Bei der *Ereignistilgung* gibt es in der Logik des Systems prinzipielle Varianten: Ist das Ereignis initiiert durch Grenzüberschreitung, dann stehen (i) die ‚Rückkehr in den Ausgangsraum', bei der der frühere Zustand wiederhergestellt wird, und (ii) das ‚Aufgehen im Gegenraum', dies entspricht einem Verlust der eigentlichen/früheren Merkmale und der Annahme der nun konstitutiven, zur Verfügung. Ist Grundlage des Ereignisses die Merkmalsveränderung, dann kann die Tilgung (iii) durch ‚Berufung' erfolgen, die Figur verlässt den nunmehr

[11] Vgl. Karl N. Renner, *Der Findling. Eine Erzählung von Heinrich von Kleist und ein Film von George Moorse. Prinzipien einer adäquaten Wiedergabe narrativer Strukturen*. München 1983.

für sie falschen Raum und macht sich auf den Weg zu einem semantischen Raum, der sich selbst durch diese neuen Merkmale der Figur auszeichnet, oder (iv) durch ‚Rückverwandlung', die Figur erlangt ihre Ausgangsmerkmale wieder und die Transformation erweist sich als nur temporäre. Immer gibt es auch (v) die Möglichkeit der *Metatilgung*, bei der analog dem Metaereignis eine Transformation der Welt stattfindet, dergestalt, dass ein ursprünglich ein Ereignis darstellendes Geschehen, sei es eine Grenzüberschreitung oder eine Merkmalsveränderung, nun nicht mehr als Ereignis interpretiert wird, da die betreffende Grenze ihren Status als Grenze verloren hat.

Als generelle Prinzipien, die die Fortsetzung eines ereignishaften Zustandes bedingen resp. organisieren, seien erwähnt: (i) der *Katalysatorimpuls*, der sich aus einer Grenzüberschreitung mit anschließender Rückkehr zusammensetzt, durch die im Gegenraum eine Merkmalsänderung einer bisher statischen Figur evoziert wird – eine neue Figur wird ‚Held'. Das Ereignis löst damit ein weiteres aus, das trotz der Tilgung des ersten weiter besteht (und dann zumeist in den Fokus des Textes rückt); (ii) das *Beuteholerschema*, bei dem mit der Rückkehr in den Ausgangsraum ein Element des Gegenraumes mit zurück gelangt und dadurch die Fortsetzung der Ereignisstruktur impliziert ist: Die Tilgung des einen Ereignisses entspricht der Generierung eines neuen; (iii) die *Extrempunktregel*, die den Extremraum als Brennpunkt des Geschehens postuliert.[12] Sie besagt, dass der Weg des Protagonisten/Helden, hat er die Grenze eines semantischen Raumes überschritten, auf den Extremraum ausgerichtet ist; dass der Protagonist den Raum nicht verlässt, nicht definitiv/endgültig verlassen kann, bevor er nicht auch den Extremraum aufgesucht hat. Dieser fungiert dann als End- oder Wendepunkt der Bewegungsrichtung: Entweder wird der Protagonist diesem Raum endgültig einverleibt (bzw. wird ihm erlaubt, dort zu bleiben, da er sich nun erst wirklich semantisch identifiziert), oder die Konfrontation mit ihm ermöglicht eine ‚Umkehr' – im räumlichen wie konzeptuellen Sinn.

Je nach Wahl dieser Möglichkeiten von Ereignisgenerierung, chronologischer Abfolge der zu tilgenden Ereignisse und deren Verknüpfungen entsteht eine spezifische *Ereignisstruktur*, deren Ablauf Aussagen über propagierte Werte und Normen des Textes ermöglicht. Da sämtliche Ereignistypen wie Tilgungstypen im Modell jeweils mitimpliziert sind, ist die jeweilige konkrete Realisierung bedeutsam und interpretatorisch funktionalisierbar.[13] Hier zeigt sich auch die *kultursemiotische Relevanz* des Modells. So lassen sich etwa je nach ‚ideologischer' Auffüllung – und Perspektive – diese prinzipiellen und primär neutralen Varianten als Ausgrenzung oder Flucht, Integration oder Assimilierung, Revolution / Neuanfang oder Chaos/Zerstörung deuten. Ebenso kann eine Merkmalsveränderung als Ereigniskatalysator erscheinen, durch den bezüglich des Subjekts erst dessen

[12] Vgl. Karl N. Renner, „Zu den Brennpunkten des Geschehens. Erweiterung der Grenzüberschreitungstheorie: die Extrempunktregel". In: Ludwig Bauer/Elfriede Ledig/Michael Schaudig (Hgg.). *Strategien der Filmanalyse*. München 1987, 115-130.

[13] Am Beispiel durchexerziert in Hans Krah, *Gelöste Bindungen – bedingte Lösungen. Untersuchungen zum Drama im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts*. Passau 1996, S. 87-169.

‚wahre' Identität im Akt einer Selbstfindung hervorzubringen ist, oder aber als Reduzierung und Beschränkung des eigenen Potentials (was wiederum, je nachdem, ob die Merkmale als fremde oder eigene Anteile perspektiviert werden, in unterschiedlichen ideologischen Kontexten gedeutet und instrumentalisiert werden kann).

Die Figur als ‚Modell' eines Subjekts – Raumaneignung und Konfliktlösung

Hier schließt sich eine weitere Funktion des Einsatzes von Räumen und Grenzen an, der dramaturgische Einsatz von Räumen. Das Verhältnis von Figur und Raum dient dabei nicht primär der Handlung, sondern der Fokus ist auf der Figur und deren Entwicklung gerichtet. Es geht um ein dramaturgisches *Entwicklungsmodell*, bei dem sich über spezifische Raumbindungen des Protagonisten eine plausible und insbesondere im zeitlichen Ablauf glaubwürdige Geschichte (der Veränderung) erzählen lässt und das an unterschiedliche Instrumentalisierungen des Raumes gekoppelt ist.[14] Der Handlungsträger ist als die bewegliche Figur diejenige, an der Konzepte von Subjekt und Identität angelagert, vorgeführt und verhandelt werden. Die Handlungsträger lassen sich dabei hinsichtlich ihrer Positionierung und ihrer *Bewegung im Raum* charakterisieren, sie machen eine *Entwicklung im Raum* durch. Entscheidend ist hierbei das dramaturgische Tempo:[15] Räume und Wege durch den Raum dienen dabei als zentrale argumentative Figur.

Dramaturgie *im* Raum, „Wege durch den Raum",[16] meint eine Konzeption, bei der den Protagonisten ein eigener Raum in dem Sinne zugeordnet ist, dass dieser den Protagonisten semantisch nahesteht, sich diese gerade für diesen Raum interessieren und in Konfrontation mit ihm einen Weg beschreiten. Hierbei werden Grenzen *sichtbar* und bedingen gerade die Grenzüberschreitungen eine Veränderung. Denn die Protagonisten, und mit ihnen die Rezipienten, erkennen in der Grenzüberschreitung und durch diese das Merkmal, das die Grenze konstituiert, wodurch eine Veränderung des Individuums hin zu einem Selbstbild katalysiert wird.

Die Situierung von Figuren in eigenen Räumen einerseits und die Bindung der Konfliktlösung an eigene Konfrontationsräume andererseits ermöglicht es, dass

---

[14] Das Folgende referiert Marietheres Wagner, *Dramaturgie im Raum. Arena, Tempo und Wege: ein Analysemodell zur Filmdramaturgie*. Zürich 2013. Vgl. am Beispiel zweier Rotkäppchen-Verfilmungen auch Hans Krah, „Rotkäppchen und der Wald. Narrative Funktionen fantastischer Welten". In: Pascal Klenke u.a. (Hgg.), *Writing Worlds. Welten- und Raummodelle der Fantastik*. Heidelberg 2014, S. 15-36.

[15] „Das dramaturgische Tempo bezieht sich auf einen Prozess der Konfliktbewältigung zwischen einem Ausgangspunkt und einem Endpunkt. Die Lösung des narrativen Konfliktes beinhaltet eine Veränderung zwischen der Ausgangssituation und der Endsituation. Die Angemessenheit des dramaturgischen Tempos entspricht der Glaubwürdigkeit der Konfliktlösung sowie der damit verbundenen Veränderung. Angemessenheit aber ist gebunden an die Situierung von Figuren im Raum" (Wagner, Dramaturgie, S. 158).

[16] Ebd., S. 159.

diese Wege durch den Raum Grenzen wahrnehmbar machen, eine Voraussetzung dafür, eine Veränderung des Individuums als Entwicklung nachvollziehen zu können. Gerade deshalb spielen in der Dramaturgie konkrete Grenzen bzw. Grenzräume bzw. Topoi von Grenzen eine dominante Rolle und sind im Discours präsent, kann dadurch doch die mentale Ebene gespiegelt und symbolisch manifest gemacht werden.[17]

Die Wahrnehmung der Grenze ist also entscheidend, demgegenüber wird in der *Arena-Dramaturgie* genau dies verhindert, indem in einer Art Umleitung ein Raum zentral gesetzt wird, der bezüglich der Protagonisten reiner Funktionsraum ist und als metaphorische Arena und Bühne fungiert. Dadurch werden Erkenntnisprozesse substituiert und wird durch Attraktions- und Schauwerte, zumeist gekoppelt an Gewalt und Action, davon abgelenkt. Von seiner Grundkonstruktion her ist die *Arena* als narrativer Raum kein Raum, der neue Perspektiven ermöglicht, sondern ein Raum, in dem nach bestimmten Spielregeln eine Lösung gefunden und/oder in Form eines Wettkampfes ausgetragen oder ausgehandelt wird. Eine Arena kann in einem Fantasy-Roman der Platz sein, in dem im Finale der Kampf des Helden mit einem Drachen stattfindet. Eine Arena kann aber auch ein Hotelfoyer in einer Romantischen Komödie sein, in dem eine Liebeserklärung vor Publikum inszeniert wird. Ein Raum mit der Semantik einer Arena kann auch in einer ‚Dramaturgie im Raum' funktionalisiert sein, wenn er im Schlussteil der Erzählung ermöglicht, einen narrativen Konflikt zuzuspitzen und aufzulösen (dann weist die Arena zumeist auch die Merkmale eines Extremraums auf). Doch es gibt auch Erzählweisen, die einen Konflikt nicht erst im Schlussteil, sondern bereits im Hauptteil in eine Arena umlenken (*Umleitung*, Arena-Dramaturgie im engeren Sinne). Eine solche Konfliktumleitung bewirkt, dass weniger das Thema des eigentlichen Konfliktes und dessen Lösung im Fokus steht, sondern die Arena an sich, die zum Selbstzweck wird.[18] Eine solche Dramaturgie erweckt tendenziell den Eindruck von Trivialität, die durch den spekulativen oder inflationären Einsatz starker Schlüsselreize erzielt wird. Das exzessiv ausgedehnte Vorführen von Gewaltszenen ist die eine Variante einer solchen Dramaturgie. Die andere Variante ist das Bedienen illusorischer Wunschvorstellungen, wenn zum Beispiel in Reality-Shows der Eindruck vermittelt wird, es sei möglich, innerhalb weniger Wochen oder Monate Popstar zu werden (hier fungiert die Arena als *Abkürzung*).

Stillstand und Bewegung / das Changieren von Ordnung und Grenze

Das Verhältnis von Ordnung/Raum und Verletzung/Grenzüberschreitung ist kein ontologisch gegebenes, sondern beruht auf einer Interpretation, einer Kohärenzannahme, die dem Bemühen um ein adäquates Modell des jeweiligen Weltentwurfes geschuldet ist. Texte können diese Funktion von Grenzziehungen per-

[17] Vgl. ebd., S. 78-88.

[18] Das Prinzip einer sensibilisierenden Exposition, der eine Umleitung des Konfliktes in eine zeitlich vergleichsweise sehr viel weiter ausgedehnte Handlung physischer Kämpfe folgt, fällt insbesondere bei sogenannten „Blockbuster-Filmen" auf.

petuieren, indem durch permanente Überschreitungen der Impuls für eine neue Ordnung implementiert wird (hierfür dürften aber große Textkorpora die Voraussetzung sein), oder unterlaufen, wie etwa im Prinzip des *überschreitenden Moments*.[19]

Zu dessen Beschreibung dient eine Umformulierung des Lotmanschen Konzepts mit der Einführung der Begriffe ‚Bewegung' und ‚Stillstand' als Kategorien des Erzählens. In dieser narratologischen Hinsicht ist die Frage nach Stillstand und Bewegung damit verbunden, ob eine Geschichte erzählt wird, ob das Vorgeführte als *Handlung* zu begreifen ist, also eine Grenzüberschreitung ist, oder den Zustand einer bestimmten Ordnung, einen semantischen Raum, aufzeigen soll, und damit ‚nur' als *Geschehen* zu werten ist. Nicht alles, was gezeigt ist, muss dem entsprechen, was eine Geschichte im narrativen Sinn auszeichnet.

Auf die Erzählstruktur bezogen entspricht mit Lotman damit Stillstand der sujetlosen Schicht, und meint, eine Ordnung widerspiegelnd, und Bewegung dem Ereignis. Dies bedeutet, dass die Klassifizierung von Stillstand und Bewegung grundsätzlich abhängig von der jeweils vorgeführten Welt ist. Nicht ein Geschehen an sich ist bewegt oder still, sondern es wird erst durch seinen (textuellen) Bedeutungszusammenhang dazu gemacht.

Erzählen definiert sich nun als Abfolge in der Zeit bzw. im Syntagma des Discours, also der medienspezifisch gegebenen Oberflächenebene eines konkreten Textes. Genauso wichtig bzw. entscheidend für Erzählen ist aber, dass diese Abfolge nicht nur als eine sich in der Sukzession des Discours vollziehende zu sehen ist, sondern dieses Nacheinander gleichzeitig auf der Ebene der Histoire, also der aus dem Discours rekonstruierbaren Semantiken, in einen paradigmatischen Bezug gebracht und vor dieser Folie interpretiert werden kann. Es erfolgt also die Abstraktion einer zu Grunde liegenden semantischen Struktur, derer es bedarf, um das im Discours zu einem bestimmten Zeitpunkt Vorliegende diesbezüglich als Veränderung zu werten (vgl. o. „Die Figur als ‚Held'"). Diese zugleich temporale wie semantische Transformation macht ein Geschehen zur Geschichte.

Texte können nun durch ihre Struktur unentscheidbar machen, ob vorgeführtes Geschehen Stillstand oder Bewegung indizieren soll (was also eigentlich den semantischen Raum bzw. das semantische Gefüge der dargestellten Welt konstituiert, wo genau die Grenzen liegen bzw. was überhaupt als Grenze interpretiert werden darf). Genau diese Irritation kann dann einen Mehrwert erzeugen, der wiederum als Bewegung auf höherer Ebene definiert werden kann.

Die Interpretation von Geschehen als Handlung, und damit als Bewegung, setzt voraus, dass sich die jeweilige Weltordnung rekonstruieren lässt. Dies lässt sich immer nur aus den Daten des Discours hochrechnen. Sobald neue Daten hinzukommen, werden diese ins Modell integriert. Lassen sie sich nicht integrieren, kann es zu Irritationen kommen, wodurch es zu einer Reinterpretation des bisher Angenommen und einer Revision der Ausgangssituation kommen kann. Was bisher aufgrund der Annahme der Gültigkeit eines semantischen Raums als

[19] Das Folgende fasst zusammen, was in Hans Krah, „Das *überschreitende* Moment. Bewegung und Stillstand in Spike Jonzes Musikvideos". In: Johannes Wende (Hg.), *Spike Jonze*. München 2015, S. 23-43, am Beispiel entwickelt wird.

Ereignis, als Grenzüberschreitung gewertet wurde, stellt sich im Nachhinein selbst als das heraus, was den semantischen Raum definiert, also konstitutiv für ihn ist, nichts im gegebenen Weltentwurf Ungewöhnliches – diese Einsicht bzw. die Notwendigkeit eines Abgleichs wird zumeist durch eine spezifische Struktur generiert, dem überschreitenden Moment.

Mit dem Prinzip des überschreitenden Moments ist in diesem Kontext semantisch ein Stillstand überwindendes Element gemeint, dem damit immer eine dynamische Komponente inhärent ist. Es verhindert, dass sich ein Geschehen durch Wiederholung als Normalität konsolidiert und löst diesen Zustand vor einer solchen Gewöhnung auf, indem es neue Daten einbringt bzw. neues Wissen fokussiert. Das dabei zunächst unpassend Erscheinende wird auf einer höheren Ebene wieder integriert und in eine Ordnung überführt, die semantische Struktur wird auf ein höheres Level gehoben, wobei gerade der Bruch forciert, diese neue Ebene überhaupt erst zu konstituieren. Die Bewegung wird so dann auch wieder rückgeführt zu einem neuen Stillstand, der der Beendigung des Textes bzw. zumindest dem Aufbau einer strukturierten Abfolge, eines Rhythmus‘ von bewegt/still dient. Das überschreitende Moment ist in seiner Funktion als dieser Impuls an das Syntagma gebunden, insofern es nur und erst an einer spezifischen Stelle im jeweiligen Discours seine Leistung erfüllen kann. Pragmatisch ist es damit immer auch ein mehr oder weniger emotional-affizierendes im Sinne einer Inkorporierungsstrategie.

Bausteine einer Raumtopologie

Im Folgenden sind zentrale Aspekte von Raum im Kontext der obigen Skizze aufgelistet, die im konkreten (Analyse-)Fall zu berücksichtigen und mit den Raumkonzeptionen anderer Diskurse/Wissenschaften (philosophische, psychologische, soziologische, juristische, ökonomische) zu vernetzen sind. Gegenstand (bzw. zumindest Ausgangspunkt) dabei sind Texte, im weiten semiotischen Verständnis (das auch Textkorpora einschließt); Fragestellungen zentrieren sich um Rekonstruktion und Modellierung von *Raumkonzepten*, deren Semantiken, kulturelle Relevanz und potentieller Zeichenstatus.

Mediale Aspekte

Sosehr Räume in ihrer Funktion und Funktionalisierung in unterschiedlichen Medien äquivalent sein können, sosehr bedingen die unterschiedlichen realisierten Informationskanäle unterschiedlicher Medien auch Unterschiede in der Behandlung von Räumen, zumal wenn diese genuine Qualitäten von Räumen betreffen.

Raumrepräsentation

So kann im Film der Rezipient durch die Möglichkeiten der kinematographischen Ebene in das Bild hineingezogen werden, er kann sich mit der Kamera ‚mitten im Raum befinden'. Dieser Raum ist aber eine sekundär nachgeordnete, durch das Medium erst *repräsentierte* Kategorie. Im Theater gehört der Raum dagegen zur Grundlage des Mediums. Jeder Text bewegt sich bei der Konstituierung seiner Bedeutung innerhalb der Möglichkeiten und Grenzen des zugrunde liegenden Mediums, damit ist auch geregelt, welche Bedingungen für eine Raumkonstruktion gelten und welche prinzipiellen Möglichkeiten einer Raumrepräsentation medial zur Verfügung stehen.

Diese jeweiligen medialen Spezifika sind nicht nur als Begrenzung und Restriktion aufzufassen, sondern sie erlauben auch, eigene mediale Entwürfe zu kreieren, wovon gerade der jeweilige mediale Raum zu profitieren vermag. So kann im visuellen Bereich des eigentlich Zweidimensionalen dennoch Raumeindruck erzeugt werden,[20] insbesondere seit der ‚Erfindung' der Zentralperspektive und durch diese: Bilder erhalten eine Tiefe (etwas, was medial-materiell nur metaphorisch gemeint sein kann). Durch dieses mediale Dispositiv kann etwa zwischen Vordergrund und Hintergrund unterschieden werden, wobei dies aber auf Interpretation beruht, durch Konturierung und Begrenzung, und damit durch eine virtuelle Grenze, die eben, wie Vexierbilder und Ähnliches zeigen, auch unterlaufen bzw. anders interpretiert sein kann. Im Extremfall kann dieses Abbildungsmittel (hier die Zentralperspektive) dafür eingesetzt werden, eine Welt zu erzeugen, die den Begrenzungen und Logiken der realen Welt nicht unterliegt, sondern diesen Grundprinzipien sogar widerspricht – wie in den Kompositionen C.M. Eschers zu sehen ist, wenn etwa ein Wasserfall einem Perpetuum mobile entspricht (C.M. Escher, *Wasserfall*, 1961).

Im Film als audiovisuellem Format sind diese Möglichkeiten des Visuellen integriert, diese werden aber zudem durch eigene mediale Spezifika erweitert. Als Dimensionen, auf denen räumliche Komponenten situiert sind, sind bei den audiovisuellen Medien neben der Diegese, also der Welt, die den Figuren zugänglich ist, zudem der ‚Bildraum' als das auf das Rechteck der Leinwand projizierte Filmbild, der ‚Architekturraum' als das Arrangement der natürlichen oder künstlichen Teile von Welt, wie die Projektion auf der Leinwand sie mehr oder weniger getreu darstellt, und der ‚Filmraum' als die Gesamtwelt, die sich der Zuschauer in seiner Vorstellung zusammensetzt (wobei die Diegese einen Teilraum hiervon bildet) zu unterscheiden. Bauen Bild- und Architekturraum auf der Medialität des Bildes auf, so ist der Filmraum zudem ein virtueller Raum, der sich medial erst aus dem Zusammenspiel von Montage (der Fragmentation und Kombination der einzelnen Einstellungen) und Kamerahandlung (die die Relation vom Zuschauer

[20] Auch auditiv können Raumeindrücke erzeugt werden, etwa durch Hall- oder Echoeffekte oder durch den konzeptionellen Einsatz von Musik (vgl. Gräf u.a., Filmsemiotik, S. 271f.). Da Raum gerne als genuin visuelle Kategorie gesehen wird und insbesondere die *Visualisierung von Räumen* eine zentrale Rolle bei der Betrachtung medienspezifischer Präsentationen einnimmt, wird im Folgenden diese Komponente etwas prominenter verfolgt.

zum Dargestellten durch Kameraposition, Kameraeinstellung und Kamerabewegung variiert) ergibt (also als bewegtes Bild). Dies korreliert mit der Relevanz des *Blickes als raumkonstituierendes Element* und damit der Relevanz der Mechanismen und Strategien des *point of view*.

Über die syntagmatische Anordnung verschiedener Einstellungen, gerade von eigentlich nicht kompatiblen Teilen bzw. Teilen, die eigentlich nicht zusammengehören, lässt sich durch diese Filmspezifik zusätzlich der Eindruck von Räumen erzeugen, die nicht den realen Zwängen unterworfen sind und dennoch in der filmischen Welt als kohärent erscheinen. Neben der Fantastik, die sich insbesondere solcher eigenen Raumkonzeptionen bedient, finden sich Raumerweiterungen systematisch auch im Genre des Tanzfilms, indem der Raum einer zunächst realen Bühne während der Darstellung der Performance zu einem rein filmisch konstruierten Raum ‚mutiert' und damit neue Möglichkeiten für Attraktionswerte eröffnet. Der Film präsentiert sich in Medienkonkurrenz und in Abgleich zur Theaterbühne damit als das Medium, das räumlich mehr zu bieten vermag.[21]

Mediale Differenzierungen

Grundlegend ist bei der Betrachtung von Räumen bezüglich der Medien also (i) zu unterscheiden, ob diese das Merkmal dreidimensional aufweisen und ihnen damit eine räumliche Komponente genuin inhärent ist. Von diesen *Präsenzmedien* lassen sich dann als Mediengruppen die *visuellen* (Bild-)Medien, die *auditiven* und die literalen bestimmen, die verschiedene Kombinationen eingehen können und zudem die *audiovisuellen* Formate konstituieren. Unter *literalen* Formen sind hier schriftsprachliche gemeint, die rein besprochene/sprachlich-existente Räume ausbilden. Im Mündlichen sind sie mit Audition verbunden und bedienen damit zusätzlich und notwendig das auditive Register. Im Schriftlichen sind sie dagegen nur potentiell (und zumeist nicht realisiert) an Visualität) gekoppelt.[22] Diesen analogen Medien stehen dann die *digitalen* gegenüber, die aber, wie ersichtlich sein sollte, auf den analogen aufbauen und die jeweiligen Spezifika der einbezogen Medien ebenso operationalisieren können. Dies gilt grundsätzlich, innerhalb ihres dispositiven Rahmens, für alle Medien.

Zu unterscheiden ist bezüglich der Medialität von Medien die semantisch ausgerichtete, sich aus den zur Verfügung stehenden Informationskanälen ergebende textuelle Qualität und die material-epistemisch ausgerichtete Dispositivstruktur. Auch die im obigen Sinne nicht dreidimensionalen Medien können in dieser Hinsicht (ii) räumlich verortet werden. So können visuelle Medien durch ihren Standort in architektonisch organisierten Gesamtstrukturen (Burgen, Schlösser,

[21] Vgl. zum Raum im Film im Allgemeinen ebd., S. 162-172. Zum Tanz im Film siehe Hans Krah, „Tanz-Einstellungen. Ein Blick auf die Geschichte des Tanzes im Film". In: *Kodikas/Code Ars Semeiotica* 26 (2003), S. 251-271.

[22] Visualität ist hier in einem engeren Sinne verstanden, unter Einbeziehung der Unterscheidung von Informationskanal und Zeichensystem, vgl. Dennis Gräf/Hans Krah, „Raum – Kultur – Zeichen. Imagologien von Europa". In: Daniela Wawra (Hg.), *European Studies – Europäische Kulturwissenschaft*. Frankfurt/Main 2013, S. 189-216. Siehe zu den einzelnen Medien auch die entsprechenden Beiträge in Krah/Titzmann, Medien und Kommunikation.

Kirchen, Kapellen) ein Bildprogramm etablieren oder mit umgebenden Artefakten in semiotischen Kontakt stehen. So kann bei der Bildbetrachtung der Standort entscheidend sein und somit mit in die Bedeutungsstruktur eingehen (z.B. bei Anamorphosen). So kann bei ortsgebundenen Medien (Plakatwände) der Einbezug des Standorts (etwa durch deiktische Bezugnahmen) grundlegend für die textuelle Semantik bestimmend sein.

Bezüglich des medialen Aspektes kann also (iii) gefragt werden, welche Dimensionen von Raum im jeweiligen Medium gegeben/zu unterscheiden sind, welche anderen Medien hierbei einbezogen sind und wie dies aufeinander aufbaut. Zu vergegenwärtigen ist ebenso, wodurch, durch welche medialen Verfahren und Strategien, im Medium Raumeffekte ermöglicht und erzeugt werden können und welche Leistungen diese Anbindung an räumliche Konzepte und Raumsubstitute im Medium und für es erbringt.[23] Schließlich kann betrachtet werden, welche Möglichkeiten eigener Raumkreationen die medialen Gegebenheiten erlauben.

Für die Präsenzmedien (iv) ist zu konstatieren, dass, auch wenn hier realer Raum Grundlage ist, dieser zum medialen Raum, zur *Bühne*, wird. Das Geschehen wird im Normalfall aus konstanter Entfernung und konstanter Perspektive rezipiert, wodurch eigene Formen der Inszenierung des Raumes und der Bedeutungsgenerierung durch den Raum gegeben sind, nach denen zu fragen ist: Etwa, ob der Raum durch proxemische Kodes selbst zum Zeichenträger wird, ob der uneingeschränkte, distanzierte Blick als Überblick erkenntnisleitend funktionalisiert wird, ob durch die Bespielung des Raums Teilräume wie virtuelle Grenzen entstehen. Auch Abweichungen vom ‚Normalfall' und die dabei gegebenen Änderungen räumlicher Parameter sind zu betrachten. Unterschieden werden kann zudem, ob dem Raum die Qualität als Bühne bereits als Primärfunktion (vgl. „Funktional-relationale Aspekte" (vi)) zukommt (wie im Theater), er also schon immer Bühne ist, oder ob sich der (öffentliche) Raum (im ‚Happening') selbst erst angeeignet wird und dieser erst zur Bühne wird. In diesem Fall dürften gerade die Grenzen (des Raumes/Textes) und der Umgang mit ihnen von besonderem Belang sein (vgl. o. „Grenzüberschreitungen als sozio-semiotisches Phänomen").

Topographisch-geographische Aspekte

Räume im wörtlichen, also topographischen, Sinn enthält jeder Text, der eine ‚Welt' entwirft. Insofern kann (i) nach dieser *räumlichen Strukturierung* gefragt werden, nach den Klassen, Kategorien und Achsen, die im Text unterschieden werden: oben versus unten, innen versus außen, offen versus geschlossen, Nord versus Süd, nah versus fern etc. Ebenso sind hier (ii) die entsprechenden *Gren-*

[23] Insbesondere im Digitalen zeigt sich, dass Inszenierungen von Raumsubstituten und allgemein die Bindung an das Konzept Raum eine nicht unerhebliche Rolle bei der kulturellen Aneignung des Mediums wie dem (Selbst-)Verständnis dem Medium gegenüber spielen. Je virtueller der Raum, desto mehr Raumsimulation bedarf es.

zen, deren Ausprägung (als Schwellen, Schnittstellen, Räume), Inszenierung und Status zu betrachten. Des Weiteren ist (iii) ein *kulturell-referentialisierender* Aspekt topographischer Räume zu berücksichtigen, sobald diese mit außertextuellen, in der Wirklichkeit bestehenden Räumen übereinstimmen. Damit wird deren denotativer Gehalt aufgerufen und kann zudem über kulturelles Wissen deren Konnotationspotential im Text und für den Text funktionalisiert werden.

Schließlich können (iv) hierunter *Topoi*, ‚Gemeinplätze', subsumiert werden, Räumlichkeiten, deren individuelle Ausprägung von einer mythisch-kulturellen Bedeutungsebene kollektivsymbolisch überlagert und überformt ist:[24] Zu nennen wären als solche Topoi etwa die Stadt resp. Großstadt, der Dschungel, das Bergwerk, das Labyrinth.

Funktional-relationale Aspekte

Hier geht es um die Bedeutung von Räumen in ihrem Verhältnis zu anderen Räumen und zu anderen Kategorien im (jeweiligen)Textuniversum. Hierunter sind als narrative Aspekte (i) das zu subsumieren, was Raum und Handlung im Sinne von ‚Grenzüberschreitung und Handlung' auf der Basis von Lotman (s.o.) betrifft, aber (ii) auch die Sinnstiftungen zweiter Ordnung, die sich durch Signifizierungen von Räumen als Ergebnis des narrativen Prozesses ergeben.

In ihrem Verhältnis zu Figuren ließe sich (iii) zunächst paradigmatisch nach einem *Figur-Raum-Konnex* fragen, im Sinne einer gegenseitigen Beeinflussung: ‚Zeig mir, wo du wohnst, und ich sage dir, wer du bist'. Solche Bewohner-Raum-Konnexe, bei denen indexikalische Verhältnisse von ikonischen überlagert werden, finden sich etwa gehäuft im Fantasykontext, wenn der Raum in seiner räumlichen Verfasstheit bereits auf die Eigenschaften der Bewohner verweist (die Stadt Minas Morgul in DER HERR DER RINGE, Draculas Schloss in BRAM STOKER'S DRACULA, 1992). Figuren/Handlungsträger lassen sich zudem (iv) hinsichtlich ihrer Bewegung(en) im Raum charakterisieren (‚*Reisen*'). Zu fragen ist hierbei nach Motivationen von Raumwechseln wie nach Zugangsbeschränkungen hermetischer Räume und deren Zugangsbedingungen. Raum und Figur können schließlich (v) im Sinne einer *Raumhoheit* gebunden sein, was Raum- und Definitionsmacht bei der Setzung von Grenzen betrifft und Aspekte wie Zugang und Verlassen des Raumes (z.B. Venusberg, vgl. dazu den Beitrag von Großmann und Halft in diesem Band), Disziplinierung- und Sanktionierungsinstanzen tangiert (vgl. zum Individuum in zentraler Position Renner 2004).

Als funktionaler Aspekt ist (vi) zunächst die *Primärfunktion* zu bestimmen, die einem Raum quasi denotativ, sei es vom Text so gesetzt, sei es bereits kulturell präfiguriert, zukommt und die dann in Relation zur narrativ vorgeführten Leistung zu setzen ist (so etwa häufig im Fantasykontext die Bibliothek als Raum des Zugangs zu anderen Welten). In Bezug auf die Handlung können Räume (vii) in *narrativer Funktion* etwa in Ausgangsräume, Zielräume, Übergangs-/Transi-

[24] Zum Topos sei einführend auf Klaus Kanzog, *Grundkurs Filmrhetorik*. München 2001, S. 138-155, verwiesen, der sich auch mit topischen Raumzeichen (S. 149f.) beschäftigt.

tionsräume, Taburäume, Extremräume, in *aktantieller Funktion* in auslösende/katalytische Räume (z.B. über das Merkmal der ‚Enge'), Durchgangsräume (Hotel, Flughafen), Fluchträume, Erfahrungsräume, Initiations- und subjektkonstituierende Räume (die Wüste im australischen Ritus des *walkabout*) oder Sanktionierungsräume (das Moor im Film DIE GOLDENE STADT, D 1942, Veit Harlan) unterschieden werden.

Einen weiteren funktionalen Raumaspekt bildet (viii) die Gruppe der *strukturanalogen Räume*, deren zeichenhafter Status darin besteht, als ‚Verschiebung', als etwas anderes gelesen/interpretiert werden zu können, insofern sie in ihrer räumlichen Strukturiertheit homolog andere Sachverhalte/Prozesse abbilden und – zumeist – veräußerlichen und damit ‚übersetzbar' sind.

Als dynamische Komponente der ‚Weltordnung' gilt es (ix) *Grenzoperationen* (und allgemein den Umgang mit Grenzen) zu betrachten, die sich quantitativ als Raumerweiterungen, Raumaneignungen, qualitativ als Raumtransformationen darstellen (so die *frontier* im Western), und deren semantische Funktionalisierung, etwa als Abgrenzungs-, Ausgrenzungs- oder Entgrenzungsmechanismen.

Die Raumorganisation ist (x) zudem verbunden mit der Frage nach den *Interdependenzen* von Räumen. Bilden diese autonome Alternativen oder sind sie funktional aufeinander bezogen, als Gegenräume oder hinsichtlich eines gegebenen Stand-/Bezugspunktes, z.B. in der Beziehung von System-Umwelt, innen-außen etc.? Lassen sie sich als ‚andere Seite der Medaille' begreifen?

Schließlich lassen sich Räume und Raumorganisationen im Allgemeinen (xi) zu Referenzen über den Text hinaus betrachten und die eigenen Ordnungen und Raumelemente in ihrem Verhältnis zu Textsorten und Genres und deren Relevanz hierfür abgleichen.

Diskursiv-rhetorische Aspekte

Zu betrachten ist der sprachlich-semiotische Umgang, wie er sich (i) ganz basal in *Benennungen* von Räumen (und von Texttiteln, wenn ein räumlicher Aspekt fokussiert ist) spiegelt. Des Weiteren sind hierunter diejenigen Formen zu verstehen, bei denen räumlich konkrete Sachverhalte über semiotische Operationen als Träger für nicht-räumliche Sachverhalte fungieren. Insbesondere sind (ii) darunter *metaphorische Räume* zu zählen, also die uneigentliche Verwendung von Räumen/räumlichen Kategorien, um mit Hilfe dieser rhetorischen Strategien nicht-räumliche Sachverhalte zu beschreiben bzw. den semantischen Implikationen des Vergleichs zu unterziehen und damit bestimmte im Denkmodell als gültig erachtete Eigenschaften zu präsupponieren und zu evozieren. Einige Beispiele: die aus der optischen Kodierung von Erkenntnis resultierende räumliche Metaphorik etwa von Vorhang/Decke/Schleier/Hülle im Literatursystem Goethezeit, die Metaphorik von ‚Wasser-Tiefe-Abgrund' für Tod im deutschen Realismus,[25] die vertikal-organisierte Dimensionierung des Konzepts der Person in der

[25] Siehe hierzu etwa Hans Krah, „Die ‚Realität' des Realismus. Grundlegendes am Beispiel von Theodor Storms ‚Aquis submersus'". In: Marianne Wünsch, *Realismus (1850-1890). Zugänge zu*

Frühen Moderne. Nicht auf inhaltliche Konzepte bezogen, sondern bereits auf der Ebene der Medialität eingesetzt, wäre hier zentral das Internet (Surfmetaphorik) und der ‚Cyberspace' anzuführen.

Diese uneigentliche Bedeutung von Räumen kann (iii) bezüglich des Verhältnisses zu eigentlichen Räumen variieren, so im ‚allegorischen Raum', der rein zeichenhaft zu verstehen ist, im ‚parabolischen Raum', der zusätzlich zu seiner eigentlichen Struktur für etwas anderes steht und ‚Projektionsräume', die gerade durch ihre eigentlichen Merkmale argumentativ für andere Zwecke instrumentalisiert sind.[26]

Eine Rolle können hier (iv) *argumentative* Aspekte im Umgang mit Räumen spielen, etwa Naturalisierungen von Paradigmen oder die Inszenierung von Räumen als Begehrens-/Wunschräume (etwa im Konzept des ‚attraktiven Raums' im Werbespot, siehe Pabst 1999). Auch und insbesondere Grenzen weisen ein Potential auf, für solche Rhetoriken instrumentalisiert zu werden (etwa in politischen Diskursen oder als Normalitätsmarker, vgl. Link 1996).

Auf Raum und Grenze kann (v) metasprachlich, selbstreferentiell Bezug genommen werden. Solche Formen *topischer Selbstbezüglichkeiten* können in verschiedenen Ausprägungen, rekursiven oder spiegelnden Referenzen, und Leistungen, rein definitorischen oder eher selbstreflexiven, vorhanden sein.

Perzeptive/Modale Aspekte

Hierunter lassen sich vermittelnde Aspekte zusammenfassen, die den Raum in seinem Wirklichkeitsstatus, seiner Reichweite oder der Validität seiner Raumqualität an zusätzliche determinierende (individuelle oder textuelle) Parameter binden.

Unter perzeptiven Aspekten sind dabei diejenigen Aspekte zusammengefasst und fokussiert, die Räume (i) an die *Wahrnehmung* eines wahrnehmenden Subjektes binden. Unabhängig von der medienspezifischen Ausprägung (s.o. ‚Mediale Aspekte') lassen sich hiervon ausgehend weitere grundlegende Aspekte des Umgangs mit Räumen ableiten: (ii) die *Perspektivierung von Räumen*, sei es hinsichtlich des Standpunktes, wie sie sich in der Differenzierung in ‚eigen' versus ‚fremd' niederschlägt, sei es hinsichtlich einer Bewertung und/oder Zuordnung von Merkmalen. In diesem Kontext ist des Weiteren (iii) der Involvierungsgrad anzuführen, wie er sich durch die Dimension von ‚Distanz/Überschaubarkeit/Überblick' versus ‚Nähe/Ausschnitt/Begrenztheit' ergibt, die zentrale Textkonstrukte (mit-)organisiert.

---

einer literarischen Epoche. Kiel 2007, S. 61-90, und Ders., „‚Hunnenblut'. Die biologistische und normalistische (Re-)Vitalisierung der Venusberggeschichte in Wilhelm Jensens spätrealistischer Erzählung". In: Thomas Betz/Franziska Mayer (Hgg.). *Abweichende Lebensläufe, poetische Ordnungen.* München 2005, S. 381-411.

[26] Siehe etwa zu Natur als bürgerlichen Projektionsraum Hans Krah, „Raum, Sexualität, *sequel*. ‚Natur' als bürgerlicher Projektionsraum am Beispiel von THE BLUE LAGOON (1980) und RETURN TO THE BLUE LAGOON (1991)". In: Ders. (Hg.), *Räume, Grenzen, Grenzüberschreitungen. Bedeutungs-Welten in Literatur, Film und Fernsehen.* Tübingen 1999, S. 57-83.

Zu vernetzen ist dieser Komplex (iv) mit der *Modalisierung von Räumen*. Ein Raum kann als ‚real' gesetzt sein, er kann einen anderen Modus seines Realitätsstatus erhalten: als ‚imaginiert', ‚geträumt', ‚erinnert', oder dies kann bewusst uneindeutig gehalten werden. Die jeweiligen Realitäts- wie Modalisierungsmarker können dabei in diesen ihren Begrenzungsfunktionen untersucht werden. Der Raum kann als ‚fantastisch', ‚utopisch' oder ‚metaphysisch' ausgegeben sein. Dies kann aus der Perspektive eines Einzelnen, mehrerer Figuren, eines Kollektivs, vom Textganzen gedacht wie auch selbst bereits Merkmal eines Genres (so der ‚Utopie') sein. Fantastische Räume (und Welten) dürften (v) hierbei einen eigenen Bereich darstellen, die bezüglich unterschiedlichster Funktionskontexte operationalisiert sein können und dementsprechend differenziert zu betrachten sind.[27] Schließlich lassen sich hier (vi) auch *kartographische* Aspekte anführen, also Formen und Formate textinterner Raumabbildung und Raumbeschreibung.

Raum ‚ohne' (Außen-)Grenzen: Das Beispiel Bunker

Die generelle Leistung von Raum, als ‚Architektur' Ordnung zu erzeugen, wird nirgends da so deutlich, wo diese Leistung systematisch und genrekonstituierend gebrochen wird. Dies geschieht etwa im Horrorfilm, einen architektonischen Ausdruck dafür stellt das Labyrinth dar (Pabst 2001), oder in der Dystopie, deren räumlicher Ausdruck, wie in den entsprechenden Endzeit- und Weltkatastrophentexten deutlich wird, der Bunker ist.[28] Im Folgenden soll dieses ‚Trauma' Bunker, wie es sich aus entsprechenden Texten der 1940er bis 1960er Jahre rekonstruieren lässt, skizziert und dabei die Relevanz des vorgestellten räumlichen Beschreibungsinventars exemplifiziert werden.

---

[27] Da etwa fantastische Welten als ‚andere' Räume fast konstitutiv allein als Raum über die Qualität der Attraktion verfügen, erscheinen sie dramaturgisch gerne als Funktionsraum im Sinne einer Arena. Filme, die dominant ihre Welten dramaturgisch als Arena in Szene setzen, so dass die Weltinszenierung selbst schon einen Teil der Ablenkung und Umleitung darstellt, wären etwa AVATAR und DER HERR DER RINGE – DIE ZWEI TÜRME. Fantastik kann aber, gerade da durch die konstitutive Abweichung Gewohnheit in der Wahrnehmung gebrochen wird, demgegenüber ebenso dazu dienen, auf die Grenze hinzulenken und deren Sichtbarkeit zu unterstützen. Durch fantastische Räume können darüber hinaus Aspekte ausgedrückt werden, die in der Realität nicht auf den ersten Blick erkennbar oder benennbar wären, und zeichenhaft auf eine tiefere Dimension der Wirklichkeit verweisen. Fantastische (Architektur-)Räume können auf strukturanaloge Räume verweisen. Vgl. hierzu im Allgemeinen Hans Krah, „Rotkäppchen und der Wald. Narrative Funktionen fantastischer Welten". In: Pascal Klenke u.a. (Hgg.), *Writing Worlds. Welten- und Raummodelle der Fantastik*. Heidelberg 2014, S. 15-36.

[28] Das Folgende baut auf Hans Krah, *Weltuntergangsszenarien und Zukunftsentwürfe. Narrationen vom ‚Ende' in Literatur und Film 1945-1990*. Kiel 2004, auf, insbesondere S. 125-173. Dort ist es in einem größeren Kontext verortet. Zur Spezifizierung von Dystopie als ‚apodiktisch-restriktiver' Utopie siehe S. 128f. Das Korpus besteht aus Texten, die von globalen Katastrophen resp. von Katastrophen, denen vom Text ein potentielles globales Potential zugesprochen wird, handeln, und setzt sich aus deutschen und angloamerikanischen Texten, die zeitnah in Übersetzungen vorgelegen haben, zusammen.

Das Narrativ Bunker

In seiner Primärfunktion ist ein Bunker ein Schutzraum. In den Texten des betreffenden Korpus erfüllt er diese Funktion selten. Ein ‚normales' Haus, ein Höhlenraum in der Natur bieten im Ernstfall mehr Schutz. Schon in *The Hopkins Manuscript* von 1939 [deutscher Titel *Der Mond fällt auf Europa*] wird dies vorgeführt. Hier gibt es noch keinen Atombunker, sondern ‚nur' einen Bunker als Schutzraum vor dem herannahenden Mond, der auf die Erde stürzt und damit eine globale Katastrophe zu initiieren scheint. Der Aufenthalt in diesem Bunker führt aber für sämtliche Männer, die sich in ihm befinden, nicht zum Überleben, sondern zum Tod durch Ertrinken. Wer demgegenüber das sichere Angebot ausgeschlagen hat, die Nacht des Mondes im Bunker zu verbringen, so der Protagonist, der in seinem Häuschen bleibt, überlebt.

In *Die Großen in der Tiefe* (1961) hat die Menschheit im Gila-Bunker überlebt, allerdings unter spezifischen Bedingungen und spezifischen Veränderungen. Der Gila-Bunker ist ein „1000 Meter unter der Erde liegende[r] Tiefbunker, dessen enorme Einrichtungen ein gewisses Überleben verhießen".[29] Der Riesenbunker gleicht einer unterirdischen Stadt und ist für fünftausend Menschen konzipiert. Überlebensberechtigt ist der, „dessen Fähigkeiten ein Weiterbestehen der menschlichen Rasse gewährleisten" (G 34), das sind die titelgebenden „Großen" (G 22). 174 Jahre nach der Katastrophe hat sich die Bunkerwelt, die „STADT" (G 62), wie sie von ihren Bewohnern genannt wird, allerdings in einem doppelten Sinne verselbständigt. Sie ist zum einen zum Daueraufenthalt geworden. Ein Wiederaufbau, wie er projektiert war, hat nicht stattgefunden. Als Übergangsstadium gedacht, hat sich die Bunkerwelt gefestigt und verfestigt, ist vom Mittel zum Zweck geworden. Und dies ist im Text zum anderen damit korreliert, dass sie zur Dystopie (im Sinne der apodiktisch-restriktiven Utopie) geworden ist, zu einer Ordnung, die nichts mehr mit der Ausgangssituation gemein hat.

Diese Ordnung der „STADT" fußt auf einem undemokratischen Kastensystem, bei dem soziale Mobilität nicht gegeben ist und das sich in der räumlichen Ordnung widerspiegelt. Der Bunker ist in sieben Etagen untergliedert, die jeweils von einer bestimmten Kaste, durch Farben gekennzeichnet, bewohnt sind. Den untersten Kasten, den Grünen, Blauen und Gelben, wird dabei die Dimension eines Vergangenheitsbewusstseins abgesprochen. Diese Degeneration in der „STADT" erscheint als eine Vorstufe der Mutationen, wie sie außerhalb des Bunkers vonstattengehen, die wiederum ‚nur' den Extremwert in dieser graduellen Entfremdung vom ‚eigentlich' Menschlichen darstellen.

Die einzigen Institutionen dieses Raumes stellen das Genetik-Institut und die Gefühlspolizei dar. Mann und Frau werden vom „Institut für genetische Spätfolgen" (G 68) füreinander ausgewählt, wobei insbesondere in eugenischer Hinsicht getestet und kontrolliert wird. Die Angst vor Mutationen, vor Krankheit allgemein ist das Trauma dieser Welt schlechthin. Die Gefühlspolizei kontrolliert als Exekutive die emotionale Einstellung der Bewohner; in ihre Zuständigkeit fällt

[29] Zitiert nach K. H. Scheer, *Die Großen in der Tiefe*. Rastatt/Baden 1977, hier S. 33. Im Folgenden zitiert unter Sigle G direkt nach dem Zitat.

primär das, was als Erlebnis-Hinrichtungen beschrieben wird. Ort hierfür ist ein Sportstadion, das zwar im Bunker geplant war, aber statt seiner primären Funktion zu diesen Zwecken umgewandelt ist.[30]

In *Farnham's Freehold* (1964) scheint der Bunker zwar seine Funktion zu erfüllen und Familie Farnham die Katastrophe, einen atomaren Angriff, überstehen zu lassen, allerdings mit dem Ergebnis, dass sie in die Zukunft geschleudert wird und vom Regen in die Traufe kommt. Denn in dieser Zukunft hat sich ein theokratischer Sklavenhalterstaat etabliert, bei dem die Weißen die Sklaven sind. In dieser neuen Gesellschaft der ‚Auserwählten' ohne Toleranz und Freiraum, mit Zuchtsystem und geregelter, normierter Sexualität und demgemäß ohne freie Partnerwahl, fühlt sich der Protagonist Hugh als aufrechter Amerikaner (und d. h. als Weißer) naturgemäß nicht wohl. Der Bunker ist hier also ebenso wie in *Die Großen in der Tiefe*, wenngleich auf einer abstrakteren Ebene, mit der Etablierung einer zukünftigen Dystopie verbunden. Dies wird umso deutlicher, als Hugh eine ‚zweite Chance' bekommt. Als Versuchskaninchen wird er in einer Zeitmaschine zurückgeschickt und landet am Abend kurz vor der Bombardierung. Nun sucht er Schutz in einem alten Bergwerk und überlebt die Katastrophe. Diese führt nun nicht zur Dystopie. Vorgeführt wird ein Leben unmittelbar nach dem Angriff, bei dem man sich, typisch amerikanisch das Beste aus der Situation machend, einzurichten und mit den Verhältnissen zu arrangieren versteht.

Das Raumkonzept Bunker

Wie zu zeigen ist, erscheint der Bunker zunächst funktional im Zusammenhang eines Raum-Bewohner-Konnexes: Regelmäßig hat er negative Auswirkungen auf das Individuum und dessen Identität, indem er mehr oder weniger deutlich mit einer Degeneration des Subjekts korreliert ist.[31] Der Bunker als Gegenwelt weist zudem konstitutiv das Merkmal der Begrenztheit auf und beschneidet die Welt in ihrer Abbildung von einem wesentlichen Merkmal. Sosehr im gegebenen Korpus ein Dogma der Begrenzung hinsichtlich Wissenschaft und Technik gilt, sosehr ist als Korrektiv dazu die Unbegrenztheit auf der Ebene der topographischen Grundlagen notwendig. Dieses Korrektiv entfällt und kann sich damit auch nicht ideologisch entfalten: In der Anti-Welt des Bunkers entfällt Mobilität. Was der Bunker aber letztlich bedeutet bzw. als Konzept repräsentiert, lässt sich am besten durch eine Gegenüberstellung mit dem Haus erkennen, einem Raum, zu dem er in den Texten bereits auf der Oberflächenebene mehr oder weniger explizit in Kontrast gesetzt wird.

[30] Zu deuten ist dies im Kontext des Raum-Bewohner-Konnexes. Hier artikuliert sich das vom Raum erzwungene Merkmal der Nicht-Bewegung. Zudem ist hier in pervertierter Form repräsentiert, was im Korpus generell für ein emphatisches Verhältnis von Mensch-Maschine als notwendig gedacht wird: körperliche Anstrengung (die insbesondere im Umgang mit der negativen ‚Rechenmaschine' verloren geht).

[31] Der Bezug von Bunker und Mutation lässt sich auch sehr deutlich anhand der Morlocks in THE TIME MACHINE (USA 1959) zeigen.

Bunker vs. Haus

Im Korpus werden Bunker und Haus gegenübergestellt. Das Haus steht zunächst für das Vertraute, das ‚innen' und ‚eigen' amalgamiert und mit dem zeitlich Beständigen einhergeht. Welche Qualitäten sind es aber, die dem Bunker als Raum in allen diesen Texten eingeschrieben werden und die ihn vom Haus als Paradigma des Gegenentwurfs unterscheiden? Worin liegt der wesensmäßige Unterschied? Eine zentrale Kategorie, mit deren Hilfe diese Unterscheidung strukturiert ist, wird von ‚oben' versus ‚unten' gebildet. Auch die Relevanz der Kategorisierung in ‚innen' versus ‚außen' ist gegeben und stellt an sich eine zutreffende dar, insofern der Bunker ein Innenraum ist. Für die Unterscheidung von der Raumklasse ‚Haus' müsste dies aber irrelevant sein, da diese ebenfalls einen Innenraum darstellt, nicht den ‚dazugehörigen' Außenraum. Der Unterschied liegt auf einer Ebene, die die basalen Leistungen von Raum und Grenze tangiert (und die den Bunker eben von eigentlichen Innenräumen exkludiert). Er liegt, so lässt sich aus den Texten erschließen, in der grenz- bzw. raumkonstituierenden Funktion an sich: Ein Haus konstituiert eine Grenze, teilt den Raum, definiert Teilräume: innen/außen, mein/dein, etc. Dadurch wird Raum erst konstituiert und über diesen ‚architektonischen Raum' durch die Etablierung von Grenzen Ordnung gestiftet und Sinn geschaffen. Der Bunker dagegen wird regelmäßig als Raum konstruiert, der diese Leistung(en) negiert. Der Bunker (in der medialen Vorstellung des hier zugrunde gelegten Textkorpus, das sich um globale Katastrophen zentriert) ist kein Raum, der abgrenzt oder eine Grenze konstituiert. Er wird als vollständig in seine Umgebung integriert inszeniert, ohne eine Grenzfunktion zu irgendeiner Umwelt. Er ist dem Raum einverleibt, anstatt selbst Raum zu schaffen. Insofern ist er kein wirklicher Innenraum, keiner, dem dieses Merkmal emphatisch-ideologisch zukommt. Ein solches Innen, wie es durch das Haus konstituiert wird, ‚denkt' das Außen relational mit. Da das Innen durch eine Grenze geschaffen wurde, muss es die andere Seite dieser Grenze ebenfalls gegeben, das Außen. Von einem eigentlichen, funktionalen Innenraum ist somit nur dann zu sprechen, wenn ein Außen vorhanden ist. Ein Außen, von dem man sich zwar abgrenzt, das aber prinzipiell wahrnehmbar und zugänglich wäre. Durch Fenster und Türen. So etwas gibt es im Bunker nicht. Raum und Grenze sind dann fruchtbar und sinnstiftend, wenn sie Kontakt ermöglichen. Genau dies erfüllt der Bunker nicht; der Übergang nach draußen ist prinzipiell unmöglich.

Damit ist der Bunker kein positiver, sinnstiftender Innenraum, sondern er negiert diese Leistung, indem es keine Grenze zum Außen gibt, indem Raum nicht strukturiert wird. Indem er scheinbar räumliche Universalität repräsentiert, stellt er dadurch eigentlich einen ‚Nicht-Raum' dar, die Negation von Ordnung und Sinn schlechthin. Diese Raumkonzeption des Bunkers stellt symbolisch eine Bedrohung der Normalität dar. Die Architektur verselbstständigt sich und dominiert den Menschen, anstatt dass dieser sich mit ihrer Hilfe seine Umwelt aneignet. Genau dieses Prinzip findet sich dann im Genre der Dystopie auf der Ebene der gesamten vorgeführten Welt.

Topische Selbstbezüglichkeit

Der Bunker etabliert in dieser Konzeption einen Topos, auf den aufbauend dann auf verschiedene Weise Bezug genommen werden kann: So operiert der Text *Level 7* (1960) metareflexiv mit einer Pervertierung dieser Konzepte, insofern diese Implikationen der Innen-Außen-Dissoziierung bereits textintern funktionalisiert werden. Auch hier gibt es wie in *Die Großen in der Tiefe* eine vertikal organisierte Bunkerwelt, wobei die einzelnen Ebenen nicht zu einem Bunkersystem verbunden sind. Jede für sich ist autonom und autark, separiert von den anderen. Ebene 7, die tiefste davon, liegt 1350 Meter unter der Erdoberfläche. Sind diese Bunkerwelten nun üblicherweise im Korpus dafür gedacht, bei einem Ernstfall ein Überleben zu garantieren, so ist hier der Aufenthalt in Ebene 7 bereits *vor* dem Ernstfall organisiert, und zwar unabhängig von einer eventuellen Möglichkeit, rein strukturell. Dies hat seinen (text-)logischen Sinn im Zweck von Ebene 7, der „Knopfdruck-Zentrale“:[32] (L 14): „Von hier aus können Sie angreifen, ohne selbst angegriffen zu werden [...]. Vielleicht ist der Tag nicht mehr fern, an dem Ihnen befohlen wird, einen bestimmten Knopf zu drücken“ (L 17). Für diese Aufgabe, den atomaren Angriff, der eine globale Katastrophe auf der Erdoberfläche auslösen wird, ist der Protagonist ausgewählt und speziell geschult worden.[33] Um diese Aufgabe optimal erfüllen zu können, ist der Bunkerraum notwendig, gerade weil es kein Außen mehr gibt: „Es gibt für Sie keine Rückkehr zur Oberfläche mehr [...]. Ebene 7 wurde nach Ihrem Eintreffen hermetisch von der Erdoberfläche abgeschlossen. Sie stehen damit nicht mehr in Verbindung mit ihr“ (L 17). Nicht mehr in Verbindung zu stehen heißt letztlich, dieses Außen nicht mehr wahrzunehmen, sich nicht mit diesem Außen mental zu beschäftigen. Gerade indem es aus dem Bewusstsein ausgeblendet ist und Ebene 7 damit zum einzig real existierenden Raum für seine Bewohner wird, ist deren Aufgabe, der Krieg und die totale Zerstörung dieses Außen, der Erdoberfläche, überhaupt nur denkbar und mental zu bewältigen. Die Verantwortung für ein solches Draußen ist ausgeschaltet, da es dieses Außen interaktiv nicht gibt. „Kontakt mit der Außenwelt bedeutet auch Kontakt mit Spionen, Feinden und Pazifisten“ (L 30). Die Verselbständigung des Raumes ist hier also bereits konzeptionell eingeplant – dementsprechend führt der Text vor, dass dieser Fall eintritt; auch wenn sich dabei der Auslöser als „Unfall“ (129) erweist, ist die Maschinerie nicht zu stoppen.[34]

---

[32] Zitiert nach Mordecai Roshwald, *Das Ultimatum*. München 1962, hier S. 14. Im Folgenden zitiert unter der Sigle L direkt nach dem Zitat.

[33] Der Text persifliert und extremisiert einen Diskurs, der zu den zentralen Topoi im Kontext einer globalen Katastrophe zählt: den des ‚Drucks auf den Knopf‘. Siehe hierzu Hans Krah, „‚Nur ein Druck auf den Knopf‘. Zur Genese einer Denkfigur im ästhetischen Diskurs des frühen 20. Jahrhunderts“. In: *Musil-Forum* 27 (2003), S. 63-87.

[34] Der Text führt dann genüsslich vor, wie sich dieses postapokalyptische Danach selbst sukzessive auflöst. Die oberen Bunker sind nicht strahlensicher, so dass nach und nach nur noch Ebene 7 übrig bleibt. Hier besteht „keinerlei Gefahr einer radioaktiven Verseuchung“ (L 17). Dies stimmt auch, dann jedenfalls, wenn von dem im Denken unterstellten Befund ausgegangen wird, dass Strahlung mit Krieg identisch ist. Ein Befund, auf den der Text aufbaut und vor dessen Folie er seine Abweichung als ironische Brechung inszenieren kann: Ebene 7 ist zwar von außen absolut

Sinnstiftung zweiter Ordnung

Als dieser ‚Un-Raum' kann der Bunker dann medial wieder sekundär semiotisiert werden, so dass es Möglichkeiten einer positiven Funktionalisierung gibt. Eine solche liegt aber gerade nicht in der Schutzfunktion des Bunkers. ‚Sinnvoll' und sinnstiftend in die Narrationen integriert werden Bunkerräume hinsichtlich dreier Funktionskomplexe: Der Bunker hat (i) Sinn, sobald er innerhalb der Diegese selbst als diese Anti-Welt begriffen werden kann. Dann kann als narratives Programm seine Überwindung versucht werden. Notwendig dazu ist aber, dass er als Innenraum erscheint (und es gilt demgemäß, die Tür nach draußen zu finden). Damit die eigene Situation im Bunker als ‚Feindbild' überhaupt erkannt werden kann, muss sich im Bewusstsein eine Transzendierung der eigenen Welt ereignen. Es muss eine Metaebene installiert werden, die letztlich den Status eines Metaereignisses einnimmt, von deren Warte aus sich die andere Seite der Bunkerwelt, das Außen, abzeichnet und damit die Außenwand des Bunkers Sinn erhält. Sinn insofern, als sie als grenzkonstituierend wahrgenommen wird und gegen diese Raumordnung rebelliert werden kann.

Ganz konkret zeigt sich dies in *Die Großen in der Tiefe*, ein Text, der durch dieses narrative Programm bestimmt ist, dadurch, dass die Protagonisten bei ihrer Flucht gerade an diese Außenwand des Bunkers gelangen, von außen, und die Existenz dieser anderen Seite damit unmittelbar sinnlich erfahrbar gemacht wird.[35] Hauptprotagonist der Handlung ist Norman Caligon, der mit sieben weiteren Bewohnern der „STADT" aus dieser Ordnung ausbricht. In Caligon ist das Bündel der ‚amerikanischen Tugenden' figuriert. Caligon gehört den Violetten der zweiten Kaste an, ist innerhalb der „STADT" bereits in privilegierter Position. Er zeichnet sich durch eine relative Raummächtigkeit aus, da er sich bis auf die Etage der ersten Kaste frei bewegen kann. Diese Beweglichkeit symbolisiert sich auch in seinen Normverstößen, da er in die „verbotenen Regionen der STADT" (G 62) eindringt und durch diese Grenzüberschreitungen Grenzräume aufsucht: die frühere Befehlszentrale, die ein Grenzraum räumlich ist, da sie sich auf halber Höhe zur Oberfläche befindet, zeitlich, da hier die Vergangenheit konserviert ist, und epistemisch, da hier über mediale Vermittlung Wissen zu erwerben ist.

Kombiniert kann diese Funktionalisierung mit einer weiteren sein, (ii) der der Selektion (die ebenfalls ein eigenes narratives Programm ausbilden kann). Sobald der Bunker seine temporäre Qualität zurückerlangt, kann er sich als Übergangsraum und Selektionsfilter erweisen. Diese Funktion kommt nicht nur dem Riesenbunker in *Die Großen in der Tiefe* zu, auch der Familienbunker in *Farnham's Freehold* erfüllt sie. Hugh Farnham überlebt am Ende nicht alleine, allerdings erhält bzw. nützt nicht jeder, der anfangs mit im Bunker war, diese zweite Chan-

---

sicher, aber der eigene Reaktor, die „friedliche Atomkraft" (L 182), ist es, die die Knopfdruck-Zentrale atomar verseucht und dort mit dem Protagonisten den letzten Überlebenden den Garaus macht.

[35] Generell wird die topographische Dimension mit einer ideologischen verbunden. So ist der positive Zielraum notwendig oben und außen: „Unser Heim liegt auf dem Boden der Erde, vergiß das nie! […] Sprich in meiner Gegenwart nie mehr von einem Zuhause, wenn du einen von Gott verfluchten Atombunker meinst." (G 129).

ce. Hughs (so inszenierte) lebensuntüchtige Frau Grace, sein (aus der Textperspektive) unmännlicher Sohn Duke, seine ‚fremd'- (da von unbekannt) geschwängerte Tochter Karen und der schwarze Hausangestellte Joseph sterben oder bleiben freiwillig in der Zukunftsdystopie (für Joseph eine Zukunftsutopie) zurück. Hugh kann sich durch diese Selektion sowohl des Ballasts entledigen, der seiner (konservativ-faschistoiden) Ideologie abträglich ist, als er sich auch als Mann ‚verjüngen' kann, indem er seine alte Familie komplett zurücklässt und eine neue gründet. Er zeugt mit Barbara, einer Freundin seiner Tochter, Zwillinge. Anstatt in die Großelterngeneration aufzurücken, durch das Kind seiner Tochter, wird er wieder zum potenten Liebhaber. Der Bunker hat sich also durchaus gelohnt.

Schließlich kann der Bunker (iii) a posteriori ‚mythisiert' werden, im Danach. Auch hier bleibt seine eigentliche Funktion irrelevant. Aber als Relikt aus dem positiv konnotierten Vorher fungiert er als Wissensspeicher, dessen sich nun die privilegierten Protagonisten bedienen können, sobald sie ihn entdeckt haben. *Lords of Creation* (1966) wäre ein literarisches Beispiel hierfür,[36] wobei, ganz im Sinne des 1960er Denkens, die Funktion als Wissensspeicher insofern ‚abgekürzt' ist, als sich im vergessenen Bunker zusätzlich zum reinen Wissensarchiv ein Waffenarsenal findet, das es den unterdrückten und auf Steinzeitniveau befindlichen Noraken erlaubt, den Sieg gegen die hoch technisierten Antarker davonzutragen. Die Befreiung von dieser Tyrannei gelingt allerdings nur durch den Protagonisten Homer Ellory, der einer von außen ist: ein Amerikaner, der sich als Experiment 3000 Jahre hat konservieren lassen und in dieser postkatastrophalen Welt wieder erweckt wurde. Erst unter seiner Führung werden die einzelnen Steinzeitstämme geeint (indem er gegen sie Krieg führen lässt) und wird dann Zivilisation ‚gerecht' verteilt.

Strukturanalogie Stadt/Bunker

Wie bereits konstatiert wurde, lassen sich Bunkerräume im engeren Sinne auf die Raumorganisationen der Texte des Korpus im Allgemeinen abbilden. Insbesondere ergeben sich dabei strukturelle Äquivalenzen zwischen eigentlichen Bunkern und uneigentlichen Bunkerräumen, den (Groß-)Städten. Diese stellen also strukturanaloge Räume dar, ihnen wird tendenziell eine ähnliche Semantik zugewiesen, wenngleich dies zumeist nicht expliziert ist. In *Die Großen in der Tiefe* ergibt sich diese Äquivalenz zum einen bereits über die Benennungsebene, wenn der Gila-Bunker von seinen Bewohnern als „STADT" bezeichnet wird. Insbesondere und zum anderen ergibt sich über den Komplex der Mutation/Degeneration eine Verbindung zu den Städten wie zum Bunker, wodurch sich diese beiden Raumklassen zwar nicht als identisch, doch zumindest einem gemeinsamen Paradigma zugehörig erweisen lassen.

[36] Ein filmisches, zeitlich etwas später situiertes Beispiel dieses Konzepts ist AMERICA 3000 (USA/Niederlande 1985).

In *Daybreak* (1952) hausen die mutierten Tierwesen „in den Ruinen der Städte“[37] und entfernen sich normalerweise „nie weit von ihren feuchten, übelriechenden Schlupfwinkeln in den zerfallenen Gebäuden“ (D 12). Gegenübergestellt wird dieser Lokalität explizit und direkt das „weite[], offene[] Land“ (D 12), so dass sich als Merkmale des Stadtraums ‚eng‘ und ‚geschlossen‘ ergeben. Zudem wird der Aufenthaltsort dieser Tierwesen innerhalb der Stadt auf der vertikalen Achse lokalisiert. Sie ‚wohnen‘ zwar in den Hochhäusern, im „höchsten der Türme“ (D 54), dort allerdings dezidiert in den Tiefgeschossen: „die Spur führte hinab, also blieb ihnen immer noch der Weg nach oben“ (D 55). Während dieser Weg nach oben die Flucht der Protagonisten ermöglicht, kommt für den Stadtraum in seiner Semantisierung als Aufenthaltsort der Mutationen als drittes Merkmal das des ‚Unten‘ hinzu. ‚Unten‘, ‚eng‘ und ‚geschlossen‘, in dieser Semantik sind sich Stadt und Bunker extrem angenähert.

Städte, so lässt sich das Ergebnis formulieren, sind die eigentlichen Zentren der Degeneration, und dies von vornherein: Im Bunker ist diese Metaphorik nur übernommen, der Bunker bildet nur als Brennpunkt solche Prozesse ab und extremisiert sie, macht sie in der Mutation anschaulich. Ähnlichkeiten von Städten und Bunkern ergeben sich insbesondere dann, wenn die Stadt eine Kuppelstadt, also überdacht ist.[38] In *City at World's End* (1951) wird eine amerikanische Kleinstadt mitsamt ihren Einwohnern durch eine „Super-Atombombe“ in die Zukunft geschleudert, etwa eine Million Jahre. Schäden an Gebäuden oder Verletzungen der Menschen gibt es keine, auch keine Strahlung. Probleme bereitet nur die neue Raum- und Zeitsituation: Die Sonne ist fast erloschen, es gibt keine Menschen mehr, auf der Erde ist es kalt geworden. Auf die Dauer zu kalt, wie die Bewohner von „Middletown“ feststellen müssen. Die unmittelbare Gefahr besteht, binnen kurzem zu erfrieren. Bei der Erforschung der neuen Umgebung findet sich eine verlassene Stadt, die von einer Kuppel überzogen ist und so Schutz vor der Kälte bietet. Die Kuppelstadt ist ein Schutzraum und übernimmt für die Bewohner von „Middletown“ die Funktion eines Bunkers. Der Umzug der gesamten Stadtbevölkerung wird vorgenommen. Doch obwohl die neue Stadt modern und hell ist und ausreichend Platz bietet, erfreut der Umzug niemanden. Obwohl dem Tode entronnen, wird die Kuppelstadt der skizzierten Bunker-Semantik zugeordnet. Der Aufenthalt in ihr ist dezidiert negativ bewertet, als kollektives Unbehagen. Die Bevölkerung stumpft ab, wird depressiv.

Diese Lethargie der Bevölkerung legt sich genau dann, wenn sie von den Zukunftsmenschen, die mittlerweile auf die Wega ausgewandert sind, zur Übersiedlung auf einen anderen Planeten aufgefordert wird (und hierfür auch die technischen Möglichkeiten bereitstehen würden). Nun ergibt sich narratives Potential. Denn es regt sich Widerstand in der Bevölkerung und der amerikanische Geist der 1950er Jahre. Das Hilfsangebot wird nicht als Hilfe verstanden, sondern als bürokratische Behördenwillkür. Man will ‚zu Hause‘ bleiben, auf der Erde, auch

[37] Zitiert nach Andre Norton, *Das große Abenteuer des Mutanten*. München 1965, hier S. 12. Im Folgenden zitiert unter Sigle D direkt nach dem Zitat.

[38] Ein filmisches Beispiel ist LOGAN'S RUN (USA 1976), in dem das Modell der Kuppelstadt gleich zu Beginn der Exposition fokussiert visualisiert wird.

wenn man dabei notwendig sterben wird. Doch für *dieses* Sterben lohnt es sich, zu kämpfen (und zu sterben). Diese Kampfbereitschaft wird belohnt. Mit einer zweiten Bombe, einer „Energiebombe“ (ebenfalls atomar), wird der Erdkern aufgeheizt, so dass die Erde nun autark, ohne eine Sonne zu benötigen, die zum Leben nötige Wärme selbst liefert. Natürlich bleibt man am Ende nicht in der Kuppelstadt, obwohl diese Komfort etc. bieten würde, sondern zieht wieder nach „Middletown“ zurück. Dass hier mit „Middletown“ eine Stadt als positiver Gegenraum und Heimat inszeniert ist, ist durch das spezifische Stadtkonzept, das „Middletown“ vertritt, nachvollziehbar. Wie der sprechende Name indiziert, handelt es sich um das Modell der überschaubaren, kleinen Stadt, das das Konzept (ganzes) Haus repräsentiert.[39]

Auch in *Fury* (1947) ist das Modell der Kuppelstadt zentral:

> Die Wissenschaft hatte die interplanetare Raumfahrt perfektioniert und die Erde vernichtet; die Wissenschaft ermöglichte auch die Verwirklichung einer künstlichen Umwelt auf dem Grunde des Meeres. Die Imperviumkuppeln entstanden. Unter ihnen baute man die Städte.[40]

Die Erde ist hinüber, nun befindet man sich auf der Venus, allerdings nicht oben, sondern unten. Dies korreliert damit, dass den „Festen“ am Grunde des Venusmeeres eigentlich der Status von ‚Bunkern‘ zukommt. Die Festen sind nicht aus freiem Willen entstanden, sondern als Schutzräume, die Schutz vor der eigentlichen Welt bieten: Der Mensch „konnte nicht auf der Oberfläche der Venus leben. Er sah sich einem Gegner gegenüber, wie er nie zuvor einem begegnet war. Er stand vor entfesselter Wildheit – und er floh“ (F 9). Die Wortwahl der Erzählinstanz verdeutlicht bereits im Lexem ‚fliehen‘, dass diese Notwendigkeit angezweifelt wird. Ein Gegner ist dazu da, besiegt (zumindest dazu, sich ihm zu stellen), Wildheit dazu da, domestiziert zu werden. Den konkret benennbaren und fassbaren Gegner für unüberwindlich zu halten, ist nicht-menschliche ‚Inversхybris‘, ist Selbstaufgabe. Wohin das Abfinden, das Sich-Arrangieren mit einer solchen Situation führt, verdeutlicht das folgende Zitat. Gesetzt ist, dass es zu einer Ausdifferenzierung der Menschheit in „Sterbliche“ und „Unsterbliche“ gekommen ist. Der Raum determiniert den Menschen.

> Das Leben in den Kuppelfesten spielte sich wie auf dem Schachbrett ab. Unter dem Federvieh auf einem Bauernhof zählt nur das blanke Überleben. [...] In den Festen wußten die Unsterblichen ganz einfach mehr als die Sterblichen. [...] Unbewußt begannen die kurzlebigen

[39] Zentral dabei ist auch, dass es genaue Grenzen gibt, die „Middletown“ definieren; das Konzept dieses Stadttyps wird ausführlich in Oskar Maria Grafs *Die Erben des Untergangs* dargelegt, als (je nach Perspektive utopische/dystopische „Agrostädte“ (vgl. Krah, Weltuntergangsszenarien, S. 31-35).

[40] Zitiert nach Henry Kuttner, *Alle Zeit der Welt*. München/Zürich 1980, hier S. 9f. Im Folgenden zitiert unter Sigle F direkt nach dem Zitat.

> Bewohner der Festen sich von den Unsterblichen abhängig zu fühlen. Diese wußten natürlich mehr. Und sie waren älter. Soll der ältere Bruder sich doch um die wichtigen Angelegenheiten kümmern. Abgesehen davon ist es eine bedauerliche Wesensart des Menschen, unangenehme Verantwortung auf andere abzuschieben. Jahrhundertelang hatte der Trend vom Individualismus fortgeführt. Die soziale Verantwortung hatte einen Grad erreicht, bei dem theoretisch jeder seines Bruders Wächter war. Schließlich bildeten alle einen Kreis und ließen sich anmutig in die Arme des Nebenmannes fallen. [...] Während Wissen und Erfahrung bei ihnen [= die Unsterblichen, Anm. H. K.] zunahmen, begannen sie die Verantwortung zu übernehmen, die ihnen von den Massen bereitwillig abgetreten wurden. Die Zivilisation war gefestigt und stabil – für eine dem Tod geweihte Rasse.“ (F 21 f.)

Das Ende ist also absehbar. Die ‚Bunkerdegeneration‘ hat dazu geführt, dass die Menschen nach ca. 700-jährigem Aufenthalt unter den Kuppeln zur entindividualisierten Masse geworden sind und damit nicht mehr fähig und nicht bereit, aus eigener Kraft eine Veränderung zu initiieren. Wie aus der Formulierung „ältere[r] Bruder“ hervorgeht, sind die beiden Gruppen der „Sterblichen“ und „Unsterblichen“ keine ontologisch verschiedenen Gruppen. Die „Unsterblichen“ des Textes sind nicht wirklich unsterblich, sondern weisen gegenüber den anderen ‚nur‘ eine beträchtlich längere Lebensdauer auf. Abgebildet wird damit im Text eine soziologische Ebene: eine Elitenbildung, die auf dynastischem Prinzip beruht. Die „Unsterblichen“ repräsentieren, auch in ihrem Verhalten, eine – dekadente – Oberschicht; diese ist aufgrund ihrer sozialen Kompetenz Wissen und Macht zugänglich. Diese Oberschicht, die im Gegensatz zu den „Massen“ prinzipiell fähig wäre, die Weltsituation zu verändern, will dies aber nicht. Dies würde zum einen ihre Privilegien tangieren, zum anderen ist sie ebenfalls dem Laisser-faire-Prinzip der Raumbedingungen unterworfen.

Bunker und die Grenzen des Denkens (der 1950er/1960er Jahre)

Das skizzierte Konzept ist insofern zeitlich begrenzt, als es sich in diesem Zeitraum konstituiert und in späteren Texten zwar als dieses Wissenselement und dieser Topos zur Verfügung steht, dabei aber durchaus modifiziert Bezug genommen wird, Schwerpunkte verändert werden und sich neue Konstellationen und Korrelationen ergeben. Begrenzt ist es dabei auch insofern, als dieses Konzept von Elementen des Denksystems durchdrungen ist, sich in ihm Aspekte des Denkens der Zeit/Kultur artikulieren. Damit können anhand dieser räumlichen Koordinaten und Formationen zugrundeliegende Vorstellungen, insbesondere als

wünschenswert unterstellte anthropologische und kulturkonstituierende Imagologien, rekonstruiert werden.[41]

So braucht es regelmäßig einen Führer, um das kollektive Trauma überwinden zu können (nur in den wenigsten Fällen, wie bei *Farnham's Freehold*, geht es um eine rein individualistische Problemlösung, wobei dann auch hier das eine Individuum semantisch diesem Führer entspricht). Die Kompetenz dieses Führers wird nun genau durch ein räumliches Merkmal ausgedrückt, in dem sich dessen Geeignetheit wie Legitimation kondensiert. Er ist generell als einer von außen inszeniert, als einer also, der die Grenzen/Begrenzungen des Innen sieht. Allein dieses Merkmal reicht aus, den Bunker (und damit das jeweilige System) überwinden zu können.[42] Dieses Außen fungiert dabei aber immer als Projektionsraum, denn letztlich zeichnen sich diese Führer ideologisch gerade dadurch aus, dass sie das eigentliche Innen vertreten, das stets ein ‚eigen', ‚vergangen' und damit ‚wertkonservativ' ist, das als dieses Vertraute von (einem fremden) innen okkupiert wird.

Eine Veränderung muss von einem solchen Außen erzwungen werden. Sam Reed, dieser Führer in *Fury*, erzwingt die Veränderung zunächst etwa durch eine Lüge, die sich aber auf einer vom Text als wesentlich gesetzten Ebene als richtig erweist. Reed macht die „Sterblichen" glauben, dass ein Aufenthalt auf der Venusoberfläche unsterblich macht, um so die ersten Siedler zu rekrutieren. Die Unsterblichkeit, die sich dabei einstellt, ist aber eine auf der Ebene der „Rasse", der Menschheit an sich. Diese ist nun nicht mehr dem Tod geweiht („Sie haben die Wahrheit gesagt. Die menschliche Rasse wird unsterblich werden" – F 189). Sosehr Individualismus als Wert aufgebaut wird, sosehr wird deutlich, dass er Wert nur ist, wenn er als Norm einem übergeordneten Ziel dient, der Erhaltung der Menschheit (einer weißen, amerikanisch geprägten).[43]

Wenn es zu Beginn des Textes heißt, „der Mensch war ins Meer zurückgekehrt, aus dem er einst gekommen war" (F 10) – und der Text vorführt, dass dieses Ereignis am Ende getilgt wird –, dann wird darin ein weiteres Ideologem und eine weitere Angst, die der ‚Bunker' repräsentiert, deutlich. Sosehr es darum

[41] So ist z.B. Wissen nicht apersonal zugänglich, nicht an Strukturen und Systeme gekoppelt, sondern nur unmittelbar an Personen, wie zu schließen ist. Wissen wird damit ontologisiert. Für das dahinter stehende Menschheitsbild (der 1950er und 1960er Jahre) heißt das, dass Wissen nichts Erlernbares ist und damit der/einer ‚Normalbevölkerung' Intellekt eher abgesprochen wird. Der Zugang zu Wissen wird elitär gedacht, bereits das Interesse daran wird der ‚Masse' abgesprochen.

[42] Wenn die Protagonisten nicht konkret und oberflächlich tatsächlich von (einem topographischen) Außen kommen, dann ist deren Markierung und Kennzeichnung als ‚semantisch-ideologisch von außen' jeweils zentraler Teil im Discours und wird explizit verhandelt; vgl. etwa hierzu für Caligon aus *Die Großen in der Tiefe* Krah, Weltuntergangsszenarien, S. 150-152.

[43] Für die definitive ‚Überzeugung' wendet Reed dann stärkere Mittel an. Er bombardiert sämtliche zwanzig Festen mit Atombomben (und tarnt dies als Tat von Rebellen). Die Festen werden zwar nicht zerstört, aber durch die radioaktive Verseuchung der Kuppeln unbewohnbar. Die Möglichkeit einer reibungslosen Evakuierung auf die Venusoberfläche ist da schon ein großes Glück und zeigt, wie die Anwendung von Atombomben sinnvoll und wozu Strahlung nützlich sein kann. Als ‚Heilmittel' kann sie Einsichten fördern.

geht, nach der Katastrophe die Menschheitsgeschichte zu wiederholen, sosehr gilt es dabei zu verhindern, dass diese Wiederholung als Rückschritt erscheint: Der Beginn der Wiederholung muss genau dort einsetzen, wo die Grundlagen der eigenen Zivilisation (der 1950er und 1960er Jahre) gedacht werden. Wenn nicht, wie dies im deutschen Titel von *Lords of Creation* deutlich wird, *Die neue Steinzeit*, ist diese Zukunft selbst nur Übergang und zu überwindende Katastrophe. Die Wiederholung als Adaption und Projektion der eigenen Gegenwart ist dagegen positiv konnotiert, zumindest was das Denken der 1950er und 1960er Jahre auszeichnet. Deren Kultur gilt (aus der eigenen Perspektive) als die beste aller möglichen.[44] Und diese Grundlagen der ‚Zivilisation' (in Anführungszeichen, da es sich um eine deutliche, kulturabhängige Perspektivierung handelt) sind, wie etwa *Die Großen in der Tiefe* vorführt, die Weltaneignung durch den Bau fester, architektonischer Räume als Beginn einer Wehrhaftigkeit oder – und damit kombiniert – die Aneignung des Raumes als Inbesitznahme: Pioniertätigkeit und Rodung/Kultivierung wilder Natur. Letzteres ist insbesondere das Modell, das in *Fury* propagiert wird; ein Modell, das aus der eigenen Logik heraus nicht zum Stillstand kommen darf:[45]

> Wären Sie [= Sam Reed] nicht auf die Welt gekommen [...], die Menschheit würde immer noch in den Festen dahindämmern, um zuletzt in einigen hundert oder tausend Jahren auszusterben. Jetzt aber sind wir an Land gegangen. Wir werden die Venus restlos besiedeln und dann mit der Eroberung neuer Welten beginnen. (F 188)

Auch in *Die Großen in der Tiefe* ist die Ideologie der Pioniere favorisiert, auch hier gibt es mit Caligon den Führer, wobei das Verhältnis von Raum und Mensch auf die folgende Formel gebracht wird: „Eine gesunde Natur war nutzlos ohne gesunde Menschen" (142). Was als Modell unter den gegebenen Rahmenbedingungen zu leben und zu realisieren ist, ist kein pazifistisches, sondern das des Wehrhaftseins, des wachsamen Friedens. Aufgerufen wird auch hier zur Wiederholung der Menschheitsgeschichte ab Beginn des Aufbaus der menschlichen (weißen, so ist zu schließen) Zivilisation. Und als dieser Beginn kann gelten, wie er sich in der Grundkonstituente von Ordnung, der Grenzziehung durch architektonische Gebilde abbildet. So heißt es als letzter Satz des Textes: „‚Wir werden feste Häuser bauen', sagte er. ‚Feste und gute Häuser. Morgen früh fahre ich die Planierraupe aus dem vierten Hänger. Dann fangen wir an'" (G 161).

[44] Für die 1970er Jahre wird dies dann so nicht mehr zutreffen.

[45] Diese expansivere Variante findet sich eher in Texten amerikanischer Autoren, ihre deutschen Kollegen scheinen durch das ‚Volk ohne Raum'-Ideologem der eigenen Vergangenheit ein etwas gebrocheneres Verhältnis hierzu zu haben. Allerdings ist zu konstatieren, dass diese Variante im Denken der Frühen Moderne zu verorten ist und sich als Relikt auch im deutschen Bereich findet, etwa dominant in Oskar Maria Grafs *Die Erben des Untergangs* (1949/1959).

Literatur

Primärliteratur

Binder, Eando. *Die neue Steinzeit*. München 1971 [Original: *Lords of Creation*. 1966].
Graf, Oskar Maria. *Die Erben des Untergangs. Roman einer Zukunft*. München 1983 [*Die Eroberung der Welt. Roman einer Zukunft*. 1949/*Die Erben des Untergangs*. 1959].
Hamilton, Edmond. *SOS … Die Erde erkaltet*. Berlin/München o.J. [*City at World's End*. 1951].
Heinlein, Robert A. *Farnhams Oase*. Bergisch-Gladbach 1994 [*Farnham's Freehold*. 1964].
Kuttner, Henry. *Alle Zeit der Welt*. München/Zürich 1980 [*Fury*. 1947].
Norton, Andre. *Das große Abenteuer des Mutanten*. München 1965 [*Daybreak*. 1952].
Roshwald, Mordecai. *Das Ultimatum*. München 1962 [*Level 7*. 1960].
Scheer, K.H. *Die Großen in der Tiefe*. Rastatt/Baden 1977 [1961].
Sheriff, R.C. *Der Mond fällt auf Europa*. Hamburg o.J. [*The Hopkins Manuscript*. 1939].

Sekundärliteratur

Decker, Jan-Oliver. „Das Internet. Dimensionen mediensemiotischer Analyse". In: Hans Krah/Michael Titzmann (Hgg.). *Medien und Kommunikation. Eine interdisziplinäre Einführung*. Passau 2013, 381-410.
Decker, Jan-Oliver. „Jagdszenen aus Niederbayern: Konstruktionen des ‚Eigenen', ‚Anderen' und ‚Fremden' im Medienverbund von Bühnenstück, Erzählung und Verfilmung". In: Ders./Hans Krah (Hgg.). *Skandal und Tabubruch – Heile Welt und Heimat. Bilder von Bayern in Literatur, Film und Fernsehen.* Passau 2014, 155-181.
Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hgg.). *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main 2006.
Foucault, Michel. „Andere Räume". In: Karlheinz Barck u.a. (Hgg.). *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig 1990, 34-46.
Gräf, Dennis/Schmöller, Verena (Hgg.). *Grenzen. Konstruktionen und Bedeutungen*. Passau 2009.
Gräf, Dennis/Krah, Hans. „Raum – Kultur – Zeichen. Imagologien von Europa". In: Daniela Wawra (Hg.). *European Studies – Europäische Kulturwissenschaft*. Frankfurt/Main 2013, 189-216.
Gräf, Dennis u.a. *Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*. Marburg 2017.

Günzel, Stephan. „Raumtheorie. ‚Er fand Coppolas Perspektiv, er schaute seitwärts – Clara stand vor dem Glase!‘ Dialektiken des Raumes“. In: Oliver Jahraus (Hg.). *Zugänge zur Literaturtheorie. 17 Modellanalysen zu E.T.A. Hoffmanns Der Sandmann*. Stuttgart 2016, 254-268.

Günzel, Stephan. *Raum. Eine kulturwissenschaftliche Einführung*. Bielefeld 2017.

Hennig, Martin. *Spielräume als Weltentwürfe. Kultursemiotik des Videospiels*. Marburg 2017.

Hennig, Martin/Krah, Hans (Hgg.). *Spielzeichen II. Raumspiele / Spielräume*. Glückstadt 2018.

Kanzog, Klaus. *Grundkurs Filmrhetorik*. München 2001.

Krah, Hans. *Gelöste Bindungen – bedingte Lösungen. Untersuchungen zum Drama im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts*. Passau 1996.

Krah, Hans (Hg.). *Räume, Grenzen, Grenzüberschreitungen. Bedeutungs-Welten in Literatur, Film und Fernsehen.* Tübingen 1999.

Krah, Hans. „Räume, Grenzen, Grenzüberschreitungen. Einführende Überlegungen“. In: Ders. (Hg.). *Räume, Grenzen, Grenzüberschreitungen. Bedeutungs-Welten in Literatur, Film und Fernsehen.* Tübingen 1999, 3-12.

Krah, Hans. „Raum, Sexualität, *sequel*. ‚Natur‘ als bürgerlicher Projektionsraum am Beispiel von THE BLUE LAGOON (1980) und RETURN TO THE BLUE LAGOON (1991)“. In: Ders. (Hg.). *Räume, Grenzen, Grenzüberschreitungen. Bedeutungs-Welten in Literatur, Film und Fernsehen.* Tübingen 1999, 57-83.

Krah, Hans. „‚Nur ein Druck auf den Knopf‘. Zur Genese einer Denkfigur im ästhetischen Diskurs des frühen 20. Jahrhunderts“. In: *Musil-Forum* 27 (2003), 63-87.

Krah, Hans. „Tanz-Einstellungen. Ein Blick auf die Geschichte des Tanzes im Film“. In: *Kodikas/Code Ars Semeiotica* 26 (2003), 251-271.

Krah, Hans. *Weltuntergangsszenarien und Zukunftsentwürfe. Narrationen vom ‚Ende‘ in Literatur und Film 1945-1990*. Kiel 2004.

Krah, Hans. „‚Hunnenblut‘. Die biologistische und normalistische (Re-) Vitalisierung der Venusberggeschichte in Wilhelm Jensens spätrealistischer Erzählung“. In: Thomas Betz/Franziska Mayer (Hgg.). *Abweichende Lebensläufe, poetische Ordnungen.* München 2005, 381-411.

Krah, Hans. „Die ‚Realität‘ des Realismus. Grundlegendes am Beispiel von Theodor Storms ‚Aquis submersus‘“. In: Marianne Wünsch. *Realismus (1850–1890). Zugänge zu einer literarischen Epoche.* Kiel 2007, 61-90.

Krah, Hans. „Das Konzept ‚Privatheit‘ in den Medien“. In: Petra Grimm/Oliver Zöllner (Hgg.). *Schöne neue Kommunikationswelt oder Ende der Privatheit? Die Veröffentlichung des Privaten in Social Media und populären Medienformaten*. Stuttgart 2012, 127-158.

Krah, Hans. „Rotkäppchen und der Wald. Narrative Funktionen fantastischer Welten“. In: Pascal Klenke u.a. (Hgg.). *Writing Worlds. Welten- und Raummodelle der Fantastik*. Heidelberg 2014, 15-36.

Krah, Hans (unter Mitarbeit von Dennis Gräf, Stephanie Großmann und Stefan Halft). *Einführung in die Literaturwissenschaft. Textanalyse*. 2., überarbeitete Auflage. Kiel 2015.

Krah, Hans. „Das *überschreitende* Moment. Bewegung und Stillstand in Spike Jonzes Musikvideos“. In: Johannes Wende (Hg.). *Spike Jonze*. München 2015, 23-43.

Krah, Hans/Titzmann, Michael (Hgg.). *Medien und Kommunikation. Eine Einführung aus semiotischer Perspektive*. Passau 2017.

Link, Jürgen. *Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird*. Opladen 1996.

Lotman, Jurij M. *Die Struktur literarischer Texte*. München ^{3}1989.

Lotman Jurij M. „Über die Semiosphäre“. In: *Zeitschrift für Semiotik* 12, Heft 4 (1990), 287-305.

Lotman, Jurij M. *Die Innenwelt des Denkens*. Berlin 2010.

Nies, Martin. *Venedig als Zeichen. Literarische und mediale Bilder der „unwahrscheinlichsten der Städte“ 1787-2013*. Marburg 2014.

Pabst, Eckhard. „Produktabhängiger Raumwechsel im Werbespot“. In: Hans Krah (Hg.). *Räume, Grenzen, Grenzüberschreitungen. Bedeutungs-Welten in Literatur, Film und Fernsehen.* Tübingen 1999, 115-129.

Pabst, Eckhard. „Is anybody out there? Zur Funktion von Architektur im Horrorfilm“. In: Hans Krah (Hg.). *All-Gemeinwissen. Kulturelle Kommunikation in populären Medien*. Kiel 2001, 181-197.

Pabst, Eckhard. *Bilder von Städten, Bilder vom Leben. Konzeptionen von Urbanität in den TV-Serien „Lindenstraße“ und „Gute Zeiten, schlechte Zeiten“*. Kiel 2009.

Renner, Karl N. *Der Findling. Eine Erzählung von Heinrich von Kleist und ein Film von George Moorse. Prinzipien einer adäquaten Wiedergabe narrativer Strukturen*. München 1983.

Renner, Karl N. „Zu den Brennpunkten des Geschehens. Erweiterung der Grenzüberschreitungstheorie: die Extrempunktregel“. In: Ludwig Bauer/Elfriede Ledig/Michael Schaudig (Hgg.). *Strategien der Filmanalyse*. München 1987, 115-130.

Renner, Karl N. „Grenze und Ereignis. Weiterführende Überlegungen zum Ereignsikonzept von J.M. Lotman“. In: Gustav Frank/Wolfgang Lukas (Hgg.). *Norm – Grenze – Abweichung. Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien und Wirtschaft*. Passau 2004, 357-381.

Schäfke, Werner. „Von der Dichotomie zur mehrdimensionalen Merkmalszwiebel – Merkmalsgeometrische Raumsemantik als Instrument für die historische Anthropologie“. In: *Freiburger Universitätsblätter* 188 (2010), 23-38.

Titzmann Michael. „Kulturelles Wissen – Diskurs – Denksystem. Zu einigen Grundbegriffen der Literaturgeschichtsschreibung“. In: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 94 (1989), 47-61.

Todorov, Tzvetan. *Die Eroberung Amerikas. Das Problem des Anderen*. Frankfurt am Main 1985.

Wagner, Marietheres: *Dramaturgie im Raum. Arena, Tempo und Wege. Ein Analysemodell zur Filmdramaturgie*. Zürich 2013.

Raum-Poetik

Dimensionen raumsemiotischer Textanalyse
am Beispiel von E.T.A. Hoffmanns *Die Bergwerke zu Falun* (1819)

Stephanie Großmann & Stefan Halft

Literatur und Raum

In literarischen Texten lassen sich regelrechte „fictions of space" identifizieren,[1] in denen sich ‚Raum' als eine handlungskonstitutive Dimension erweist. Diese Form literarischer Raum-Fiktionen instrumentalisiert nicht nur topologische Raumentwürfe, sondern fokussiert auf Raumpraktiken und Raumsignifikationen bzw. problematisiert diese auf einer metafiktionalen Ebene. Von Interesse scheinen solche Raumentwürfe insbesondere in Texten zu sein, die ‚Raum' zu einem zentralen Element in der Entwicklung ihrer Figuren und zum Motor der Narration machen.

Aufgrund ihres privilegierten Status sind ‚Raum' und räumliche Ordnungen zentrale Reflexionskategorien in der Analyse literarischer Weltentwürfe.[2] Dabei handelt es sich nicht um Alltagsvorstellungen von Raum im Sinne einer physisch-materialen Gegebenheit. Vielmehr ist ‚Raum' hier ein bedeutungstragendes, ästhetisches Gebilde und Ergebnis einer interpretierenden Wahrnehmungs- und Konstruktionsleistung.[3] Die mediale Aneignung physikalisch-materieller Raumkonzepte führt zu einer De-Naturalisierung von Raumvorstellungen,[4] die die wissenschaftliche Aufmerksamkeit nun vor allem auf die Konstruktionsbedingungen des Räumlichen lenkt. Im Zentrum des Interesses stehen aus literaturwissenschaftlicher Sicht insbesondere mediale Repräsentationen des Raums und die auf ihn bezogenen semiotischen wie diskursiven Prozesse. Raum ist in der Literatur

[1] Wolfgang Hallet, „Fictions of Space. Zeitgenössische Romane als fiktionale Modelle semiotischer Raumkonstitution". In: Wolfgang Hallet/Birgit Neumann (Hgg.), *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld 2009, S. 108.

[2] Vgl. Hans Krah/Claus-Michael Ort, „Vorwort". In: Dies. (Hgg.), *Weltentwürfe in Literatur und Medien. Phantastische Wirklichkeiten, realistische Imaginationen. Festschrift für Marianne Wünsch*. Kiel 2002, S. 6.

[3] Vgl. Hans Krah, *Einführung in die Literaturwissenschaft/Textanalyse.* Kiel [2]2015, S. 186-198 und S. 205-225.

[4] Vgl. Hallet, „Fictions of Space", S. 81-85.

daher „nicht nur Ort der Handlung, sondern stets auch kultureller Bedeutungsträger“.[5] Seine Konstituierung kann Aufschluss über Normen, Werte und Mentalitäten einer Kultur geben.

Im Bereich der Literatur gehört Raum schon vor dem *Spatial Turn* zu einer zentralen Reflexionskategorie. So schreibt bereits Cassirer (1931) dem Raum eine „Sinnfunktion“ zu: „Der Raum besitzt nicht eine schlechthin gegebene, ein für allemal feststehende Struktur; sondern er gewinnt diese Struktur erst kraft des allgemeinen Sinnzusammenhangs, innerhalb dessen sein Aufbau sich vollzieht. Die Sinnfunktion ist das primäre und bestimmende, die Raumstruktur das sekundäre und abhängige Moment“.[6]

Lotman (1972) fasst diesen Umstand als ideologische Dimension des Raumes, der eine bestimmte Ereignisstruktur vorgibt, die „Aussagen über propagierte Werte und Normen des Textes“ ermöglicht.[7] Es geht struktural-semiotischer Literaturwissenschaft daher weniger um eine deskriptive Erfassung von Raumontologien, sondern vielmehr um deren anthropologische Funktion, für die die dargestellten Weltentwürfe modellhaft stehen.

E.T.A Hoffmanns Text *Die Bergwerke zu Falun* (1819) erweist sich in dieser Hinsicht in doppelter Weise als paradigmatisch: Die kurze Geschichte nutzt die Kategorie des Raums nicht nur als Folie für divergierende Normen- und Wertesysteme. Vielmehr werden Raum, Räumlichkeit und raumzeitliche Realität hier selbst reflektiert und semiotisiert. Was sich im Text als räumlicher Zusammenhang manifestiert, verweist auf kulturelle Diskurse zur Entstehungszeit des Textes. Die *Bergwerke* sind daher nicht nur als Metapher für proto-psychoanalytische Diskurse der Romantik lesbar, sondern auch als Archiv des romantischen Wissens- und Denksystems bzw. als interdiskursiver Text. Ausgehend von bekannten Raumkonzeptionen der Goethezeit (namentlich der des Bildungsromans) möchten wir argumentieren, dass die Figur in den *Bergwerken* nicht nur auf die sie umgebenden Räume reagiert, sondern durch ihre Entwicklung *die Räume selbst transformiert*. Während dies für zeitgenössische Texte bereits als stark konventionalisiert gilt, möchten wir zeigen, dass derart konzipierte Raumkonstruktionen bereits konstitutiv für fantastische Texte der Romantik sind, wo sie dazu funktionalisiert werden, verschiedene sich in der Kultur explizit und implizit formierende (Spezial-)Diskurse aufeinander zu projizieren.

Hierzu werden wir als erstes das Modell von Welt des Textes rekonstruieren, also den Weltentwurf, den der Text setzt. Im Anschluss werden wir zunächst auf den Themenbereich eingehen, der bei Hofmanns Texten generell mit am ergiebigsten erscheint – die Konzeption des Protagonisten und seiner ‚Psyche‘. Anders als in vielen der vorhandenen Interpretationen der *Bergwerke* geht es uns aber

---

[5] Wolfgang Hallet/Birgit Neumann, „Raum und Bewegung in der Literatur. Zur Einführung“. In: Dies (Hgg.), *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld 2009, S. 11.

[6] Ernst Cassirer, „Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum“. In: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hgg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main 2006, S. 494.

[7] Hans Krah, *Einführung in die Literaturwissenschaft*, S. 241. Siehe ausführlich hierzu ebd. S. 186-198 und S. 205-225 sowie Jurij M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*. München [4]1993.

nicht um eine (anachronistische) freudianische oder jungianische Lesart des Textes, sondern vielmehr darum, den ‚Raum' im Text als Relais zwischen individuellen Problemlagen und kulturellem Wandel zu verstehen: Im Kern bilden Figur und Raum im Text einen interdiskursiven Knotenpunkt, der Umbrüche im Wissenschafts- und Denksystem codiert.[8] Indem im Bergwerksraum Beziehungen zwischen verschiedenen Wissensordnungen hergestellt werden, kommt es zu einer Überlagerung von Isotopien (Isotopieverflechtung). Diese werden auf übergeordneter Ebene als Kommentierungen des kulturellen Kontextes lesbar. Mit dieser Herangehensweise möchten wir einerseits einen der spannendsten Texte der deutschsprachigen Literaturgeschichte in seiner polyisotopen Struktur ernst nehmen und zum anderen auf seine kulturwissenschaftliche Bedeutung aufmerksam machen.

Kontext der goethezeitlichen Bildungs-/Initiationsgeschichte

Die dynamischen Raumkonzeptionen der fantastischen Texte in der Romantik sind ohne den Kontext der Goethezeit kaum verständlich. Daher möchten wir an dieser Stelle das Modell der Bildungsgeschichte in der gebotenen Kürze rekapitulieren, da es eine Folie für die romantischen Texte bildet.[9]

Das Erzählmodell der goethezeitlichen Bildungsgeschichte zeichnet sich dadurch aus, dass es Raum, Figur und Bewegung in paradigmatischer Weise aufeinander bezieht. Das Modell basiert auf einer Verbindung von Figurenentwicklung und Raum. Der Herkunftsraum wird semantisch mit dem Status des Kindseins korreliert. Die Figur ist dort an soziale Normen gebunden und somit in der Logik des Textes fremdbestimmt. Der Text inszeniert nun den Ausbruch aus diesem Raum und damit den Beginn einer Transitionsphase. Diese wird als wörtliche wie metaphorische Reise konzipiert. Während dieser Reise bewegt sich die Figur außerhalb der bisherigen Normen und wird für normverletzende Selbstentfaltung nicht sanktioniert.

In der positiven Variante der Bildungsgeschichte reift der Protagonist zum Mann und schließt die Transition dadurch ab, dass er sich selbst findet. Diese Selbstfindung beinhaltet die scheinbar autonome Wahl eines Normen- und Wertesystems, in das die Figur sich schlussendlich integriert. Von Bedeutung ist in diesem Modell die Transition selbst, da sie das Individuum geistig, moralisch und sozial reifen lässt. Die Reise wird insgesamt als Zwischenzustand, als semantischer Raum,[10] begriffen, der per se bedeutungstragend ist: Erst wenn der Prota-

[8] Einen ähnlichen Ansatz wählt ganz aktuell auch Weber, die ebenfalls unterschiedliche Wissensordnungen und ihre Stratifikation im Text untersucht (vgl. Alina Dana Weber, „Im Schacht des Textes: Diskursive Schichten in E. T. A. Hoffmanns ‚Die Bergwerke zu Falun'". In: *Seminar. A Journal of Germanic Studies*. Volum 54, Number 1. 2018, S. 1-22).

[9] Siehe dazu einführend Michael Titzmann, „Die ‚Bildungs'-/Initiationsgeschichte der Goethe-Zeit und das System der Altersklassen im anthropologischen Diskurs der Epoche". In: Lutz Danneberg/Friedrich Vollhardt (Hgg.), *Wissen in Literatur im 19. Jahrhundert*. Tübingen 2002, S. 7-64.

[10] Texte entwerfen spezifische Konstellationen von semantischen Räumen und potenziellen Gegenräumen, wodurch sich die Ordnung der dargestellten Welt ergibt, die eine quasi-ideologische

gonist alle für ihn bestimmten Lektionen gelernt hat, steht ihm der Zugang zum Zielraum offen.

Raum wird in diesem Modell also prinzipiell statisch, die Figur aber dynamisch konzipiert: Der Raum der Selbstfindung ist hier ontologisch real (wenn auch nicht topografisch) gedachter und transitorischer Raum, der quasi betreten und wieder verlassen wird. Die Reise ist im Sinne Foucaults als Heterotopie, als Sonderraum für eine Figur in einem bestimmten Zustand (Normenkonflikt, Selbstfindung, experimentelle Phase), und im Sinne Bachtins als Chronotopos beschreibbar, also als eine spezifische Korrelation von Zeit (jugendlicher Protagonist), Raum und Bewegung im Raum.[11]

Auf dieses Modell der Bildungsgeschichte können spätere Texte referieren und mit Abweichungen reagieren. Dies lässt sich insbesondere für Texte der Romantik konstatieren. E.T.A. Hoffmanns *Die Bergwerke zu Falun* scheint uns in dieser Hinsicht ein paradigmatisches Beispiel zu sein.[12]

Handlung und Ordnung der dargestellten Welt – *Die Bergwerke zu Falun*

Auf den ersten Seiten von E.T.A. Hoffmanns *Die Bergwerke zu Falun* werden wir mit den Grundstrukturen der dargestellten Welt vertraut gemacht: Die Stadt Göthaborg lebt u.a. vom florierenden Handel mit Ostindien. Das Meer prägt die Stadt daher nicht nur topografisch, sondern auch semantisch durch Merkmale einer lebendigen Dynamik. Die Wiederkehr eines Handelsschiffs wird farbenfroh

---

Funktion hat: Indem die Texte z.B. ihre Figuren die Grenzen solcher semantischer Räume verletzten lassen, inszenieren sie Ordnungsverletzungen, deren Handhabung im Text Rückschlüsse auf die Werte und Normen des Textes sowie (über ein größeres Korpus hinweg) Mentalitäten der Kultur des Textes erlaubt. Siehe dazu Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, S. 329-340.

[11] Bachtins Neologismus erfasst in Anlehnung an Minkowskis physikalische Raumzeit zunächst die Verdichtung von Raum- und Zeitdarstellung „zu einem sinnvollen und konkreten Ganzen“ im Text (Michail M. Bachtin, *Chronotopos*. Frankfurt am Main 2008, S. 7). Indem ein Text Raum und Zeit in spezifischer Weise aufeinander bezieht, trage er, so Bachtin, nicht nur zur Sinnbildung bei, sondern bestimme auch das Bild vom Menschen in der Literatur (vgl. ebd., S. 8 und S. 196). Darüber hinaus legt Bachtin dar, dass literarische Raum-Zeit-Konstellationen epochenspezifisch variieren bzw. epochenspezifische Chronotopoi (wie etwa die ‚Abenteuerzeit‘) sogar wesentliche Motoren in Gattungsentwicklung (z.B. des Ritterromans) dargestellt haben. Als Heterotopien bezeichnet Foucault diejenigen Platzierungen, die die sonderbare Eigenschaft haben, sich auf andere Platzierungen zu beziehen, aber so, dass sie die von diesen bezeichneten oder reflektierten Verhältnisse suspendieren, neutralisieren oder umkehren (vgl. Michel Foucault, „Andere Räume“. In: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig 1992, S. 37). Die Heterotopien sind im Sinne Foucaults ‚andere Räume‘, die anderen Platzierungen zuwiderlaufen, sich diesen widersetzen, die ‚anders‘ bzw. auf eine besondere Weise funktionieren. Diese Räume, so Foucault, können etwa Personen in Krisenzeiten (z.B. Nervenheilanstalt) vorbehalten sein.

[12] Vgl. hierzu auch Stephanie Großmann/Stefan Halft, „Transitorische vs. transformierende fantastische Räume. Versuch eines diachronen Vergleichs der kulturellen Funktionen fantastischer Räume“. In: Pascal Klenke u.a. (Hgg.), *Writing Worlds. Welten- und Raummodelle der Fantastik*. Heidelberg 2014, S. 69-83.

und fröhlich gezeichnet, „alles Volk“ ist am Hafen anwesend.[13] So wie sich die Gesellschaft der Feiernden langsam in andere Stadtteile begibt, ändert sich auch die Erzählperspektive: Während das Volk langsam aus dem Fokus verschwindet, wird der junge Matrose Elis eingeführt, der mit dem Handelsschiff von einer Ostindienfahrt zurückgekehrt ist. Er besetzt ab diesem Zeitpunkt das Zentrum der Aufmerksamkeit, was sich in einer deutlichen auf ihn fokalisierten Figurenperspektive zeigt, die Einblick in seine Gedankenwelt offenbart.

Der Lebensentwurf der Seefahrer ist horizontal strukturiert, da sich das Meer als Arbeitsraum und das Land als Erholungsraum entlang einer Waagerechten orientieren. Er unterliegt aus zeitlicher Perspektive außerdem einem zirkulären Rhythmus. Es wird präsupponiert, dass sich Elis in diesem Raum in einem Zustand des temporären Gleichgewichts befindet, das sich durch den Wechsel zwischen Arbeit auf See als Matrose und Ruhezeiten an Land bei seiner Mutter auszeichnet und seinem Leben eine sinnhafte Orientierung gibt.

Die Zugehörigkeit zu diesem semantischen Raum ist andererseits jedoch eine latente, was sich darin manifestiert, dass Elis zwar als mutiger und tapferer Seemann bezeichnet wird, aber konstitutive Merkmale des semantischen Raums ‚Seefahrt‘ nicht aufweist.[14] Das libertäre Werteset der Seefahrer, das sich durch Dynamik, Farbigkeit und Fröhlichkeit auszeichnet, teilt Elis aus Eigen- wie aus Fremdsicht kaum.[15] Dieses Gleichgewicht verliert für Elis in dem Moment endgültig seine Sinnhaftigkeit, in dem seine Mutter stirbt und nicht mehr Teil dieser Ordnung ist. Nachdem Brüder und Vater bereits vor Jahren gestorben waren, war Elis Mutter das letzte Element, das einen auf familiären Banden beruhenden Lebens- und Gesellschaftsentwurf aufrechterhalten hat.

Dies führt dazu, dass sich die Figur nun explizit als Fremdkörper im semantischen Raum ‚Seefahrt‘ erfährt und von der Gesellschaft Göthaborgs abwendet. Der hierdurch hervorgerufene Sinnverlust stellt sich für sie als so massiv dar, dass sie sich den Tod wünscht.[16] Vor dem Hintergrund des Modells der Bildungsgeschichte setzt der Text dadurch, dass der semantische Raum 1 (sR1) für Elis einen Ausgangsraum darstellt, den er verlassen muss, um zu einer autonomen Person heranzureifen.

Genau in diesem Zustand tritt er in eine Transitionsphase ein. Diese wird durch die Katalysatorfigur eines alten Bergmanns, Torbern, eingeleitet, der ihm den Weg nach Falun ins Bergwerk weist. Dieser legt Elis nahe, sich in Falun als Bergmann zu verdingen. In seiner Beschreibung des Bergbaus bezieht er sich allerdings nicht auf die Gesellschaft in Falun selbst, sondern allein auf eine beleb-

---

[13] E.T.A. Hoffmann, „Die Bergwerke zu Falun“. In: Wulf Segebrecht (Hg.), *Sämtliche Werke in sechs Bänden. Die Serapions-Brüder*. Band 4. Frankfurt am Main 2001, S. 208. Zitate aus diesem Text werden im Folgenden mit der Sigle F und Seitenzahl nachgewiesen.

[14] „Mut Hast du zwar genug, und tapfer bist du auch in der Gefahr, aber saufen kannst du gar nicht, und behältst lieber die Dukaten in der Tasche, als sie hier gastlich den Landratzen zuzuwerfen“ (F 210).

[15] „[D]u bist ein Neriker von Geburt, und die sind alle trüb und traurig, und haben keine rechte Lust am wackern Seemanns-Leben!“ (F 210).

[16] „Ach läg’ ich doch nur begraben in dem tiefsten Meeresgrunde! – denn im Leben gibts keinen Menschen mehr, mit dem ich mich freuen sollte!“ (F 211).

te und von ihm positiv bewertete Bergwelt (sR2). Die Beschreibung löst zunächst einen Traum bei Elis aus, in dem er Zugang zu dieser fantastisch geprägten Bergwelt erhält. Der Traum wiederum katalysiert seinen Aufbruch nach Falun.

In Falun angekommen, wird Elis mit dem Raum der Bergarbeiter (sR3) konfrontiert, dessen traditionell anmutendes Gesellschaftsmodell er, im Gegensatz zum scheinbar ungeordneten und durch Hedonismus geprägten Treiben in der Welt der Matrosen, positiv bewertet. Die Gesellschaft der Bergarbeiter basiert auf einem konservativen Werte- und Normenset sowie einer patriarchalisch-hierarchischen Gesellschaftsstruktur. Auch die räumliche Strukturierung der Bergarbeit steht in Opposition zum semantischen Raum 1, da dem Wechsel zwischen Über- und Untertage eine vertikale Orientierung zugrunde liegt. Elis fühlt sich zwar zunächst fremd, lernt aber schnell die Gepflogenheit der Bevölkerung kennen und kann sich vorerst in die Familie von Pehrson Dalsjö integrieren. Dies gelingt ihm vor allem deshalb, weil er sich in dessen Tochter Ulla verliebt. Sie ist es auch, die Elis bei seiner Ankunft in Falun über die Türschwelle in das Haus ihres Vaters zieht,[17] sodass sein Eintritt in den semantischen Raum 3 letztendlich nicht autonom sondern passiv vollzogen wird.

Der Text eröffnet dem Protagonisten an diesem Punkt scheinbar zunächst durchaus die Möglichkeit einer gewöhnlichen Existenz im Sinne des Modells der Bildungsgeschichte: Elis wird in Aussicht gestellt, dass er Ulla heiraten dürfe, sobald er sich handwerklich wie moralisch als integer erwiesen hat. Jedoch gelingt ihm eine dauerhafte Integration in den semantischen Raum 3 nicht. Obwohl Elis sich nach seiner Ankunft ganz der Bergarbeit verpflichtet, unterläuft der Text diese Möglichkeit vielmehr von Beginn an.

Eine Annäherung von Ulla und Elis wird nämlich schon dadurch erschwert, dass Elis nicht fähig ist, seine Gefühle zu offenbaren. Der alte Bergmann hat Elis außerdem bereits bei ihrer ersten Begegnung eine andere, höhere Existenz in Aussicht gestellt, die zwar ebenfalls an den Bergbau gebunden ist, sich dabei aber ausschließlich auf einen fantastisch geprägten Raum unterhalb der Stadt Falun bezieht (sR2). Nachdem Elis meint, Ulla an einen anderen potenziellen Ehemann verloren zu haben, flieht er in das Bergwerk und dort transformieren sich die ‚gewöhnlichen' Stollen vor seinen Augen in die ‚fantastische Bergwelt' seines Traumes.[18] Elis stellt sich nun ganz in den Dienst der „mächtigen Königin", deren „ernste[s] Antlitz" (F 232) im tiefsten Punkt des Raumes situiert ist und diesen dominiert. Als er und Ulla schließlich doch heiraten dürfen, und sich damit für Elis eigentlich „[a]lles Lebensglück" (F 233) erfüllen müsste, ist er zerrissen zwischen einem Oben und einem Unten, zwischen Ulla und der mächtigen Königin. Elis' Aufenthalt in der Tiefe des fantastischen Bergraums führt zu einer suk-

[17] Vgl. F 224.

[18] Die Textstruktur bezieht den Verlust der Mutter und den potenziellen Verlust der Geliebten durch eine Homologie aufeinander, denn der erste Verlust katalysiert den Traum von der ‚fantastischen Bergwelt' und der zweite Verlust katalysiert die Manifestation der ‚fantastischen Bergwelt'.

zessiven Veränderung der Figur, die erst zusehends psychisch, dann auch sozial und schlussendlich physisch desintegriert.[19]

Am Tag der Hochzeit begibt sich Elis erneut in das fantastische Bergwerk, um für Ulla als Hochzeitsgabe den „kirschrot funkelnde[n] Almandin, auf den unsere Lebenstafeln eingegraben" (F 236) heraufzuholen. Was genau im Bergwerk passiert, bleibt Leerstelle im Text. Allerdings stürzt die gesamte Grube wie bereits 100 Jahre zuvor (1687) ein, wodurch Elis verschüttet wird. Der Text endet jedoch nicht mit der Sanktion von Elis und dem Einsturz des Bergwerks. Nach einer Ellipse, die ca. fünfzig Jahre umfasst, berichtet der Text, dass aus der Grube der Leichnam eines jungen Mannes geborgen wird, der gut konserviert ist und wie „versteinert" (F 238) erscheint. Dieser Leichnam wird von der nun gealterten Ulla als ihr Bräutigam identifiziert. Nachdem sie den toten Körper umarmend stirbt, zerfällt Elis' Leichnam zu Staub und beide werden gemeinsam in der Kirche beigesetzt, in der sie damals hätten getraut werden sollen. In dieser letzten Szene des Textes wird Elis wenigstens äußerlich und materiell mit seiner gealterten Braut in einem christlich semantisierten Raum zusammengeführt.

Die dargestellte Welt in E.T.A. Hoffmanns *Die Bergwerke zu Falun* gliedert sich also mindestens in drei semantische Räume:

	Göthaborg	*Falun*	
	sR1 ‚Seefahrt'	*sR2 ‚fantastische Bergwelt'*	*sR3 ‚reale Bergwelt'*
Topografie	Wasser – Land	Erdinneres eröffnet Welt für sich	Erdoberfläche – Erdinneres
Orientierung	horizontal*	fluid	vertikal
Sexualität	Regulierte Sexualität / Exklusion in heterotopische Teilräume (Promiskuität, Prostitution)	Extremformen von Sexualität: Zölibat vs. normabweichende Erotik	Regulierte Sexualität / Integration in konservativen Lebensentwurf (ehelich-funktionale Sexualität)
Werteset	liberal	solipsistisch	konservativ
Gesellschaftsmodell	modern / funktional differenziert / ungeordnet	keine sozialen Interaktionen	traditionell / hierarchisch / geordnet
Personenkonzept	Autonomie (tendenziell normverletzend)	‚Verschmelzung' als Selbstverlust (normverletzend)	Autonomie (normkonform)

* Auch für den semantischen Raum ‚Seefahrt' etabliert der Text eine vertikale Dimension in die Tiefe. Diese stellt allerdings im Gegensatz zum semantischen Raum ‚reale Bergwelt' eine Ausnahme dar, die zudem explizit mit Tod korreliert ist (F 212 und F 220f.), wohingegen die vertikale Ausrichtung des Bergbaus als Regelfall konzipiert ist.

Tab. 1: Semantische Räume in *Die Bergwerke zu Falun*

[19] „Als er wieder hinabfuhr in den Schacht, kam ihm in der Teufe alles ganz anders vor wie sonst. Die herrlichsten Gänge lagen offen ihm vor Augen, […] er fühlte sich wie in zwei Hälften geteilt" (F 235).

Der semantische Raum 2 wird topographisch eng an den semantischen Raum 3 gebunden, da der Zugang zu ihm nur über die Pinge möglich ist. Obwohl sich die ‚fantastische Bergwelt' räumlich an derselben Stelle wie der untertage liegende Teil des semantischen Raums 3 befindet, inszeniert der Text sie mit jeweils oppositionellen Semantiken. Als Teilraum der Faluner Gesellschaft ist der tiefste Punkt des Bergwerks mit Gefahr, Dunkelheit und Zerstörung korreliert, die ‚fantastische Bergwelt' hingegen mit Helligkeit und Lebendigkeit.

> Immer lebendiger und lebendiger wurde seine Rede, immer glühender sein Blick. Er durchwanderte die Schachten wie die Gänge eines Zaubergartens. Das Gestein lebte auf, die Fossile regten sich, der wunderbare Pyrosmalith, der Almandin blitzten im Schein der Grubenlichter – die Bergkristalle leuchteten und flimmerten durcheinander (F 215).

Auffallend ist, dass sich dieser Raum ganz grundlegend von den Konzeptionen der semantische Räume 1 und 3 unterscheidet. Die Bergwelt deckt sich *erstens* nicht mit einer außerhalb des Textes liegenden Realität und weist deutlich fantastische Züge auf. Eine parallele Lektüre von Schuberts *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* bekräftigt diesen Entwurf eines Übergangs zwischen zwei Realitätsentwürfen.[20] Hier vermischt sich Organisches mit Anorganischem, der Raum erscheint fluide, da er seine Beschaffenheit sukzessive von undurchsichtigem Gestein über durchsichtigen Kristall bis hin zu „schimmerndem Äther" verändert (F 217). Dieser Raum wird dominiert vom „ernste[n] Antlitz einer mächtigen Frau" (F 217), die im tiefsten Punkt situiert ist. Ihr müsse Elis sich bedingungslos unterwerfen, so der alte Bergmann. Im Erdinneren scheint sich also *zweitens* eine Welt mit eigenständigen Regeln des Zugangs zu eröffnen: Aus den Textdaten lässt sich rekonstruieren, dass diese fantastische Bergwelt nur von ausgewählten Figuren – es sind immer Jünglinge, die der alte Bergmann rekrutiert – betreten werden kann, den ‚gewöhnlichen' Bergarbeitern ist sie verschlossen. Die Zugangsvoraussetzung ist der Verlust jeglicher sozialer Bindungen, die bei Elis durch den Tod seiner Eltern und Geschwister erfüllt ist und auch für den Bergmann Torbern explizit formuliert wird: „[Es] kam noch hinzu, daß er ein finstrer tiefsinniger Mann war, der ohne Weib und Kind, ja ohne eigentliches Obdach in Falun zu haben beinahe niemals ans Tageslicht kam, sondern unaufhörlich in den Teufen wühlt […]" (F 229). Der semantische Raum 2 ist *drittens* außerdem ambivalent in seiner topographischen Lokalisierung. Obwohl der Text ihn explizit in bzw. *unter* Falun verortet, ist es möglich, diesen Raum auch mit großer geographischer Entfernung und ohne genaue Kenntnisse über seine Be-

[20] „Das ganze Reich der Metalle, scheint an den Gränzen der beyden Welten, aus dem Untergang und einer der Verwesung ähnlichen Vernichtung des Anorganischen entstanden, und in sich den Keim der neuen, organischen Zeit zu tragen. […] Der Übergang zum organischen Leben wird in den kosmischen Momenten der anorganischen Körper gefunden, in denen wir an einem andren Orte jenen Zustand derselben erkannt haben, was das Einzelne in die Gemeinschaft des Lebens und Daseyns eines höheren Ganze tritt" (Gotthilf Heinrich Schubert, *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft. Nachdruck der Ausgabe von 1808*. Eschborn 1992, S. 200f. und S. 203f.).

schaffenheit im Traum quasi virtuell zu betreten. So *träumt* Elis zunächst von der ‚fantastischen Bergwelt' bevor sich das Bergwerk unter der Stadt Falun für ihn als realer Raum offenbart.[21]

Zusammenfassend ergeben sich aus der Ordnung der dargestellten Welt folgende Einsichten: Die einzelnen Stationen von Elis' Reise lassen sich als Chronotopoi lesen, die unterschiedliche historische Stadien menschlicher Gesellschaftsformen repräsentieren: Während Göthaborg eine moderne Handelsgesellschaft ist, steht Falun für eine eher traditionell-patriarchalisch geprägte Gesellschaft, und im fantastischen Raum der Königin deutet sich ein autoritäres Matriarchat an. Zugleich impliziert Elis' Bewegung vom Leben als Matrose auf dem Meer, über die Bergarbeit in Falun bis hin zum Erstarren im Reich der Königin einen Anachronismus in Bezug auf die historischen Entwicklungen dieser Gesellschaftsformen.[22]

Die unterschiedlichen Gesellschaftsformen stehen zudem für unterschiedliche Konzeptionen von Wirtschaft und Arbeit. Dabei steht in Falun eine quasi (vor)industrielle Ausbeutung der Mine mit dem Ziel der Gewinnmaximierung im Fokus. Der semantische Raum ‚reale Bergwelt' scheint geprägt durch das Anhäufen von materiellem Gewinn wohingegen der semantische Raum ‚Seefahrt' auf einer florierenden Geldwirtschaft beruht. Im Gegensatz dazu ist das Ziel der profitorientierten, mühevollen Ausbeutung im semantischen Raum ‚fantastische Bergwelt' weniger präsent: Hier offenbaren sich die Metalle und Edelsteine als Früchte der Natur, die ohne große Anstrengung ‚geerntet' werden können.[23]

Was sich bereits in der Veränderung der Erzählperspektive (von der Erzählinstanz zur Figur und von außen nach innen) andeutet, manifestiert sich im Bergwerk räumlich: Die Gebirgsschichten erlauben nicht nur topografisch-geologisch eine ‚Zeitreise', sondern deuten diese auch für den Protagonisten Elis an, der sich im Bergwerk mit sich selbst bzw. (implizit) mit seiner Vergangenheit auseinandersetzt.[24] Die Funktion der Ordnung der dargestellten Welt des Textes vor dem Hintergrund des kulturellen Kontextes möchten wir sich im Folgenden insbesondere im Hinblick auf die Konzepte von ‚Person' genauer betrachten.

---

[21] Zur „Auflösung der klaren Raumordnung" vgl. Vera Bachmann, *Stille Wasser – tiefe Texte? Zur Ästhetik der Oberfläche in der Literatur des 19. Jahrhunderts*. Bielefeld 2013, S. 165.

[22] Vgl. dazu ausführlich Monika Guttack, „Psychose und Raumsemantisierung bei E.T.A. Hoffmann ‚Die Bergwerke zu Falun'". *Runa* 25. 1996, S. 145-152.

[23] In ähnlicher Weise argumentiert Voß, der die romantischen Texte von Tieck, Hoffmann und Hauff vor der Folie der Marx'schen Kapitalismuskritik liest (Torsten Voß, „Kapitalismus als Ästhetizismus. Die Geburt des Künstlers aus dem Geiste der Ökonomie. Tieck, Hoffmann, Hauf". *Literatur für Leser* 32. 2009, S. 51-63).

[24] Zum romantischen Bergwerk als Metapher für den Abstieg in die Erdgeschichte vgl. Theodore Ziolkowski, *Das Amt der Poeten. Die deutsche Romantik und ihre Institutionen*. München 1994, S. 47ff.

Die ‚fantastische Bergwelt' als Verräumlichung des ‚Innen' der Person

Der Text setzt sich vor dem Hintergrund romantischer Naturphilosophie zum einen mit der Frage auseinander, wie ein als ‚Innen' Gedachtes, quasi Ideales der Person mit ihrer äußeren Umwelt in Verbindung steht – ob es dies überhaupt tut – und interagiert. Zum anderen lotet der Text aus, wie dieses ‚Innen' beschaffen sein könnte. Die *Bergwerke* stellen in dieser Lesart eine diskursive Auseinandersetzung mit der Neukonzeptionierung der Person dar. Dabei nimmt die Entwicklung von Elis Schellings naturphilosophische Betrachtungen gleichsam als Folie:[25]

> In uns sind zwei Principien, ein bewusstloses, dunkles, und ein bewusstes. Der Process unserer Selbstbildung […] [besteht] darin, das in uns bewusstlos Vorhandene zum Bewusstseyn zu erheben […]. […] Das ganze Leben ist eigentlich nur ein immer höheres Bewusstwerden, die meisten stehen auf dem niedrigsten Grade, und die sich auch Mühe geben, kommen meist doch nicht zur Klarheit, und vielleicht keiner im gegenwärtigen Leben zur absoluten Klarheit – immer bleibt noch ein dunkler Rest […].[26]

Was Schelling noch als Prozess der „Selbstbildung" bezeichnet, zielt im Kern auf die Beziehung bewusster und unbewusster Anteile des Selbst, in der heutigen Terminologie: die Psyche der Person ab. Die Bildung versteht Schelling dabei aber noch in dem Sinne, wie sie dem Konzept des Bildungsromans zugrunde liegt.[27]

Der Text siedelt diesen Prozess nun in ebendiesem Inneren an, welches sich als „räumliches Modell energetischer Prozesse" manifestiert.[28] Dieses protopsychoanalytische Modell zielt gerade darauf ab, reale Oberflächenstrukturen an tiefenräumliche Ordnungen kausal wie historisch rückzubinden.[29] Rückblickend lässt sich daraus leicht eine „psychologisierte[…] Poetik" ableiten,[30] in der „der einzelne literarische Text zum Element eines ‚protopsychoanalytische[n] strukturale[n] Feld[es]" avanciert.[31] Das im Text als räumlich gedachte ‚Innen' von Elis artikuliert sich zunächst in Traumsequenzen. Die Weise, wie *Falun* die Traumsequenzen als Vorausdeutungen oder suggestive Verweise auf Vergangenes funktionalisiert, legt bereits implizit eine Bezugnahme auf Schuberts *Symbolik des*

[25] Für eine Übersicht zu weiteren Diskurslinien siehe Ursula Mahlendorf, „Psychologie der Romantik". In: Helmut Schanz (Hg.), *Romantik-Handbuch*. Stuttgart 2003, S. 592-606.
[26] Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Stuttgarter Privatvorlesungen*. Torino 1973 (1810), S. 433.
[27] Ziel muss es sein, sich aus seiner „Selbstheit" (Egoismus) zu erheben, sich „zu steigern" sowie „moralisch und intellektuell" zu seinem „höhere[n], wahre[n] Wesen" zu wachsen (Schelling, *Stuttgarter Privatvorlesungen*, S. 436).
[28] Alexandra Heimes, „III. Romantische Psychologie". In: Detlef Kremer (Hg.), *E.T.A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung*. Berlin/New York [2]2009, S. 60.
[29] Vgl. ebd.
[30] Ebd., S. 63.
[31] Hartmut Böhme, „Romantische Adoleszenzkrisen. Zur Psychodynamik der Venuskult-Novellen von Tieck, Eichendorff und E.T.A. Hoffmann". In: Klaus Bohnen/Sven Aage Jørgensen (Hgg.), *Text & Kontext. Sonderreihe Bd. 10. Literatur und Psychoanalyse*. Kopenhagen/ München 1981, S. 133.

Traumes nahe. Dort differenziert er zwischen Geistesaktivitäten im wachen und träumenden Zustand und umreißt eine symbolbasierte Sprache des Traumes, die ihr Vorbild in der Lesbarkeit der Natur hat.[32]

Wie auch Schellings Naturphilosophie erörtert Schuberts Traumtheorie die Frage, wie Inneres und Äußeres, Unbewusstes und Bewusstes aufeinander zu beziehen seien. Insbesondere im Schlaf werde, so Schubert, eine gänzlich andere Seelentätigkeit begünstigt.[33] Basierend auf Johann Christian Reils physiologischen Überlegungen zu den *Eigenschaften des Ganglien-Systems und sein Verhältnis zum Cerebral-System* folgt auch Schubert der Auffassung, dass der Schlaf und ihm ähnliche Zustände Cerebral- und Gangliensystem in ein anderes Verhältnis setze.[34] So erklärt Schubert u.a. Somnambulismus, Nachtwandel und Wahnsinn.[35] Das Cerebralsystem sorge unter normalen Umständen für Symmetrie und Regelmäßigkeit. Eine Vormachtstellung des Gangliensystems bewirke allerdings Unregelmäßigkeit bis hin zur Regellosigkeit auch im Hinblick auf Sinnlichkeit – das Gangliensystem gilt Reil als Sitz der Leidenschaften[36] – und Intellektualität: Während die Vernunft normalerweise eine mäßigende und Freiheit von affektiven Impulsen gewährleistende Funktion übernehme, wirke sich ein solches Übergewicht des Gangliensystems somit auf die Moralität – als Wesensmerkmal eines genuin menschlichen Lebens – aus.[37]

Ein neuronal fundiertes Körpermodell scheint bekannte Phänomene nunmehr naturwissenschaftlich abzusichern.[38] Im Kern steht auch hier erneut die Frage auf dem Plan, wie Körper und Umwelt miteinander interagieren und wie sich Störungen einer inneren Homöostase auswirken.[39] Reils physiologisches Erklärungsmodell bietet damit das Fundament einer Proto-Psychoanalyse, wie sie bei Schubert und auch in Hoffmanns Erzähltext deutlich aufscheint. Der Text funktionalisiert dazu das Lexem ‚Traum' selbst, um die komplexen und ambivalenten Interaktionsmechanismen von Innerem und Äußerem bzw. Unbewusstem und Bewusstem abzubilden: 1. ‚Träumen' wird metaphorisch sowohl für negativ konnotierte Bewusstseinszustände (‚grübeln', ‚in sich versunken sein', ‚waghalsig/irrsinnig') als auch für positiv konnotierte emotionale Zustände (‚sich etwas

---

[32] Vgl. Gotthilf Heinrich Schubert, *Die Symbolik des Traumes. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1814*. Heidelberg 1968, S. 33-36.

[33] Vgl. Schubert, *Die Symbolik des Traumes*, S. 103.

[34] Zur Rekonstruktion von Reils Medizinwissen und einem Wechsel der medizinischen Episteme siehe Albrecht Koschorke, „Poiesis des Leibes. Johann Christian Reils romantische Medizin". In: „Goethezeitportal", http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/reil/koschorke.pdf; Abruf am 26.07.2016.

[35] Vgl. Schubert, *Die Symbolik des Traumes*, S. 104-108.

[36] Vgl. Johann Christian Reil, „Über die Eigenschaften des Ganglien-Systems und sein Verhältnis zum Cerebral-System". *Archiv für die Physiologie* 7/2. 1807, S. 235 und S. 239. „Auf den niedrigsten Thierstufen, wo das Gehirn fehlt, bricht die ihnen eingebohrne nervöse Subjektivität, als absolut inneres Princip der Thätigkeit, unmittelbar als Handlung hervor, das für den Zuschauer den Schein eines blinden und bewußtlosen Triebes hat. Die Handlung ist automatisch, aber nicht frey" (ebd., S. 241 [Sperrung und Orthografie im Original]).

[37] Vgl. Reil, „Über die Eigenschaften des Ganglien-Systems", S. 242.

[38] Vgl. Koschorke, „Poiesis des Leibes", S. 1-3.

[39] Vgl. Ebd., S. 6.

sehnlichst wünschen‘, ‚unverhoffter Glückszustand‘) verwendet. 2. Träume verändern den Gemütszustand der Figur dauerhaft auch im Wachsein, sie wiederholen sich in Tagträumen. 3. Träume fungieren als Vorahnung kommender Ereignisse bzw. als Offenbarung. 4. Extreme Emotionen provozieren eine Wahrnehmung der Realität als Traum.

Tag		*Nacht*
Wachen	*Tagtraum*	*Traum*
Realität / Bewusstsein	Verborgene Realität / Unterbewusstsein	
Sehen 1: biologisch	Sehen 2: metaphorisch	
Oberfläche	Tiefe	
Zwang zur Normeinhaltung	Denkbarkeit von Normverstößen	
Bindung an Raum und Zeit	Lösung von Raum und Zeit	

Tab. 2: Realitätsentwürfe in *Die Bergwerke zu Falun*

Der nächtliche Traum und traumartige Zustände am Tage werden in Hoffmanns Text räumlich einem verborgenen und potenziell normverletzenden ‚Unten‘ zugewiesen. Sie eröffnen den Zugang zu unbewussten Anteilen der Person und haben darüber hinaus das Potenzial, die in ihnen aufgestiegenen Elemente auch im wachen Zustand aufrufen zu können. Zugleich werden im Text Momente des Glücks von Elis nicht als real sondern als ‚geträumt‘ wahrgenommen: Nachdem er Ulla in Falun begegnet ist, war es ihm, „als läge er in dem wonnigen Paradiese eines herrlichen Traums“ (F 224) und auch die Nachricht, dass er Ulla zur Frau nehmen kann, evoziert einen traumähnlichen Wahrnehmungsmodus: „Alles Lebensglück war so unerwartet auf ihn herabgekommen, und es mußte ihm beinahe bedünken, er stehe abermals im süßen Traum!“ (F 233). Insgesamt thematisiert und problematisiert der Text also genau die Grenze zwischen Wachen, Tagtraum und nächtlichem Traum.

Vom Text ausgehend lassen sich die proto-psychoanalytischen Zusammenhänge modellhaft folgendermaßen beschreiben:[40] In der ‚fantastischen Bergwelt‘

[40] Die Sekundärliteratur benutzt neben textbasierten Analyseverfahren auch solche, die die Terminologie Freuds oder Jungs zurückprojizieren. Dass dies leicht zu scheinbar konsistenten Interpretationen führt, liegt u.E. bereits darin begründet, dass Freudianische und Jungianische Konzepte ja gerade auf der Interpretation romantischer Texte beruhen (vgl. Christine Maillard, „Die Bergwerke zu Falun d‘E.T.A. Hoffmann. Le moi et l'inconscient“. *Recherches Germaniques* 22. 1992, S. 76). So untersucht Maillard etwa die Interaktion von Innen/Unbewusstem und Außen/Bewusstem vor dem Hintergrund von Jungs Theorie der Introversion bzw. Extraversion. Wenn ihre Interpretation auch per se einsichtsvoll und spannend ist, so verstellt sie dennoch den Blick für die Modellhaftigkeit des Textes als Archiv kultureller Normen und Werte bzw. als diskursiver Knoten. Insbesondere der Subjektivismus-Diskurs, der ja auch in anderen Texten der Zeit verhandelt wird, die Frage nach der Beziehung von Innen und Außen sowie die Ausgestaltung und Funktionalisierung einer Verräumlichung der ‚Psyche‘ kommen dabei zu kurz (siehe dagegen dazu u.a. Lee Byron Jennings, „The downward transcendence. Hoffmann’s ‚Bergwerke zu Falun‘“.

manifestiert sich einerseits zeichenhaft das ‚Innen' der Figur Elis. Wenn er diesen Raum nun erschließt, repräsentiert dies ein Eindringen in das eigene Unbewusste. Für diese Lesart liefert der Text drei zentrale Argumente: Elis kann *erstens* den semantischen Raum 2 quasi virtuell im Traum betreten, bevor er den diesem semantischen Raum zugewiesenen topographischen Raum erreicht. Sein Wissen über diesen virtuellen Raum, der in seiner Ausgestaltung identisch mit dem später real betretenen Raum ist, muss folglich aus ihm selbst stammen. Ihm scheint *zweitens* der geträumte semantische Raum 2 bereits bekannt, „aller Zauber dieser Welt sei ihm schon zur frühesten Knabenzeit in seltsamen geheimnisvollen Ahnungen aufgegangen" (F 216). Die Konfrontation mit einer übermächtigen Männlichkeit (Garkönig) und Weiblichkeit (mächtige Königin), die in ihm zu einem massiven Widerstreit zwischen den emotionalen Polen von maximaler Anziehung und großem Entsetzen führt, scheint etwas Überzeitliches und allgemein Menschliches (im Sinne eines Urbilds) darzustellen. *Drittens* weist dieser Raum eine hermetische Grenze gegenüber allen Figuren aus den realitätskompatiblen semantischen Räumen des Textes auf. So sind in Elis' Traum sowohl seine Mutter als auch die von ihm später als Ulla identifizierte junge Frau außerhalb der ‚fantastischen Bergwelt' oben an der „Spalte" situiert (F 217). Auch in Falun können weder Ulla noch einer der Bergarbeiter diesen Raum überhaupt wahrnehmen. Die einzige Figur, die die Grenze zwischen dem semantischen Raum 2 und den anderen semantischen Räumen ebenfalls überschreiten kann, ist der alte Bergmann, der aber als Wiedergänger einen fantastischen Status hat.

Bezogen auf die Metaphorisierung eines ‚Innen' durch den semantischen Raum 2 stellt der Aufenthalt der Figur in diesem Raum einen Rückzug aus dem Bewusstsein in das Unbewusste dar. Wenn Elis nun den Stein, in dem zu erkennen sei, wie ihr „Inneres verwachsen ist mit dem wunderbaren Gezweig das aus dem Herzen der Königin im Mittelpunkt der Erde emporkeimt" (F 237), aus dem semantischen Raum 2 heraufholen möchte, so bedeutet dies nicht nur, dass er sich sein individuelles Unbewusstes bewusst machen möchte. Angedeutet wird vom Text hier auch, dass hier die gesamte Konzeption, Strukturierung und Gewichtung des Unbewussten transformiert werden könnte. Dies wird vom Text mit Selbstverlust sanktioniert.[41]

Repräsentation von Sexualität

Sexualität steht mit der bisher skizzierten Raumtopologie in enger Verbindung. Wie in den bekannten Venusberg-Erzählungen (z.B. Joseph von Eichendorffs *Das Marmorbild*) wird sie auch in den *Bergwerken* als ein in der Tiefe des Inneren der

DVjs 59. 1985, S. 278-289; Wolfgang Lukas, „‚Entsagung' – Konstanz und Wandel eines Motivs in der Erzählliteratur von der späten Goethezeit zum frühen Realismus". In: Michael Titzmann (Hg.), *Zwischen Goethezeit und Realismus*. Tübingen 2002, S. 113-149; Thorsten Valk, „‚Die Bergwerke zu Falun'. Tiefenpsychologie aus dem Geist romantischer Seelenkunde". In: *E.T.A. Hoffmann. Romane und Erzählungen*. Stuttgart 2004, S. 168-181 und Martin Nies, *Venedig als Zeichen. Literarische und mediale Bilder der „unwahrscheinlichsten der Städte" 1787–2013*. Marburg 2014).

[41] Vgl. hierzu auch Valk, „Tiefenpsychologie aus dem Geist romantischer Seelenkunde", S. 180.

Person Angesiedeltes konzipiert, aus dem sie heraufsteigen und die Person gefährden kann. In den verschiedenen semantischen Räumen begegnet Elis unterschiedlichen, um ihn konkurrierenden Frauenfiguren. Ihre oppositionelle Ausgestaltung deutet auf sich gegenseitig ausschließende – d.h. zulässige bzw. unzulässige – Konzeptionen von Liebe, Erotik bzw. Sexualität hin.

Sexualität	
Zulässig	*Unzulässig*
christlich	nicht-christlich
sexuell unerfahrenes Mädchen	latent inzestuöse oder okkulte Sexualität
normale Frau, real möglich	gottgleiche Frau, nur okkult möglich
Selbstbeschränkung, Selbsterhaltung	Selbstüberhöhung, Selbstverlust
Abgrenzung von Partnern und von Eltern	Verschmelzung
Gegenwart	Vergangenheit
legalisiert	nicht-legalisiert
Monogamie	Promiskuität
Autonomie durch freiwillige Selbstbeschränkung	Entautonomisierung durch übermächtige Gefühle

Tab. 3: Konzeption von Sexualität in *Die Bergwerke zu Falun*

Darüber hinaus ist auffällig, dass der Text als Inzestallegorie auf verschiedenen Ebenen lesbar ist: Im Ausgangsraum Göthaborg wird schon zu Beginn deutlich, dass Elis' intensives Verhältnis zu seiner Mutter latent inzestuöse (in heutiger Terminologie: ödipale) Züge trägt.[42] Sie stellt entsprechend keine geeignete Partnerin dar. Letzteres gilt auch für die Dirnen und das Mädchen im Gasthof, die sozial und sexuell in unterschiedlichem Maße von gesellschaftlichen Normen abweichen. Ihnen entsagt Elis schließlich, wobei seine generelle ‚Unlust' grade keine Entsagung im positiven Sinne darstellt, sondern darauf hindeutet, wie sehr Elis um sich selbst kreist und daher zu einer emotionalen oder erotischen Bindung unfähig ist. Dass Elis' Mutter vom Text quasi getilgt wird, ist jedoch keine nachhaltige Lösung. Vielmehr suggeriert der Text, dass die Beziehungen zu Ulla und zur Königin (sei sie real oder imaginiert) der Mutter-Sohn-Beziehung strukturell ähneln.

Ulla stellt in ökonomischer, sozialer und sexueller Hinsicht eine potenzielle Partnerin dar. Latent inzestuös wird aber auch diese Beziehung, da Elis sie als die Frau aus seinem Traum identifiziert, durch die die Stimme seiner Mutter an der „Spalte des Gewölbes" (F 217) ersetzt wird. Ab dem Moment, in dem Pehrson Elis als Sohn akzeptiert, ist die Beziehung zudem formal eine zwischen (Stief-) Bruder und (Stief-)Schwester, wodurch der Text für die Beziehung der beiden eher eine geschwisterlich-platonische und weniger eine partnerschaftlich-erotische Konzeption andeutet. Am Textende geht das bekannte nicht-fantastische

[42] Ein beredtes Beispiel hierfür ist seine Gewohnheit, ihr Gold in den Schoß zu schütten. Nicht nur der Schoß ist dabei sexuell konnotiert. Vielmehr ist das Gold selbst als ein der weiblich konnotierten Erde entrissenes Gut ebenfalls sexuell konnotiert.

Modell der Sinnstiftung des Bildungsromans durch Eheschließung und Reintegration des männlichen Protagonisten in die Gesellschaft nicht auf.[43] Es kommt also letztlich keine stabile Liebesbeziehung mit Ulla zustande, die den gesellschaftlichen Normen des semantischen Raums 3 gerecht würde. Sie scheitert daran, dass in Elis Bedürfnisse angelegt sind, die Ulla nicht erfüllen kann bzw. im Sinne des Werte- und Normensystem des Textes nicht erfüllen darf.

Auch die Beziehung zur Königin im fantastischen Bergwerk ist im doppelten Sinne inzestuös deutbar: 1. Explizit spielt der Text auf eine inzestuöse Relation an, indem er den Raum der Königin im höhlenartigen Inneren der Erde jenseits einer „Spalte“ situiert (F 217), der damit zeichenhaft für eine Rückkehr in den Uterus der Mutter steht. Dieser Umstand verursacht bei Elis ambivalente Gefühle: Während eine Verschmelzungsphantasie einerseits seinen Wunsch nach einer maximalen Nähe zur Mutterfigur der Königin codiert, beängstigt ihn dieses Sich-Auflösen auch. Hierin scheint auch eine grundsätzliche Prädisposition der Figur Elis auf. 2. Über die syntaktische Struktur des Textes wird die Relation zur Königin noch in einem weiteren – noch stärker auf psychische Prozesse abzielenden Sinne – inzestuös lesbar: Elis gelingt es nicht, sich aus der problematischen Beziehung zu seiner Mutter zu emanzipieren und autonom zu werden. Er erkennt nicht einmal ihr problematisches Potenzial. Der Text erzwingt die Loslösung durch ihren Tod. Obwohl die latent inzestuöse Situation nun zwar äußerlich behoben ist, so führt der Text vor, dass sich die zuvor äußerlich-reale Beziehung jetzt in sein ‚Innen‘ verlagert und dieses nunmehr gänzlich ausfüllt. Dieser Argumentationslinie folgend wäre die Königin eine innerlich-imaginierte Besetzung der äußerlich-realen verstorbenen Mutter.

Personenkonzept

Diese Thematisierung und Problematisierung von im kulturellen Wissen vorhandenen Konzepten setzt sich im Hinblick auf die Konzeptualisierung von ‚Person‘ fort. Der Text lässt den Protagonisten aus anthropologischer Perspektive verschiedene Personenkonzepte erproben, die an die drei semantischen Räume gebunden sind und selbst über räumliche Bezüge semantisiert werden. Die zentralen Unterschiede zwischen diesen Personenkonzepten liegen vor allem darin, inwiefern bewusste und unbewusste Anteile zugänglich sind und wie diese hierarchisiert werden:

[43] Siehe dazu ausführlich (wenn auch nicht konkret zu Hoffmanns Text) bei Wolfgang Lukas, der die Psychopathologisierung von Entsagung zum Ende der Goethezeit untersucht. Vgl. Lukas, „‚Entsagung‘“.

	sR1 ‚Seefahrt'	*sR2 ‚fantastische Bergwelt'*	*sR3 ‚reale Bergwelt'*
Räumliche Dimensionen	horizontal	‚orientierungslos'	vertikal
	oben	unten	oben vs. unten
	außen	innen	innen vs. außen
Dominanzverhältnis	Bewusstes / Unbewusstes latent präsent	Unbewusstes manifest präsent	reflektierte Integration von Unbewusstem in das Bewusste als wünschenswertes Ziel
Prototyp	Matrosen	Torbern	Pehrson

Tab. 4: Personenkonzepte *Die Bergwerge zu Falun*

Vertreten durch die Figur Torbern steht das Bergwerk für ein exzeptionelles Personenkonzept, welches auf einem fantastischen Potenzial fußt. Pehrson hingegen repräsentiert ein an der Normalität (bzw.: Normativität) orientiertes Personenkonzept mit real(istisch)er Grundlage, das sich durch Stabilität auszeichnet.[44] Dass Elis diesen Zustand nicht erreicht und stirbt, lässt ebenso wie der vergleichsweise nüchterne Erzählduktus des Textendes darauf schließen, dass auch der Text hier einen Bruch zwischen Norm und Abweichung markiert. Unklar ist, ob sich dieser auf das Dargestellte (Elis' unrühmliches Ende und die zugrundeliegenden gesellschaftlichen Problemlagen) oder den Modus der Darstellung bezieht, der ja auch Gegenstand der übergeordneten Rahmengeschichte der *Serapionsbrüder* ist.

Vorerst lediglich mutmaßen lässt sich daher, dass die *Bergwerke* als Metatext der Romantik fungieren könnten, insofern der Text zentrale Problemkomplexe und Paradoxien des Übergangs von Goethezeit und Realismus in sich abbildet und durch die spezifische Art der Relationierung von Erzählen und Erzähltem reflektiert.[45] Insbesondere die Verknüpfung der Problematisierung der menschlichen Psyche einerseits und der Produktion und Dekodierung von Zeichen andererseits wäre hierfür ein Indiz: Die Krise wird vor allem dadurch manifest, dass der Text die „in der Erzähllliteratur dieser Zeit so gehäuft auftretende und vornehmlich anhand von scheiternder Erotik und scheiternden Initiationsprozessen

[44] Zu Ambivalenzen der Figuren Torbern und Pehrson im Hinblick auf ihre Semantisierung vgl. Maillard, „Le moi et l'inconscient", S. 91.

[45] Systematisch ausgearbeitet bei Werner Wolf, „Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen. Ein Systematisierungsversuch metareferentieller Formen und Begriffe in Literatur und anderen Medien". In: Janine Hauthal/Julijana Nadj/Ansgar Nünning/Henning Peters (Hgg.), *Metaisierung in der Literatur*. Berlin/New York 2007, S. 25-64. Für eine literaturwissenschaftliche Anwendung siehe Jan-Oliver Decker, „Stimmenvielfalt, Referenzialisierung und Metanarrativiät in Hermann Hesses ‚Der Steppenwolf' (1927)". In: Andreas Blödorn/Daniela Langer/Michael Scheffel (Hgg.), *Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen*. Berlin/New York 2006, S. 233-265 und bezogen auf *Die Bergwerke zu Falun* siehe Nies, *Venedig als Zeichen*, S. 111-121.

gemachte Erfahrung von negativen Schicksalsstrukturen“[46] miteinander verknüpft und mit dem Wissens- und Denksystem – wie im Folgenden zu zeigen sein wird – verbindet.

Die ‚fantastische Bergwelt‘ als Spiegel des Wissens- und Denksystems

Die ‚fantastische Bergwelt‘ und die ‚reale Bergwelt‘ lassen sich nicht nur als Konfrontation von Bewusstem und Unbewusstem lesen. Sie repräsentieren bzw. diskursivieren außerdem die Relation zwischen Alchemie und protomoderner Naturwissenschaft. Schlussendlich reflektiert der Text damit auf einer Meta-Ebene Umbrüche im Wissens- und Denksystem, die sich auf die Deutungsansprüche der jeweiligen Wissensordnungen beziehen.[47]

Der unten liegende Raum des fantastischen Bergwerks (sR2) referiert dabei auf die Alchemie, indem er einige ihrer zentralen Konzepte in seiner räumlichen Ontologie modelliert:[48] Die „wunderbare[n] Blumen und Pflanzen von blinkendem Metall“ (F 216) verweisen sowohl auf den alchemistischen Traum, dass Organisches mit Anorganischem verschmelze, als auch auf das Konzept der Metalltransmutation. Diesem Konzept liegt die Vorstellung zugrunde, dass Metalle über eine Art Samen verfügen, mittels dessen ihre Eigenschaften auf ein anderes Metall übertragen werden können, wodurch auch ein Wachstum von Metallen möglich sei.[49] Vielmehr verweist der „schimmernde Äther“ (F 217) im semantischen Raum 2 auf eine für die Alchemie zentrale Größe, die sich sowohl auf ein stoffliches Medium und den Ursprung der vier Elemente – bei Aristoteles die *Quinta essentia* – als auch auf ein geistiges Prinzip „der Beseeltheit des Universums“[50] bezieht. Darüber hinaus finden sich für folgende Normen und Konzepte des semantischen Raums 2 Parallelen mit den Leitsätzen des bedeutendsten Manifests der Alchemie, der *Tabula smaragdina*:[51]

---

[46] Wolfgang Lukas, „‚Zeit‘ und ‚Psyche‘: Zwei problematisierte Größen in der Erzähllliteratur zwischen Goethezeit und Realismus“. *Kodikas/Code* 19. 1996, S. 165.

[47] Auch Schnyder fokussiert die Verräumlichung der Zeit in den Bergwerken zu Falun (vgl. Peter Schnyder, „Die Wiederkehr des Anderen. Ein Gang durch die Zeichenbergwerke zu Falun“. In: Daniel Müller Nielaba, Yves Schumacher, Christoph Steier (Hgg.), *Figur. Figura. Figuration: E.T.A. Hoffmann*. Würzburg 2011, S. 33). Die Erzählung sieht er als „eine komplexe literarische Auseinandersetzung mit der differenziellen Relationalität von Zeichen in der Zeit. [Es] zeigt sich durchgehend, wie die relationale Verflechtung der vermeintlich einander so klar entgegengesetzten Zeichenwelten von Oben und Unten zu einer beständigen Verschiebung von Bedeutungen wird “ (ebd., S. 37f.).

[48] Die Alchemie präsentiert sich als extrem heterogen zusammengesetzte Wissensordnung. So bleibt selbst C.G. Jungs beeindruckender Versuch einer synoptischen Zusammenfassung alchemistischer Grundbegriffe und der psychischen Natur des alchemistischen Werkes oftmals fragmentarisch (Carl Gustav Jung, *Psychologie und Alchemie*. Olten/Freiburg i.Br. 1975 (1944)).

[49] Vgl. Lioba Wagner, *Alchemie und Naturwissenschaft: Über die Entstehung neuer Ideen an der Reibungsfläche zweier Weltbilder. Gezeigt an Paracelsus, Robert Boyle und Isaac Newton*. Würzburg 2011, S. 50.

[50] Ebd., S. 36.

[51] Siehe zur *Tabula Smaragdina* Wagner, *Alchemie und Naturwissenschaft*, S. 43ff. Einen Bezug zwischen Hoffmanns Text und der *Tabula Smaragdina* stellt auch Kremer heraus, der in dem in

Die Bergwerke zu Falun	*Tabula smaragdina*
„sei treu der Königin der du dich ergeben“ (F 217)	absoluter Erkenntnisanspruch wird festgeschrieben
„freilich verstehe er nur allen die geheimen Zeichen, die bedeutungsvolle Schrift, die die Hand der Königin selbst hineingegraben in das Steingeklüft“ (F 235)	Wissen ist / muss verschlüsselt (werden), Natur muss entschlüsselt werden
„Wolkenhimmel“ verwandelt sich zu „schwarz flimmerndem Gestein“ (F 216)	Mikrokosmos-Makrokosmos Analogie
„wie unser Inneres verwachsen ist mit dem wunderbaren Gezweig das aus dem Herzen der Königin im Mittelpunkt der Erde emporkeimt“ (F 237)	Vorstellung von der Welt als ‚Geflecht‘
„kirschrot funkelnde Almandin“ (F 236) als Äquivalent des Steins der Weisen	verschlüsselte Anleitung zur Herstellung des Steins der Weisen
„Vitriolwasser“ als Konservierungsmittel, Körper zerfällt zu „Staub“ und „Asche des Jünglings“ wird beigesetzt (F 238)	Vitriol als Symbol der Transmutation: „visita interiora terra, rectificando invenies occultum lapidem“; Annahme einer physischen Transformation nach dem Tod, bei der der Geist aus den Überrest des Körpers befreit wird

Tab. 5: Codierung alchemistischen Wissens in *Die Bergwerke zu Falun*

Nicht gänzlich von der Hand zu weisen ist dabei allerdings, dass Elis’ Ende als Häuflein Asche ironisch bis spöttische Züge trägt.[52] Gerade die Tatsache, dass Elis’ intensiv erlebende und teils rhetorisch überladene Figurenperspektive am Ende durch die markant sachliche Erzählerperspektive ausgespielt wird, könnte Indikator für einen ironischen Bruch sein, „der die Versöhnungssemantik der Alchemie und anderer Hermetica letztlich neutralisiert“.[53]

Im semantischen Raum 3 lässt sich hingegen ein Modell der protomodernen Naturwissenschaft rekonstruieren, das eine gänzlich andere Perspektive auf das Bergwerk einnimmt. Die Relation zwischen Alchemie und Naturwissenschaft spiegelt sich in einer räumlichen Analogie im Bergwerk wider. Die eisenhaltigen

Eisenvitriol konservierten Elis eine „Allegorie auf das Archiv der Kunst gegenüber der körperlichen Vergänglichkeit“ sieht (Detlef Kremer, „Alchemie und Kabbala. Hermetische Referenzen im ‚Goldenen Topf‘“. *E.T.A. Hoffmann Jahrbuch* 2. 1994, S. 47). Inwiefern der Text Bezugnahmen auf Elemente kohärent funktionalisiert, müsste gesondert untersucht werden. Dies wäre z.B. lohnend, da Schubert im Wechsel des Aggregatzustandes einen kosmischen Moment und gar einen „an den Einflüssen des höheren Ganzen theilnehmenden Zustande[…]“ sieht (Schubert, *Nachtseite der Naturwissenschaft*, S. 180).

[52] So argumentiert auch Detlef Kremer, *Romantik. Lehrbuch Germanistik*. Stuttgart/Weimar ^{3}2007, S. 68.

[53] Ebd. Nur mutmaßen lässt sich, ob sich Hoffmann damit auch von Schubert (1808) distanziert, dessen letzte Vorlesung der *Ansichten* im Hinblick auf einen allgemeinen Harmonie-Gedanken derart rhetorisch überladen wirkt, dass selbst zeitgenössische Rezipienten geschmunzelt haben dürften.

Adern, die von den Bergarbeitern ausgebeutet werden, werden in Trume und Trappgänge klassifiziert: Trappgang ist eine reiche Ader im Gestein, Trum hingegen ist eine Ader, die von einem Trappgang abzweigt, „sich in verschiedene Teile zerschlägt und wohl gänzlich auseinander geht“ (F 230). Da die Bergarbeiter nur Trume finden und es dem alten Bergmann Torbern (und vermeintlich auch Elis) vorbehalten ist, Trappgänge zu entdecken, bewertet der Text implizit das Erkenntnisinteresse der Alchemie als ganzheitlich und universell, wohingegen das Erkenntnisinteresse der Naturwissenschaften nur partiell und sozusagen fragmentiert ist.

Die hier skizzierte räumliche Struktur wird vom Text funktionalisiert, um die Ausdifferenzierung der Naturphilosophie in einzelne Disziplinen der Naturwissenschaften abzubilden. Durch räumliche Metaphorik wird der erste Grubensturz, bei dem Torbern verschüttet wurde, neu lesbar. Der Text markiert diesen metaphorisch als wissenschaftshistorischen Einschnitt, bei dem das Universalgelehrtentum wissenschaftlichen Einzeldisziplinen weichen muss. Dies realisiert der Text durch die zeitliche Situierung der Narration:[54]

Reales Ereignis	*Reales Datum*	*Diegetisches Ereignis*	*Zeitliche Situierung in der Diegese*
Tod Bergmann	1670*[1]	Tod Torbern	1687
Grubensturz 1	1687*[2]	Grubensturz 1	1687
[nicht besetzt]*[3]	[nicht besetzt]	Tod Elis	1787
Grubensturz 2	1761	Grubensturz 2	1787
[nicht besetzt]	[nicht besetzt]	Fund	1837
Bericht	1808	[nicht besetzt]	[nicht besetzt]
Textentstehung	1819	[nicht besetzt]	[nicht besetzt]

*[1] 1670 wurde Mat Israelson verschüttet und 1719 geborgen. Darüber berichteten 1720 die Kopenhagener Zeitung „Nye Tidender om Laerde Sager“ und 1722 Adam Leyel in seinem wissenschaftlichen Bericht „Acta litteraria Sveciae Uppsalias publicata“. 1809 wurde dieser Fund erneut von der Zeitschrift „Jason“ aufgegriffen (vgl. Klaus Joachim Heinisch, *Deutsche Romantik. Interpretationen*. Paderborn 1966, S. 135).

*[2] Vgl. dazu den handschriftlichen Reisebericht von Christoph Wilhelm Lüdeke aus dem Jahr 1783 (vgl. Regina Hartmann, „Technischer Fortschritt als menschheitlicher Progress? Reiseberichter über das Bergwerk von Falun zwischen Aufklärungshoffnung und Aufklärungsskepsis“. *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 122. 2003, S. 184-199, hier: S. 189f.).

*[3] Auf den Umstand, dass der Text die reale Person des Bergmanns in zwei literarische Figuren aufspaltet, können wir hier leider nicht mehr eingehen. Zum Zeitverlauf siehe ebd. bzw. zu Aspekten der Intertextualität Heinisch, *Deutsche Romantik*.

Tab. 6: Textexterne und textinterne Datierungen von Ereignissen

Vor dem Hintergrund dieser Differenzen und Parallelen argumentieren wir wie folgt: Der reale Grubensturz im Jahre 1687 fällt – natürlich zufälliger Weise – mit

[54] Zu den zeitlichen Dimensionen von realer und diegetischer Welt vgl. auch Peter Schnyder, Die Wiederkehr des Anderen“, S. 42 und Lena Kugler, „Die Tiefenzeit von Dingen und Menschen. (Falsche) Fossilien und die ‚Bergwerke zu Falun‘“. In: *Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaft*. Jahrgang 59, Heft 3. 2013, S. 410f.

der Publikation von Newtons „Philosophiae Naturalis Principa Mathematica“ zusammen. Diese löst nicht nur naturphilosophische Kategorien ab, sondern relativiert aufgrund der Annahme eines unendlich ausgedehnten Raumes auch die Stellung des Menschen im Kosmos.[55] Dass der Text von allen möglichen Daten gerade dieses selegiert und Elis' Tod genau 100 Jahre später situiert und das Jahr damit erneut markiert, ist aus unserer Sicht bedeutungstragend. Während 1687 textintern ein als real gedachtes Konstrukt einstürzt, so stellt dieses Jahr textextern einen Paradigmenwechsel dar, der dem metaphorischen Einsturz eines Weltbilds gleichkommt. Die Ausbreitung seiner auf Gott bezogenen mechanistischen Theorie lässt für romantische Naturphilosophie auf Dauer keinen Platz mehr.[56] Zudem läutet dieses Datum auch das Ende des Universalgelehrtentums ein, zu dem Newton selbst als einer der späten Vertreter zu zählen ist. Der zweite Einsturz des Bergwerks, bei dem textintern die Figur Elis verschüttet wird, korreliert zeitlich mit einer weiteren textexternen Modifikation des Weltbildes: Bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts wird das Alter der Welt auf ca. 6000 Jahre geschätzt. Provoziert durch geologische Erkenntnisse wird dieses Alter nun auf mehrere Millionen Jahre korrigiert.[57] Diese neuerliche Modifikation des Weltbilds führt zu einer „tiefen[n] Erschütterung der anthropozentrischen Geschichte und des menschlichen Selbstbewusstseins“,[58] da sie die menschliche Existenz innerhalb der räumlichen und zeitlichen Vorstellung der Schöpfung weiter marginalisiert.[59] Wenn die Faluner Gesellschaft in der dargestellten Welt auch nach dem zweiten Einsturz wieder zum Tagesgeschäft übergeht, so mag dies darauf hindeuten, dass trotz massivster Umwälzungsprozesse im Denksystem die Implikationen dieser Transformationen nur von Wenigen in ihrer Tragweite erkannt und als epistemischer Bruch wahrgenommen wurden.

Wenn man dieses kulturelle Wissen nun in die Analyse einbezieht,[60] führt der Text also vor, dass Elis die Grenze zwischen protomoderner Naturwissenschaft und Alchemie überschreitet, indem er sich an den semantischen Raum 2 bindet und sich folglich aus wissenschaftshistorischer Perspektive rückwärts bewegt. Aus dieser Perspektive stellt sein Wunsch, den roten Stein zu bergen, der im Kon-

[55] Vgl. Michaela Haberkorn, *Naturhistoriker und Zeitenseher. Geologie und Poesie um 1800. Der Kreis um Abraham Gottlob Werner*. Frankfurt am Main 2004, S. 56.

[56] Für einen detaillierte Aufarbeitung von Newtons Verhältnis zur Alchemie siehe Wagner, *Alchemie und Naturwissenschaft*.

[57] Vgl. Haberkorn, *Naturhistoriker und Zeitenseher*, S. 56ff.

[58] Ebd., S. 59. Vgl. hierzu auch Kugler, die den Diskurs der Biostratigraphie von Georg Cuvier und William Smith rekonstruiert (Kugler, „Die Tiefenzeit von Dingen und Menschen“, S. 398ff.).

[59] Ein weiterer Bereich, der in diese Argumentation miteinbezogen werden kann, ist der Beginn der analytischen Chemie Ende des 18. Jahrhunderts. Hier scheint uns die Einführung der chemischen Nomenklatur von de Lavoisier, de Morveau, Berthollet und de Fourcroy im Jahr 1787 (!) sowie de Lavoisiers zentrales Werk *Traité élémentaire de chimie* (1789) von besonderer Bedeutung. Als weitere zentrale Referenzfigur kann der schwedische Chemiker und Mineraloge Torbern (!) Bergman (1735-1784) genannt werden, der (ebenfalls) als Begründer der analytischen Chemie gilt. Vgl. hierzu auch Vera Bachmann, *Stille Wasser – tiefe Texte?*, S. 410.

[60] Zum Konzept des ‚kulturellen Wissens' vgl. Michael Titzmann, „Kulturelles Wissen – Diskurs – Denksystem. Zu einigen Grundbegriffen der Literaturgeschichtsschreibung“. *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*. Band 99. 1989, S. 47-61.

text der Alchemie auf den Stein der Weisen referiert, einen Ordnungsverstoß dar, da damit zum einen innerhalb des Alchemiediskurses das Postulat der Geheimhaltung von Wissen missachtet und zum anderen intradiskursiv eine potenzielle Verbindung von Alchemie und Naturwissenschaft möglich würde.

Die Bergwerke zu Falun als interdiskursiver Text

Der Text bildet in der Tiefe des fantastischen Bergwerks zum einen sich im Inneren der Person vollziehende Prozesse im Sinne eines proto-psychoanalytischen Diskurses metaphorisch ab. Zum anderen funktionalisiert er textexterne Wissensmengen der Alchemie und der protomodernen Naturwissenschaft, um diese Tiefe räumlich zu strukturieren. Dadurch lassen sich beide Diskurse aufeinander beziehen. Der semantische Raum der fantastischen Bergwelt fungiert hier als Isotopie-Ebene, die Äquivalenzen zwischen beiden Diskursen herstellt. Der Text fungiert somit als Interdiskurs,[61] indem er einerseits enzyklopädisches Wissen akkumuliert und zum anderen – und hierin liegt das innovative Potenzial – polyisotopes Diskursmaterial generiert, indem er konkurrierende Spezialdiskurse aufeinander projiziert.[62] Diese paradoxe Doppelbezüglichkeit findet sich in der Alchemie bereits angelegt: Den alchemistischen Lehren ist die Verquickung von physischen und psychischen Prozessen inhärent. In ihren zentralen Primärtexten wird die Transmutation von unedlen Metallen zu Silber und Gold mit einer inneren moralisch-intellektuellen Wandlung zusammengedacht. Die Phase der *nigredo* (Schwärzung) als Ausgangszustand des alchemistischen Werks (*prima materia*) steht dabei metaphorisch auch für den unvollendeten Zustand einer Person.[63]

Dass die Topographie des Bergwerks im Allgemeinen prädestiniert ist, einen solchen metaphorischen Knotenpunkt zu bilden, stellt bereits Böhme (1988) für die literarischen Texte der Romantik heraus: Dort würden sehr spezifische Raumkonzeptionen dazu funktionalisiert, einen Übergang von „vormoderner Montanpraxis“ und „protopsychoanalytische[r] Phase“ abzubilden.[64] Zugleich

---

[61] Das sind „alle interferierenden, koppelnden, integrierenden usw. Quer-Beziehungen zwischenmehreren Spezialdiskursen“ bzw. „alle Elemente, Relationen, Verfahren, die gleichzeitig mehrere Spezialdiskurse charakterisieren“. Interdiskurse re-integrieren das in funktional differenzierten Spezialdiskursen (horizontale Achse) zerstreute Wissen auf verschiedenen Ebenen (vertikale Achse). Vgl. Jürgen Link/Ursula Link-Heer, „Diskurs/Interdiskurs und Literaturanalyse“. *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 77. 1990, S. 88-99.

[62] Vgl. Ute Gerhard/Jürgen Link/Rolf Parr, „Diskurs und Diskurstheorie“. *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart/Weimar [4]2008, S. 134.

[63] Diese doppelte Besetzung der alchemistischen Begrifflichkeit expliziert Jung als Projektionen, die in pseudochemische Sprache gekleidet seien. Vgl. Jung, *Psychologie und Alchemie*, S. 265-296 sowie Kremer, *Romantik*, S. 68.

[64] Hartmut Böhme, „Geheime Macht im Schoß der Erde. Das Symbolfeld des Bergbaus zwischen Sozialgeschichte und Psychohistorie“. In: Ders. (Hg.), *Natur und Subjekt*. Frankfurt am Main 1988, S. 96f. Bereits seit dem Mittelalter verdrängen christliche Deutungsmuster, die die klösterlich-spirituelle Arbeitsgemeinschaft der Bergarbeiter fokussieren, den vormals mit heidnischen Göttern korrelierten Raum unter der Erde.

stellt gerade die Metallgewinnung in der damaligen Zeit textextern einen Motor für den Übergang zwischen Alchemie und Chemie dar. Dieser Übergang ist nicht nur auf rein epistemologischer Ebene relevant, sondern bezieht sich ebenfalls auf eine anthropologische Neuordnung: „Die im Montanbau geleistete Affektneutralität im Umgang mit einer geheimnisvollen, dämonisch-bösen oder heilig-furchtbaren Natur ist vorbildlich für die neuzeitliche Objekt-Einstellung überhaupt“[65] und verdrängt damit esoterische Deutungsmuster zugunsten eines neuzeitlichen Denkens, das stärker rational geprägt ist.[66]

So chiffrieren und beschreiben *Die Bergwerke zu Falun* ‚psychische‘ Prozesse mangels einer eigenen Terminologie mit Konzepten der Alchemie. Ein neuer Diskurs, der selbst (vielleicht) noch nicht ‚sprachfähig‘ ist, kann so uneigentlich-metaphorisch artikuliert und sein Potenzial erprobt werden. Dazu codiert der Text alchemistische Konzepte um, die immer schon (auch zur Zeit des Textes) einen latenten Bezug zu psychischen Prozessen hatten: Die bislang nur latente, auf psychische Prozesse bezogene Lesart alchemistischer Konzepte wird vom Text zunächst in den Vordergrund gerückt. Formal entsteht dadurch eine Bi-Isotopie, bei der tendenziell zwei Lesarten ermöglicht werden. Dieser Prozess bildet auf einer Meta-Ebene quasi das ab, was Elis im Text tatsächlich zu vollziehen versucht: das Heraufholen von verlorenen bzw. verdrängten (Bewusstseins-) Inhalten. Hierdurch provoziert der Text eine Konkurrenz unterschiedlicher Wissensordnungen bzw. der mit ihnen verbundenen Weltdeutungen. Die potenzielle Verdrängung, Unterdrückung und Domestizierung von esoterischem Wissen manifestiert sich auch textintern als wahrgenommener ‚Codewandel‘: „[…] freilich verstehe er nur allein die geheimen Zeichen, die bedeutungsvolle Schrift, die die Hand der Königin selbst hineingegraben in das Steingeklüft, und genug sei es auch eigentlich, diese Zeichen zu verstehen, ohne das, was sie verkünden, zu Tage zu fördern“ (F 235). Indem Elis’ Wahrnehmung vom Text als falsch markiert wird, wird auch auf höherer Ebene in Zweifel gezogen, ob die scheinbar selbstverständliche „Annahme einer notwendigen Beziehung und Entsprechung zwischen einem sichtbaren ‚Zeichen‘ und einer hinter ihm stehenden Realität“[67] noch bzw. überhaupt gelten kann. Auf der Ebene des Gesamttextes manifestiert sich dies als Umsemantisierung und Neustrukturierung alchemistischer Konzepte. Auf der Ebene des kulturellen Wissens- und Denksystems wird dadurch die

[65] Ebd., S. 73.

[66] Um 1550 versuchte Agricola unter anderem die leibmetaphorische Argumentation gegen den Bergbau zu entkräften. Diese Argumentationslinie personifiziert die Erde als nährende und schützende Magna Mater. Ein Eindringen in die Erde erscheint als problematisch, da dies einem Eindringen in die Mutter gleichkomme, und damit das Inzestverbot verletze. Auch in der Alchemie werden die Fruchtbarkeit der Erde und die Fruchtbarkeit der Frau aufeinander bezogen. Dies hat zur Folge, dass die beiden Bereich Erdenwirken und Menschenwirken nicht miteinander vermischt werden durften und sich die Adepten vor den alchemistischen Experimenten meditativ regredieren mussten (vgl. ebd., S. 93f.).

[67] Lukas, „‚Zeit‘ und ‚Psyche‘“, S. 175. Lukas bezieht sich hier allerdings auf das Verhältnis von äußerlichen (Körper-)Zeichen und ihre Verweisfunktion auf psychische Zustände. Die Problemkonstellation scheint uns aber ähnlich gelagert zu sein. So vermutet auch Lukas, dass diese Reflexionsfigur „eine der zentralen abstrakten epistemologischen Strukturen“ zu sein scheine, „die die Goethezeit von der Nach-Goethezeit unterscheidet“ (ebd.).

Alchemie insgesamt tendenziell marginalisiert und im Gegensatz zu nicht weiter spezifizierten Wissensordnungen auf eine untergeordnete Position verwiesen. Die ursprünglich in den alchemistischen Konzepten angelegte und auf physische Prozesse bezogene Lesart wird damit sekundär.

Isotopie-Verflechtung und narrative Struktur der *Bergwerke zu Falun*

Wenn Elis im Bergwerk stirbt, so markiert der Text seine Entwicklung aus unserer Sicht als Irrweg. In der ‚fantastischen Bergwelt' überlagern sich mehrere Semantiken, die miteinander korreliert werden. Der Text verstrickt Elis in ein Netz sich gegenseitig ausschließender Weltdeutungen, deren Regeln er sämtlich zu verletzen scheint. Das Scheitern der Figur Elis wird also vor dem Hintergrund der skizzierten Umbrüche auf mehreren Ebenen lesbar. Der Gang ins Bergwerk impliziert also nicht nur den Verstoß gegen soziale Normen (insbesondere der Triebkontrolle). Vielmehr baut der Text eine mehrgliedrige Homologie auf, aus der multiple Normverstöße resultieren und verschiedene Sanktionsmuster greifen:

	sR2	*sR3*	*Grenzüberschreitung*	*Sanktion*
Narration	‚fantastische Bergwelt'	‚reale Bergwelt'	Bergen des roten Steins	Einsturz
Person	Unterbewusstsein extreme Emotionen Selbstheit	Bewusstsein Mäßigung soziale Integration	Versuch der Bewusstmachung von Unbewusstem / Urbildern Äußerung von Innerem affektiver Kontrollverlust Isolation	Selbstverlust
Realität	träumen	wachen	Entgrenzung von Zuständen im Tagtraum	Tod, metaphorisiert als Schlafen
Denksystem	Alchemie	Wissenschaft	Preisgabe des Steins der Weisen Versuch der Re-Integration (d.h. Regression zu) einer überholten Wissensordnung	Exklusion bzw. Versteinerung
*Naturmodell**	sakralisierte Natur	profanisierte Natur	Versuch der Ausbeutung und Re-Sakralisierung von Natur	temporäre Unterbindung des Zugangs zum Erdinneren

* Im Sinne eines Naturmodells argumentiert auch Heinisch, der in Elis' Versuch den Almandin zu heben den Versuch sieht, Ulla und die Bergkönigin zu vereinigen. Der Text impliziere damit Elis' Ziel als „Versöhnung des Elementarischen mit dem Individuellen, eine Aufhebung des Antagonismus zwischen Ich und Natur" (Heinisch, *Deutsche Romantik*, S. 143).

Tab. 7: Ebenen der Sanktion in *Die Bergwerke zu Falun*

Bisher blieb in unserer Argumentation das Textende weitestgehend unberücksichtigt. Dieses beschreibt, wie nach fünfzig Jahren die konservierte und versteinert erscheinende Leiche aus dem Bergwerk geborgen und mit seiner „steinalte[n] eisgraue[n]“ Braut Ulla zusammengeführt wird (F 238). In diesem letzten Segment wird nun ein weiterer Diskurs vom Text eingeführt, der in den vorherigen Segmenten nur latent vorhanden war – das Christentum. Ulla, das „Himmelskind“ (F 223), kann als Repräsentantin eines christlichen Weltbilds gesehen werden, da ihr zentrales Merkmal die Treue ist. Ihr eigener Tod mutet zudem wie ein ‚Opfer‘ an, da er vom Text als ‚Erlösung‘ für Elis inszeniert wird. Außerdem ist der Umstand, dass Elis zum Schluss zu Staub zerfällt, auf verschiedene Bibelstellen beziehbar.[68] Der Rückbezug auf ein christliches Deutungsmodell wird im Text auch über topografische Bezüge etabliert, da Elis’ Asche und Ullas Leiche in einer Kirche beigesetzt werden. Somit erscheint für den semantischen Raum ‚reale Bergwelt‘ das Christentum scheinbar dominant. In Opposition dazu manifestierten sich in der ‚fantastischen Bergwelt‘ ja gerade nicht-christliche Konzepte,[69] wodurch Elis’ Abstieg in die Tiefe retrospektiv die Überschreitung der Grenze zwischen metaphysischen Bezugssystemen darstellen könnte. Bei genauerer Betrachtung häufen sich aber auch im letzten Teil des Textes Referenzen auf alchemistisch deutbare Konzepte:

1. Der explizite Verweis auf Elis’ ‚Versteinerung‘ bei gleichzeitig ‚erhaltener Jugend‘ legt in Kombination mit der Bedeutung von ‚Vitriol‘ als Akronym die Interpretation nahe, dass Elis hier selbst mit dem Stein der Weisen in Verbindung gebracht wird.[70] Auch der Umstand, dass das Lexem ‚Leiche‘ polysem ist und in der Alchemie einen materiellen Destillationsrest bezeichnet, der nach dem Abdestillieren des Schwefelgehalts (der ‚Seele‘) übrigbleibt,[71] deutet dies an. Der Text unterläuft diese Deutung allerdings sofort wieder, da er Elis zu Staub zerfallen lässt.
2. Ullas Einordnung in einen christlichen Kontext wird vom Text relativiert. So wird sie mit „heilige[m] Naphtafeuer“ (238f.) in Verbindung gebracht, was einerseits (heilig) potenziell auf ein christliches Bezugsystem verweist und gleichzeitig einen alchemistischen Begriff (Naphta) aufruft. Sie wird außerdem vom nunmehr auch ihr begegnenden Torbern (als Repräsentant des sR 2) getröstet.
3. Der scheinbar christliche Charakter der Beisetzung in der Kirche wird vom Text ebenfalls unterlaufen: Die „Kopparbergs-Kirche“ (F 239) lässt sich als ‚Kupfer-

[68] U.a. Genesis 3, 19 und 18, 27; Kohelet 3, 20 und 12, 7; Hiob 34, 15 sowie Psalm 103, 14.
[69] Dazu gehören: 1. Die Figur Torberns wird vom Text sowohl etymologisch wie semantisch mit dem Donnergott Thor in Verbindung gebracht, 2. Die Figur der Königin erlaubt Bezüge zu Figuren der antik-griechischen Mythologie (z.B. Gaia), 3. Die in der ‚fantastischen Bergwelt‘ metaphorisierten alchemistischen Konzepte haben ihren Ursprung in nicht-christlichen Geheimlehren und wurden von der Kirche als Häresie bekämpft.
[70] Vitriol = „visita interiora terra, rectificando invenies occultum lapidem“ = „Betrachte, was im Inneren der Erde liegt: indem du es läuterst, wirst du einen zuvor verborgenen Stein erhalten“.
[71] Vgl. Kremer, *Romantik*, S. 67.

bergskirche‘[72] dechiffrieren und über das Element Kupfer erneut mit der Alchemie in Verbindung bringen. Dort steht Kupfer für die Göttin Venus,[73] was aus der Kirche quasi eine ‚Venusbergkirche‘ macht. Am Textende würden damit also verschiedene Gegensätze miteinander vereint: Mann – Frau, alt – jung, wach – schlafend, kalt/Eis – heiß/Feuer, fest – gelöst, Tod – (Wieder-)Geburt. Was der Text dadurch unserer Meinung in sich abbildet, ist das alchemistische Konzept der ‚Chymischen Hochzeit‘, die genau eine solche Form der Vereinigung von Gegensätzen im *opus magnum* beschreibt.[74] Diese Deutungsmöglichkeit würde auch aus traumtheoretischer Perspektive gestützt, da „Tod und Hochzeit, Hochzeit und Tod […] sich in der Ideenassiciation der Natur so nahe [liegen] wie in der des Traumes, eins scheint oft das andere zu bedeuten, eins das andere herbeizuführen oder vorauszusetzen“.[75] Dies führt insgesamt dazu, dass auf der Ebene der Diskurse eine Vereinigung von Gegensätzen etabliert wird, indem nun alchemistische und christliche Wissenselemente verbunden werden, ohne dass der Text spezifiziert, was genau daraus folgt.

Poetologische Implikationen

Oberflächlich manifestiert sich im semantischen Raum 2 noch ein Transitionsraum im Sinne der Bildungsgeschichte, der den Jüngling Elis mit Normen und Werten konfrontiert, die im Denksystem der Goethezeit eine Abweichung darstellen und daher von der Figur zu überwinden sind. Tatsächlich ist der Text auch auf einer *poetologischen Ebene* mehrfach lesbar, indem er homologe Relationen zwischen Ereignissen auf der Ebene des Dargestellten (Histoire) einerseits und Ebene der Vermittlung (Discours) andererseits etabliert (Tab. 8).

Die Transitionsphase wird hier in sehr auffälliger Weise modifiziert, was sich auf die Konzeption des Raumes bzw. von Räumlichkeit im Allgemeinen auswirkt. War der Raum der Transitionsphase im Bildungsroman noch einer, der in seiner ontologischen Konzeption mit einem textexternen Realitätskonzept kompatibel ist, so wandelt sich der Transitionsraum hier zu einem Raum mit fantastischem Potenzial, der Merkmale aufweist, die sich nicht mit einem textexternen Realitätskonzept decken. Zugleich steht diese fantastische Konzeption des Transitionsraums in direkter Verbindung zum Personenkonzept sowie auch in Konkurrenz zu einer ansonsten als realitätskompatibel inszenierten Welt. Das „dreigliedrige Raumzeitsystem“[76] der Bildungsgeschichte wird zudem konterkariert, da Elis sich bereits in seinen Zielraum integriert, bevor seine Transitions-

[72] Vgl. Michael Szurawitzki, „Zu stilistischen Auffälligkeiten und deutsch-schwedischer Sprachmischung in E.T.A. Hoffmanns Erzählung ‚Die Bergwerke zu Falun‘“. In: *Mit Wörtern bewegen*. Vaasa 2013, S. 235.
[73] Claus Priesner, „Kupfer“. In: ders./Karin Figala (Hgg.), *Alchemie. Lexikon einer hermetischen Wissenschaft*. München 1998, S. 207.
[74] Lawrence M. Principe, „Lapis philosophorum“. In: ders./Karin Figala (Hgg.), *Alchemie. Lexikon einer hermetischen Wissenschaft*. München 1998, S. 215-220, hier: S. 217.
[75] Schubert, *Die Symbolik des Traumes*, S. 30f.
[76] Titzmann, „Die ‚Bildungs‘-/Initiationsgeschichte der Goethe-Zeit“, S. 18.

phase abgeschlossen ist. Durch die Veränderung der Chronologie – so könnte man nun argumentieren – bricht das Modell selbst zusammen. Diese Verwerfung des Modells manifestiert sich intradiegetisch als (wenigstens temporäre) Zerstörung des fantastischen Transitionsraumes (sR 2).

Histoire	*vs.*	*Discours*
Elis : Scheitern	::	Syntaktische Struktur der Bildungsgeschichte : Problematisierung des Modells*[1]
Elis : gefährdet durch Torberns Erzählkunst	::	Leser : gefährdet durch emotionalen Erzählduktus
Elis : Notwendigkeit der Ausbalancierung von unbewussten und bewussten Anteilen der Person	::	Leser : Notwendigkeit der Ausbalancierung von Fantasie und Realität (serapiontisches Prinzip)
Elis : Notwendigkeit zur Mäßigung von egozentrischer und übermäßiger Emotionalität	::	Leser : Katharsis
Textpropositionen : Selbstreflexion	::	literarische Imagination : Reflexion literarischer Verfahren
dargestellte Welt : Problematisierung von Deutungsmustern	::	Text : unauflösbare Polysemie*[2]
Endzustand der Narration : Vollendung eines alchemistischen Prozesses	::	Textende : Vollendung eines literarischen (Meister-)Werkes
Begräbnis der vereinigten Überreste : Kirche	::	Archivieren von Diskursfragmenten : literarischer Text

*[1] Diese Problematisierung des Modells bezieht Böhme auf weitreichende und tiefgreifende Umbruchprozesse in der Konzeption von Adoleszenz. Für seine diskursanalytischen Ausführungen siehe Böhme, „Romantische Adoleszenzkrisen", S. 142 und S. 158ff.

*[2] Diese These unterstützt auch Voß, der in dem Rückzug des Protagonisten aus der Gesellschaft eine Homologie zur (Un-)Möglichkeit sieht, den Text lebensweltlich orientiert zu decodieren (Voß, „Kapitalismus als Ästhetizismus", S. 53). Hartmann untersucht in ihrem Beitrag sowohl die Relation von Traum und Realität in der Oberflächenstruktur des Textes als auch die Relation von Imaginärem und Realem in der Tiefenstruktur der dargestellten Welt und konstatiert für beide Ebenen ein nicht auflösbare Ambiguität, ein „Nebeneinander und Ineinander beider Sphären" (Anneli Hartmann, „Der Blick in den Abgrund – E.T.A. Hoffmanns Erzählung ‚Die Bergwerke zu Falun'". In: Bettina Gruber/Gerhard Plumpe (Hgg.), *Romantik und Ästhetizismus. Festschrift für Paul Gerhard Klussmann*. Würzburg 1999, S. 61), die sich auch auf der proto-psychoanalytischen Leseebene des Textes in Elis' erotischen Verschmelzungsphantasien spiegeln (vgl. ebd., S. 67).

Tab. 8: Homologe Relationen in *Die Bergwerke zu Falun*

Elis' Selbstverlust und scheiternde Integration in die Faluner Gesellschaft wird im Text als Konsequenz einer Fehlentwicklung inszeniert. Diese scheint dadurch bedingt, dass er weder dem erzählmächtigen Torbern widerstehen kann, dessen bildgewaltige Schilderung ihn nach Falun lockt, noch seine inneren Impulse beherrschen bzw. in Balance bringen kann. Auf der Ebene des Discours wird dieses Prinzip der Notwendigkeit einer Ausbalancierung von Fantasie und Realität in der Rahmenerzählung der *Serapionsbrüder* grade als serapiontisches Prinzip reflektiert. Der Text der *Bergwerke* lässt sich in dieser Hinsicht als Mittel der seelischen

Reinigung (Katharsis) begreifen: So wie Elis durch die farbenreichen Erzählungen Torberns in das Bergwerk gelockt wird und sich dort selbst verliert, so kann auch Literatur die Lesenden in eine imaginäre Welt führen, die – wenn sie sie der Realität dauerhaft entfremdet – ähnlich gefährdende Potenziale aufweist.[77] Dies scheint aber nicht für das Erzählen im Allgemeinen zu gelten, sondern dezidiert für die sich stark auf die Innensicht einer Figur fokussierende Erzählweise. Im deutlich veränderten Erzählduktus des Textendes, das bereits an den distanzierteren Erzählgestus des Realismus erinnert, wird das verführerisch-gefährdende Potenzial für die Lesenden quasi reduziert. Dadurch, dass diese die intensiven Emotionen des ersten Textteils im Akt des Lesens mitdurchleben können, werden sie zum einen emotional geläutert. Elis' Tod gemahnt sie außerdem daran, sich nur temporär und nicht zu tief in der imaginierten Welt zu verlieren. So sollen auch die Lesenden durch die gewandelte Form des Erzählens am Textende schließlich in die Lage versetzt werden, der ‚Versuchung' durch den ebenfalls selbstreflexiven Text zu widerstehen.

Der Text entwirft ein Weltmodell, in dem sich verschiedene konträre, aber jeweils in sich kohärente Deutungsmuster überlagern. Eine in sich schlüssige und unzweideutige Textdeutung ist daher letztendlich nicht möglich.[78] Selbst am Textende ist nicht klar, welcher kulturelle Diskurs (Alchemie, Religion, Naturwissenschaft) dominant gesetzt wird. Die unauflösbare Polysemie zahlreicher Textterme korreliert so mit dem Umstand, dass der Text zeichenbasierte Handlungspraxen – die „bedeutungsvolle Schrift" (F 235) der Natur kann textintern nicht mehr entschlüsselt werden – problematisiert. Gerade das Begräbnis führt diese Unentscheidbarkeit erneut vor Augen: Der Endzustand im Text lässt sich vor dem Hintergrund alchemistischer Lehren nicht nur als Vollendung einer Transmutation lesen. Vielmehr reflektiert die Zusammenführung in der christlichen Kirche dies nochmals auf einer Meta-Ebene. Was die Kirche im Text für die Überreste leistet, das leistet der Text als Archiv für Diskursfragmente seiner Zeit,[79] deren Verlagerungs-, Substitutions-, und Verdrängungsprozesse er nachzeichnet und nicht ohne ironische Brechung als Spuren in sich aufnimmt. Dass hierbei die

[77] Auch Weber fokussiert das im Text verschlüsselte poetologische Potenzial des Textes und sieht in diesem ein „Beispiel für eine unangemessene poetische Lesart", da sie „dem Geiste von Hoffmanns seriapiontischem Prinzip zuwider läuft [sic!]" (Weber, „Im Schacht des Textes", S. 1).

[78] Bezogen auf den Realitätsstatus der Figuren Torbern und Königin argumentiert in ähnlicher Weise Anneli Hartmann, „Der Blick in den Abgrund", S. 60f.

[79] Eine ähnliche Homologie etabliert der Text auch für die materielle Dimension des Schreibprozesses selbst, denn so wie das Vitriol Elis' Jugend über dessen Tod hinaus erhält, so konserviert Tinte, bei deren Herstellung damals Vitriol verwendet wurde, die Imagination des Autors. Vgl. hierzu auch Kremer, „Alchemie und Kabbala", S. 46f. Kugler weist darauf hin, dass Kremer fälschlicherweise mit Tintenfraß provozierendem Eisenvitriol argumentiere, Hoffmann aber nur von Vitriol spricht, womit er sich implizit auf Kupfervitriol beziehe, da nur dies in einem Kupferbergwerk zu finden sei (vgl. Kugler, „Die Tiefenzeit von Dingen und Menschen", S. 406f) . Laut Lorenz von Crell (1797) wurden aber beide Vitriole für die Tintenherstellung verwendet und gerade dem Kupfervitriol nachgesagt, dass es besonders zur Konservierung geeignet sei („Der Kupfervitriol macht die Tinte dunkel und die Farbe dauerhafter" Lorenz von Crell, *Chemische Annalen für die Freunde der Naturlehre, Arzneygelahrtheit, Haushaltungskunst und Manufakturen*, 1. Band. Helmstedt 1797, S. 541), sodass die Argumentationslinie nicht völlig zu verwerfen ist.

Transformationsprozesse dezidiert an die Interaktion zwischen Figur und Raum gekoppelt werden und sich der Raum aufgrund der Figurenentwicklung transformiert, sei dabei noch einmal hervorgehoben.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

E.T.A. Hoffmann. „Die Bergwerke zu Falun“. In: Wulf Segebrecht (Hg.). *Sämtliche Werke in sechs Bänden. Die Serapions-Brüder*. Band 4. Frankfurt am Main 2001 (1819), S. 208-239.

Sekundärliteratur

Bachmann, Vera. *Stille Wasser – tiefe Texte? Zur Ästhetik der Oberfläche in der Literatur des 19. Jahrhunderts*. Bielefeld 2013.

Bachtin, Michail M. *Chronotopos*. Frankfurt am Main 2008.

Böhme, Hartmut. „Romantische Adoleszenzkrisen. Zur Psychodynamik der Venuskult-Novellen von Tieck, Eichendorff und E.T.A. Hoffmann“. In: Klaus Bohnen/Sven Aage Jørgensen (Hgg.). *Text & Kontext. Sonderreihe Bd. 10. Literatur und Psychoanalyse*. Kopenhagen/ München 1981, 133-176.

Böhme, Hartmut. „Geheime Macht im Schoß der Erde. Das Symbolfeld des Bergbaus zwischen Sozialgeschichte und Psychohistorie“. In: Ders. (Hg.). *Natur und Subjekt*. Frankfurt am Main 1988, 67-144.

Cassirer, Ernst. „Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum“. In: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hgg.). *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main 2006 (1931), 485-500.

Crell, Lorenz von. *Chemische Annalen für die Freunde der Naturlehre, Arzneygelahrtheit, Haushaltungskunst und Manufakturen*. 1. Band. Helmstedt 1797.

Decker, Jan-Oliver. „Stimmenvielfalt, Referenzialisierung und Metanarrativiät in Hermann Hesses ‚Der Steppenwolf‘ (1927)“. In: Andreas Blödorn/Daniela Langer/Michael Scheffel (Hgg.). *Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen*. Berlin/ New York 2006, 233-265.

Foucault, Michel. „Andere Räume“. In: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig 1992, 34–46.

Gerhard, Ute/Jürgen Link/Rolf Parr. „Diskurs und Diskurstheorie“. *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart/Weimar ^{4}2008, 133-135.

Großmann, Stephanie/Stefan Halft. „Transitorische vs. transformierende fantastische Räume. Versuch eines diachronen Vergleichs der kulturellen Funktionen fantastischer Räume“. In: Pascal Klenke u.a. (Hgg.). *Writing Worlds. Wel-*

ten- und Raummodelle der Fantastik (= Beiträge zur Literaturtheorie und Wissenspoetik. Band 1). Heidelberg 2014, 69-83.

Guttack, Monika. „Psychose und Raumsemantisierung bei E.T.A. H. ‚Die Bergwerke zu Falun'". *Runa* 25. 1996, 145-152.

Haberkorn, Michaela. *Naturhistoriker und Zeitenseher. Geologie und Poesie um 1800. Der Kreis um Abraham Gottlob Werner*. Frankfurt am Main 2004.

Hallet, Wolfgang. „Fictions of Space. Zeitgenössische Romane als fiktionale Modelle semiotischer Raumkonstitution". In: Wolfgang Hallet/Birgit Neumann (Hgg.). *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld 2009, 81-113.

Hallet, Wolfgang/Birgit Neumann. „Raum und Bewegung in der Literatur. Zur Einführung". In: Dies. (Hgg.). *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld 2009, 11-32.

Hartmann, Anneli. „Der Blick in den Abgrund – E.T.A. Hoffmanns Erzählung ‚Die Bergwerke zu Falun'". In: Bettina Gruber/Gerhard Plumpe (Hgg.). *Romantik und Ästhetizismus. Festschrift für Paul Gerhard Klussmann*. Würzburg 1999, 53-73.

Hartmann, Regina. „Technischer Fortschritt als menschheitlicher Progress? Reiseberichter über das Bergwerk von Falun zwischen Aufklärungshoffnung und Aufklärungsskepsis". *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 122. 2003, 184-199.

Heimes, Alexandra. „III. Romantische Psychologie". In: Detlef Kremer (Hg.). *E.T.A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung*. Berlin/New York [2]2009, 58-64.

Heinisch, Klaus Joachim. *Deutsche Romantik. Interpretationen*. Paderborn 1966.

Jennings, Lee Byron. „The downward transcendence. Hoffmann's ‚Bergwerke zu Falun'". *DVjs* 59. 1985, 278-289.

Jung, Carl Gustav. *Psychologie und Alchemie*. Olten/Freiburg i.Br. 1975 (1944).

Koschorke, Albrecht. „Poiesis des Leibes. Johann Christian Reils romantische Medizin". In: „Goethezeitportal". http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/ reil/ koschorke.pdf; Abruf am 26.07.2016.

Krah, Hans/Claus-Michael Ort. „Vorwort". In: Dies. (Hgg.). *Weltentwürfe in Literatur und Medien. Phantastische Wirklichkeiten, realistische Imaginationen. Festschrift für Marianne Wünsch*. Kiel 2002, 5-10.

Krah, Hans. *Einführung in die Literaturwissenschaft/Textanalyse. 2., komplett überarbeitete Auflage. Unter Mitarbeit von Dennis Gräf, Stephanie Großmann, Stefan Halft*. Kiel 2015.

Kremer, Detlef. „Alchemie und Kabbala. Hermetische Referenzen im ‚Goldenen Topf'". *E.T.A. Hoffmann Jahrbuch* 2. 1994, 36-56.

Kremer, Detlef. *Romantik. Lehrbuch Germanistik*. Stuttgart/Weimar [3]2007.

Kugler, Lena. „Die Tiefenzeit von Dingen und Menschen. (Falsche) Fossilien und die ‚Bergwerke zu Falun'". In: *Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaft*. Jahrgang 59, Heft 3. 2013, 397-415.

Link, Jürgen/Ursula Link-Heer. „Diskurs/Interdiskurs und Literaturanalyse". *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 77. 1990, 88-99.

Lotman, Jurij M. *Die Struktur literarischer Texte*. München [4]1993.

Lukas, Wolfgang. „‚Zeit' und ‚Psyche': Zwei problematisierte Größen in der Erzählliteratur zwischen Goethezeit und Realismus". *Kodikas/Code* 19. 1996, 165-182.

Lukas, Wolfgang. „‚Entsagung' – Konstanz und Wandel eines Motivs in der Erzählliteratur von der späten Goethezeit zum frühen Realismus". In: Michael Titzmann (Hg.). *Zwischen Goethezeit und Realismus*. Tübingen 2002, 113-149.

Mahlendorf, Ursula. „Psychologie der Romantik". In: Helmut Schanz (Hg.). *Romantik-Handbuch*. Stuttgart 2003, 592-606.

Maillard, Christine. „Die Bergwerke zu Falun d'E.T.A. Hoffmann. Le moi et l'inconscient". *Recherches Germaniques* 22. 1992, 73-102.

Nies, Martin. *Venedig als Zeichen. Literarische und mediale Bilder der „unwahrscheinlichsten der Städte" 1787–2013*. Marburg 2014.

Priesner, Claus. „Kupfer". In: ders./Karin Figala (Hgg.). *Alchemie. Lexikon einer hermetischen Wissenschaft*. München 1998, 205-207.

Principe, Lawrence M. „Lapis philosophorum". In: ders./Karin Figala (Hgg.). *Alchemie. Lexikon einer hermetischen Wissenschaft*. München 1998, 215-220.

Reil, Johann Christian. „Über die Eigenschaften des Ganglien-Systems und sein Verhältnis zum Cerebral-System". *Archiv für die Physiologie* 7/2. 1807, 189-254.

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph. *Stuttgarter Privatvorlesungen*. Torino 1973 (1810).

Schnyder, Peter. „Die Wiederkehr des Anderen. Ein Gang durch die Zeichenbergwerke zu Falun". In: Daniel Müller Nielaba, Yves Schumacher, Christoph Steier (Hgg.): *Figur. Figura. Figuration: E.T.A. Hoffmann*. Würzburg 2011, 31-43.

Schubert, Gotthilf Heinrich. *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft. Nachdruck der Ausgabe von 1808*. Eschborn 1992.

Schubert, Gotthilf Heinrich. *Die Symbolik des Traumes. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1814*. Heidelberg 1968.

Szurawitzki, Michael. „Zu stilistischen Auffälligkeiten und deutsch-schwedischer Sprachmischung in E.T.A. Hoffmanns Erzählung ‚Die Bergwerke zu Falun'". In: *Mit Wörtern bewegen*. Vaasa 2013, 227-236.

Titzmann, Michael. „Kulturelles Wissen – Diskurs – Denksystem. Zu einigen Grundbegriffen der Literaturgeschichtsschreibung". *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*. Band 99. 1989, 47-61.

Titzmann, Michael. „Die „Bildungs-"/Initiationsgeschichte der Goethe-Zeit und das System der Altersklassen im anthropologischen Diskurs der Epoche". In: Lutz Danneberg/Friedrich Vollhardt (Hgg.). *Wissen in Literatur im 19. Jahrhundert*. Tübingen 2002, 7–64.

Valk, Thorsten. „‚Die Bergwerke zu Falun'. Tiefenpsychologie aus dem Geist romantischer Seelenkunde". In: *E.T.A. Hoffmann. Romane und Erzählungen*. Stuttgart 2004, 168-181.

Voß, Torsten. „Kapitalismus als Ästhetizismus. Die Geburt des Künstlers aus dem Geiste der Ökonomie. Tieck, Hoffmann, Hauf". *Literatur für Leser* 32. 2009, 51-63.

Wagner, Lioba. *Alchemie und Naturwissenschaft: Über die Entstehung neuer Ideen an der Reibungsfläche zweier Weltbilder. Gezeigt an Paracelsus, Robert Boyle und Isaac Newton*. Würzburg 2011.

Weber, Alina Dana. „Im Schacht des Textes: Diskursive Schichten in E. T. A. Hoffmanns ‚Die Bergwerke zu Falun'". In: *Seminar. A Journal of Germanic Studies*. Volum 54, Number 1. 2018, 1-22.

Wolf, Werner. „Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen. Ein Systematisierungsversuch metareferentieller Formen und Begriffe in Literatur und anderen Medien". In: Janine Hauthal/Julijana Nadj/Ansgar Nünning/Henning Peters (Hgg.). *Metaisierung in der Literatur*. Berlin/New York 2007, 25-64.

Ziolkowski, Theodore. *Das Amt der Poeten. Die deutsche Romantik und ihre Institutionen*. München 1994.

Sozialer und semiotischer Raum

Querbezüge, Übergänge und Grenzverschiebungen nebst einigen Anmerkungen zur kulturwissenschaftlichen Relevanz des Ähnlichkeitsdenkens

Matthias Bauer

In den Gesellschafts- wie in den Kulturwissenschaften hat der Begriff des ‚Raums' in den letzten Jahren sehr viel Aufmerksamkeit erfahren. Zahlreiche Einzelstudien, Sammelbände und Handbücher loten den Bedeutungsumfang dieses Begriffs, aber auch die Schwierigkeiten aus, die sich einerseits aus der Vielfalt vorhandener Raumkonzepte und andererseits aus der Fülle ihrer keineswegs deckungsgleichen Anwendungsmöglichkeiten ergeben. Hinzu kommt die Schwierigkeit, den Begriff des Raums von verwandten Ausdrücken wie Platz und Ort, Umgebung und Territorium oder gar Welt abzugrenzen – ganz zu schweigen von den Verschiebungen, die zwischen verschiedenen Sprachen hinsichtlich der Auffassung von ‚Raum', ‚espace', ‚space' usw. bestehen.

Vor diesem Hintergrund erscheint es nicht nur zweckmäßig, sondern notwendig, im Rahmen einer transversalen Betrachtung nach strukturellen Ähnlichkeiten zwischen den Raumkonzepten unterschiedlicher Disziplinen Ausschau zu halten. Einen Versuch in dieser Richtung stellen die folgenden Überlegungen zu Querbezügen und Übergängen zwischen Raumsoziologie und Raumsemiotik dar. Sie müssten jenseits dieser Ausführungen durch Überlegungen zu vergleichbaren Beziehungen zwischen weiteren Disziplinen ergänzt, relativiert und modifiziert werden. Das gilt umso mehr, als Raumsoziologie und Raumsemiotik hier nur exemplarisch diskutiert werden können. Der Fokus liegt allein auf den Querbezügen und Übergängen, die sich einer Konvergenzperspektive zuordnen lassen, in die sich mit dem Konzept der Grenze auch das Verfahren der imaginären Grenzverschiebung einbeziehen lässt, mit dem Kunstwerke in die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit eingreifen.

I. Raumkonstruktion: Distinktion & Konfiguration

Martina Löw hebt in ihrer mittlerweile zum Klassiker avancierten Abhandlung *Raumsoziologie* auf „materielle und symbolische Komponenten“ ab[1] und setzt auf „die relativistische Annahme […], daß Räume sich aus den Anordnungen der ‚Körper‘ ergeben“,[2] die durch einen Betrachter oder Beobachter voneinander unterschieden werden und prinzipiell beweglich sind. Damit gewinnen zwei Operationen zentrale Bedeutung: Anordnung (Konfiguration) und Unterscheidung (Disktinktion): Räume werden durch die Anordnung distinkter Körper konstituiert, was – so darf man Löw verstehen – zugleich bedeutet, dass sich ihre Eigenart aus dem Beziehungsgefüge dieser Körper ergibt. Eine andere Distinktion respektive Konfiguration ergibt einen anderen Raum. Da für Löw zur Sozialisation die Aneignung bestimmter Raumvorstellungen, z.B. die Bildung eines euklidisch-perspektivischen Vorstellungsvermögens, gehört,[3] ist grundsätzlich davon auszugehen, dass gesellschaftlich vermittelte, nach Geschlecht, Alter etc. differenzierbare Schemata und Konzepte in die Distinktion und Konfiguration von Körpern und damit in die Konstitution sozialer Räume eingehen.

Im Anschluss an die empirische Faktorenanalyse von Bernd Hamm, die neben dem materiellen Substrat (Körper) sowohl institutionalisierte Verhaltensmuster als auch den Zeichencharakter der Situationen beachtet,[4] in denen Distinktions- und Konfigurationsprozesse stattfinden, deutet Löw einen Querbezug zwischen Raumsoziologie und Raumsemiotik an, der sich wie folgt ausführen lässt: Insofern alle Raumvorstellungen von einer Zeichengemeinschaft hervorgebracht werden und die Unterscheidung von Körpern mit der Distinktion ihrer Bezeichnungen zusammenhängt, muss die Untersuchung der einzelnen Konfigurationen an der Schnittstelle von Soziologie und Semiotik erfolgen. Das gilt erst recht, wenn man Verhaltensmuster, Zeichen(inventar) und Raumvorstellungen historisch und kulturell variabel denkt. Synchron voneinander abweichende Muster, Zeichen und Vorstellungen sind diachron entstanden und mithin genealogisch, unter Berücksichtigung von Machtverhältnissen, zu erklären.

Beide Operationen – die Disktinktion wie die Konfiguration – müssen also dynamisch aufgefasst und an die Faktoren der gesellschaftlichen Entwicklung gekoppelt werden: an den kulturellen Wandel der sozial vermittelten Verhaltensmuster, Raumvorstellungen und Bedeutungen, die den Zeichen zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt zukommen, und an die diskursiven Regeln, die bestimmte Machtverhältnisse widerspiegeln. Dabei zeigt sich: die Operationen der Distinktion und der Konfiguration sind nicht nur für die Konstitution von Räumen entscheidend, sondern für Zeichenhandlungen überhaupt, insofern es im Prozess der Semiose wesentlich darauf ankommt, distinkte Zeichen (Repräsentamen), Vorstellungen (Interpretanten) und Referenten (‚Dinge‘, Körper‘ u.a.) so zu konfigurieren, dass sich aus ihrem (veränderlichen) Beziehungsgefüge be-

[1] Martina Löw, *Raumsoziologie*. Frankfurt am Main 2001, S. 15.
[2] Ebd., S. 67.
[3] Vgl. ebd., S. 73, 80 und 88.
[4] Vgl. ebd. S. 55.

stimmte Schlussfolgerungen (Inferenzen) ableiten lassen. Dieser Auffassung entspricht denn auch die Bestimmung des Zeichens durch Charles Sanders Peirce, die genau in diesem Sinne selbst eine Konfiguration darstellt; sie lautet:

> Ein Zeichen, oder *Repräsentamen*, ist etwas, das für jemanden in einer gewissen Hinsicht oder Fähigkeit für etwas steht. Es richtet sich an jemanden, d.h., es erzeugt im Bewußtsein jener Person ein äquivalentes oder vielleicht ein weiter entwickeltes Zeichen. Das Zeichen, welches es erzeugt, nenne ich den *Interpretanten* des ersten Zeichens. Das Zeichen steht für etwas, sein *Objekt*. Es steht für das Objekt nicht in jeder Hinsicht, sondern in bezug auf eine Art von Idee. […] ‚Idee' soll dabei so verstanden werden, wie wir sagen, daß jemand die Idee eines anderen mitbekommt.[5]

Ist der Raum, Löw zufolge, „eine relationale (An)Ordnung von Körpern, welche unaufhörlich in Bewegung sind, wodurch sich die (An)Ordnung selbst ständig verändert",[6] kann man somit sagen, dass sich auch jede Bedeutung aus der relationalen Anordnung von Vorstellungen mittels Zeichen ergibt, welche unaufhörlich in Bewegung sind, wodurch sich die Anordnung der Vorstellungen und damit die Bedeutung der Zeichen selbst ständig verändert. Darüber hinaus stellt Löw zutreffend fest: „Denkt man [den] Menschen als mögliches Element der Anordnung mit (berücksichtigt darüber hinaus auch noch die Perspektive auf die Anordnung systematisch), dann handelt es sich bei Räumen nicht länger nur um Lageverhältnisse",[7] die rein objektiv bestimmbar wären. Vielmehr muss die Raumsoziologie dem intersubjektiven Zuschnitt der Lage- und Verhältnisbestimmung Rechnung tragen. Im gleichen Sinne gilt für die Semiotik, dass Zeichengefüge, die als Verweisungs- und Ableitungsverhältnisse fungieren, einen intersubjektiven Zuschnitt aufweisen; sie erfordern, dass sich die Kommunikationspartner so auf Objekte, Sachverhalte und Ereignisfolgen einstellen, wie diese durch Zeichen konfiguriert werden. Andernfalls wäre niemand in der Lage, mittels Zeichen die Idee oder Vorstellung eines anderen mitzubekommen oder zu verstehen, in welcher Hinsicht ein Zeichen für etwas anderes steht. Sowenig es laut Ludwig Wittgenstein eine sinnvolle Privatsprache geben kann, da sprachliches Handeln regelgeleitetes Handeln ist, Regeln in sozialen Interaktionen erworben werden, und die Bedeutung sprachlicher Äußerungen durch ihren Gebrauch in einer Sprachgemeinschaft bestimmt wird, kann es Raumvorstellungen geben, die nicht sozial vermittelt und im Zuge der Distinktion von Körpern an die Unterscheidung zwischen verschiedenen Subjekten gebunden wären – eine Unterscheidung, die diese Subjekte zugleich in Beziehung zueinander setzt, also konfiguriert.

---

[5] Charles Sanders Peirce, *Collected Papers*. Vol I-VI. Edited by Charles Hartshorne and Paul Weiss. Cambridge 1931-35, Bd. 2, S. 228; Übersetzung nach Ludwig Nagl, *Charles Sanders Peirce*. Frankfurt am Main / New York 1992, S. 30.

[6] Löw, *Raumsemiotik*, S. 131.

[7] Ebd., S. 134.

Das gilt, nebenbei bemerkt, schon für den phänomenologischen Raum von ego und alter, zu dem konstitutiv dazu gehört, was ego im Rücken von alter und alter im Rücken von ego wahrnimmt.[8] Kein vernünftiger Mensch sieht in der reflexiven Einstellung auf die eigene Lebenswelt von dem Hintergrund ab, den jeweils nur der Andere sieht, der ihm in der *face-to-face*-Kommunikation gegenübertritt. Neben dem *Hier* des Leibes und dem *Dort* der Dinge[9] – der Unterschei-Unterscheidung und Anordnung, die aus der eigenen Perspektive resultiert – gibt es stets die komplementären, zuweilen sogar reziproken Standpunkte und Blickwinkel, die an die *Körper anderer Menschen* gebunden sind, weshalb die Multiperspektivität der gemeinsamen Lebenswelt unhintergehbar ist. Und insofern die Abweichung der einzelnen Standpunkte und Blickwinkel voneinander, die schlicht aus der Unmöglichkeit folgt, dass zwei Körper zur gleichen Zeit denselben Platz einnehmen können, durch ein Netzwerk von Verbindungspfaden (Trajektorien) zumindest virtualiter miteinander verknüpft sind – realiter, das heißt im hodologischen Raum der Wege, stoßen diese Pfade auf zahlreiche Hindernisse, von denen einige unumgehbar sind – hängt gerade die Kohärenz der menschlichen Raumvorstellungen elementar von ihrem intersubjektiven Zuschnitt ab.

Folgerichtig erkennt Löw nicht nur an, dass die (An)Ordnung zweier Menschen zueinander raumkonstituierend ist, sie folgert auch zutreffend: „*Raum ist eine relationale (An)Ordnung von Lebewesen und Gütern*“.[10] Diese Bestimmung impliziert zum einen, dass Menschen sowohl selbst (aktiv) positionieren als auch (passiv) von anderen Menschen positioniert werden (‚Bitte nehmen Sie im Wartezimmer Platz!‘), sowie zum anderen, dass Positionen oder Plätze von Menschen mit symbolischen Markierungen versehen werden können, „um Ensembles von Gütern oder Menschen als solche kenntlich zu machen“:[11] Der Raum in einer Arztpraxis, in dem Sitzgelegenheiten und Beistelltische mit Zeitschriften platziert sind und keine Behandlung stattfindet, heißt ‚Wartezimmer‘; diejenigen, die sich dort aufhalten, sind ‚Patienten‘ und eben nicht ‚Ärzte‘ oder ‚Arzthelfer*innen‘ (es sei denn als ‚Patienten‘). An diesem Beispiel wird zudem klar, worauf die Erweiterung der Grundannahme von Löw abzielt. Diese Erweiterung besagt,

> *daß Raum eine relationale (An)Ordnung von Lebewesen und sozialen Gütern ist. Raum wird konstituiert durch zwei analytisch zu unterscheidende Prozesse, das Spacing und die Syntheseleistung. Letztere ermöglicht es, Ensembles von Gütern und Menschen zu einem Element zusammenzufassen* [Hervorh. im Original],[12]

etwa ‚Wartezimmer‘, während der Vorgang des Spacing umgekehrt eine Analyseleistung, nämlich die Distinktion der Lebewesen und sozialen Güter von- und

[8] Vgl. Michael Holquist, *Dialogism. Bakhtin and his World*. London / New York 1991, S. 18-23.
[9] Vgl. Löw, *Raumsemiotik*, S. 142.
[10] Ebd., S. 154.
[11] Ebd., S. 158.
[12] Ebd., S. 159f.

untereinander voraussetzt. Nehmen diese beiden Prozesse in einer Arztpraxis durch zahlreiche Repetitionen den Charakter werktäglicher Routinen an (habit-taking), die keiner weiteren Erläuterung oder Besinnung bedürfen, lösen sie bei anderer Gelegenheit Reflexionen aus, die zum Aufbrechen von Routinen (habit-breaking) führen können. Bei diesen Gelegenheiten zeigt sich, wie die soziale An- oder Umordnung von Lebewesen und sozialen Gütern mit der An- oder Umordnung von Zeichen und Vorstellungen, (Be-)Deutungen und Schlussfolgerungen zusammenhängt. Wird zum Beispiel die Routine der Fahrt von Zuhause zum Arbeitsplatz durch eine Baustelle unterbrochen, erfolgt eine Rekonfiguration der Zufahrtswege zunächst anhand von Vorstellungen, die alternative ‚Pfade' zueinander in Beziehung setzen, von denen einer ad hoc gewählt und ausprobiert wird. Besteht die Baustelle über längere Zeit, wird das Unterwegssein auf der alternativen Route, die am schnellsten zum Ziel führt, ihrerseits zu einer Routine (habit-taking), die wiederum bewusst gebrochen werden muss (habit-breaking), wenn die Baustelle aufgehoben wird – aber auch aufrechterhalten werden kann, um den Hauptverkehr, der nun wieder die ursprüngliche Route nimmt, zu entgehen.

II. Raumdemarkation: Grenzlinien und Schnittstellen

Wie sich am Beispiel der Umfahrung einer Baustelle zeigt, mit deren sich die ‚Einrichtung' des sozialen Raums der Verkehrswege vorübergehend ändert, gibt es neben der relationalen Anordnung unterscheidbarer Körper noch etwas zu beachten, das für die Konstitution von Räumen wesentlich ist, nämlich das Konzept der Grenze. So wie die Straßen die Bewegungsmöglichkeiten eines Autofahrers begrenzen und die Baustelle bis auf weiteres eine unüberwindliche Barriere darstellt, lässt sich ein Raum von einem anderen überhaupt nur anhand von Grenzlinien abheben, was zugleich bedeutet, dass die Grenzziehung eine Form der Distinktion darstellt, die es erlaubt, mehrere Räume zu konfigurieren. Es mag daher sein, dass Löw Grenzziehungen unter die Analyseleistung der Unterscheidungen subsumiert hat, die in ihrem Begriffsapparat neben dem Spacing und der Syntheseleistung vorgesehen sind. Ausdrücklich thematisiert wird das Konzept der Grenze jedoch nicht.

Allerdings hat Gunter Weidenhaus in seiner von Löw betreuten Dissertation *Soziale Raumzeit* diese Leerstelle im Begriffsapparat der Raumsoziologie aufgefüllt. Auch Weidenhaus geht davon aus, dass sich soziale Prozesse nicht einfach in einem vorgegebenen Raum abspielen, sondern diesen strukturell mitgestalten oder verändern.[13] In Übereinstimmung mit Löw fasst er das Spacing als „Platzierungspraxis" auf, während die Syntheseleistung festlegt, „welche Elemente überhaupt in die Raumkonstitution eingehen, also zu einem Raum zusammengefasst werden".[14] Der Hinweis, dass die Konstitution sozialer Räume im Alltag häufig institutionalisiert sei, geht bei Weidenhaus allerdings mit der Einsicht in die

[13] Vgl. Gunter Weidenhaus, *Soziale Raumzeit*. Berlin 2015, S. 11.
[14] Ebd., S. 43.

entscheidende Rolle einher, die Grenzen bei der Konstitution von Räumen spielen.[15] Liegt bereits ein wesentlicher Gewinn von Löws Begriffsapparat darin, dass er die Distinktion von Orten als Platzierungsstellen und Räumen als relationalen Konfigurationen solcher Stellen erlaubt, gelingt es mit dem Zusatzbegriff der Grenze dieser Syntheseleistung eine „Differenzierungsleistung" zur Seite zu stellen,[16] mit der sich das Erklärungspotenzial und die interdisziplinäre Anschlussfähigkeit der Raumsoziologie noch einmal deutlich erhöhen:

> Grenzen haben immer mit der Konstitution zweier Räume und niemals nur mit einem zu tun, selbst wenn der zweite Raum nur als ‚Außen' oder ‚Umgebung' konzipiert ist. Das heißt, häufig sind die beiden Räume hochgradig asymmetrisch, weil eigentlich nur ein Innenraum interessiert und der Außenraum hochgradig unscharf oder konturlos bleibt. Dennoch spielt dieser zweite Raum zur Definition des ersten eine entscheidende Rolle. Grenzen setzen also Räume – nicht Güter oder Lebewesen – in Relation.[17]

Mit dem Hinweis auf die relative Konturlosigkeit des Außenraumes erinnert dieses Konzept der Grenze an die Distinktion von ‚marked' und ‚unmarked space' bei Spencer-Brown,[18] die Niklas Luhmanns Differenzierung von System und Umwelt zugrunde liegt.[19] Wichtig ist aber auch: Eine Grenze trennt und verbindet. Sie fungiert somit – zumindest potenziell – zugleich als Schnitt und Übergang. „Darüber hinaus befinden sich Grenzen niemals an nur einem Ort, weil sie zumindest als Linien konstituiert sind".[20] Schließlich erlauben sie „die Zuschreibung von qualitativen Attributen zu Punkten im Raum, von denen ansonsten völlig unklar ist, was sich dort befindet (die also keine Orte im Sinne Löws darstellen)".[21] So kann man von ‚links-' oder ‚rechtsrheinisch' sprechen und damit eine politische Semantik der Zugehörigkeit zu Deutschland oder Frankreich verbinden, ohne weitere Aussagen darüber zu treffen, was sich diesseits und jenseits dieser Grenze befindet.

Der Mehrwert von Weidenhaus' Ergänzungen ist evident. Er zeigt sich nicht nur an der dreifachen Explikation der Grenzfunktion – Konstitution zweier Räume, Nicht-Reduzierbarkeit auf einen Ort und Ausschüttung von Attributen – oder daran, dass im Alltag Raumkonstitutionsprozesse kaum ohne den Rekurs auf Grenzen auskommen.[22] Erst das Konzept der Grenze verschafft der Raumsoziologie – und ihrer Verknüpfung mit der Raumsemiotik – jene politische und kulturwissenschaftliche Relevanz, die seit langem schon von der Diskursanalyse bean-

[15] Vgl. ebd., S. 45.
[16] Ebd., S. 46.
[17] Ebd.
[18] Vgl. George Spencer-Brown, *Laws of Form*. Leipzig 1999, S. 1-3.
[19] Vgl. Niklas Luhmann, *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt am Main 1987, S. 22.
[20] Weidenhaus, *Soziale Raumzeit*, S. 46.
[21] Ebd., S. 46f.
[22] Vgl. ebd., S. 47.

sprucht wird. Weidenhaus selbst nutzt den erweiterten Begriffsapparat der Raumsoziologie, um anhand narrativer Interviews eine Typologie biographischen Verhaltens zu entwerfen. Je nachdem, wie das Verhältnis von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in die Erzählung einbezogen wird und mit sozialen Beziehungen, Raummustern und anderen soziodemographischen Merkmalen zusammenhängt, spricht er vom konzentrisch-linearen, netzwerkartig-episodischen und inselhaft-zyklischen Typus.[23]

Ob und inwiefern diese Typologie über ihre soziologische Relevanz auch eine Relevanz für die Anthropologie und Narratologie besitzt, die sich ebenfalls mit verschiedenen Typen der Biographie beschäftigt, soll hier nicht näher untersucht werden. Vielmehr kommt es auf den Querbezug zwischen Raumsoziologie und Raumsemiotik an, der sich aus der Trias von Platzierungspraxis, Synthese- und Differenzierungsleistung ergibt. Bedeutsam wird in diesem Zusammenhang eine Bemerkung von Löw, die sich auf den Zusammenhang von Spacing und Wahrnehmung bezieht: „Es zeigt sich, das Spacingprozesse, also das Platzieren von sich selbst, anderen Menschen oder Gütern, auch die Inszenierungsarbeit beinhaltet, *das Positionierte für die Wahrnehmung* vorzubereiten".[24] Mit anderen Worten: durch das Spacing wird ein Layout mitunter geradezu ausgestellt für einen Betrachter, der in das Kalkül der Platzierungspraxis einbezogen ist. Unter dieser Voraussetzung kann man von einem Dispositiv sprechen, da dem Betrachter durch die Anordnung eine bestimmte Einstellung dem Ausgestellten gegenüber nahegelegt wird. Wendet man diesen Gedanken wiederum auf die Bestimmung des Zeichens zurück, aus der hervorgeht, dass es für sein Objekt nicht in jeder, sondern nur in einer bestimmten Hinsicht steht, darf man Helmut Pape zustimmen: „Die Perspektive eines Zeichens ist ein Verhältnis zur Welt, das zwischen einem Zeichenereignis, einem semiotischen Subjekt und einem dargestellten Objekt in einem Raum besteht".[25]

Zeichen gehen, so gesehen, erstens mit Differenzierungsleistungen (zwischen Subjekt, Objekt und räumlicher Umgebung sowie zwischen Repräsentamen, Interpretanten und Bedeutungsaspekten) einher. Zeichen verlangen mithin zweitens Syntheseleistungen, da sie die differenzierten Elemente in signifikante Relationen setzen und damit Beziehungsgefüge und Ableitungsverhältnisse etablieren. Und Zeichen erfordern drittens eine spezifische Platzierungspraxis – Diagrammatik genannt – die für Peirce schon darin zum Ausdruck kommt, dass in den Relationen, die zwischen Repräsentamen, Interpretanten und Objekten bestehen, Inferenzen an- und ausgelegt sind, so dass man das Denken, das diesen Beziehungen nachgeht, als ‚diagrammatic reasoning' bezeichnen kann.[26] Metaphorisch gesprochen: Zeichen kartographieren Anschauungs- oder Vorstellungsräume; in ihrem Layout steckt ein Modell der Verhältnisse, auf die sie verweisen,

[23] Vgl. ebd. die Übersichtstabelle auf S. 187.
[24] Löw, *Raumsoziologie*, S. 208.
[25] Helmut Pape, *Erfahrung und Wirklichkeit als Zeichenprozeß. Charles S. Peirces Entwurf einer Spekulativen Grammatik des Seins*. Frankfurt am Main 1989, S. 233.
[26] Vgl. Charles Sanders Peirce, *The New Elements of Mathematics*. Vol. IV. Atlantic Highlands / New York 1976, S. 47f.

und eine Aufforderung zu einer perspektivischen Mimesis, die rein intellektuell vollzogen werden kann. Ganz ähnlich fungiert der Satz bei Wittgenstein als Strukturmodell der Wirklichkeit, wobei das Verb ‚fungieren' so viel wie ‚entwerfen' meint. Ein Satz trifft zu, wenn die Vorstellung von der Wirklichkeit, die er entwirft, tatsächlich gegeben ist. Ob das so ist, muss von Fall zu Fall durch einen Abgleich zwischen Satz- und Weltwahrnehmung ermittelt werden. Von daher koppelt jede Semiose, die mit der Wahrnehmung von Zeichen beginnt, auf die Wahrnehmung respektive Beobachtung zurück.

III. Denk- & Handlungsraum

Beobachtungen unterscheiden sich nicht zuletzt durch ihre Referenz, durch das, was man im weitesten Sinn des Wortes als ihren ‚Gegenstand' bezeichnen kann. Mit Blick auf den gesellschaftlichen Zeichenverkehr ist das Verhalten der anderen ein Gegenstand der Beobachtung, der stets besondere Aufmerksamkeit verdient – zum einen, weil die Beobachtung des Verhaltens der anderen der Regulation des eigenen Verhaltens dient; zum anderen, weil eine Veränderung im Verhalten anderer erfahrungsgemäß eine Veränderung der Wirklichkeit indiziert. Wechseln auf einer doppelspurigen, dicht frequentierten Straße immer mehr Fahrzeuge von rechts nach links, liegt es nahe zu vermuten, dass sich auf der rechten Spur ein Verkehrshindernis befindet, das umfahren werden muss. Tatsächlich zu sehen ist dieses Hindernis vielleicht erst hinter der nächsten Kurve – allein: es bestimmt bereits das Verhalten der Autofahrer, die sich noch vor dieser Kurve befinden, weil sie das Verhalten der anderen Verkehrsteilnehmer beobachten und daraus erfahrungsgemäß bestimmte Schlussfolgerungen ziehen und in ihrem eigenen Verhalten ratifizieren.

Bei einer Umleitung ist es nicht anders, wenn auch mitunter noch komplizierter, weil die Wegewahl nicht nur von der Beobachtung des faktischen Verhaltens der anderen abhängt, sondern auch mit Überlegungen darüber einhergeht, welche Umwege die anderen ihrerseits aller Wahrscheinlichkeit nach einschlagen werden. Der einzelne Verkehrsteilnehmer nimmt dem Verkehrsstrom gegenüber eine geradezu theoretische Einstellung ein und wägt die ihm offenstehenden Handlungsoptionen unter Rücksicht auf die verschiedenen Faktoren in ihrer Wechselwirkung ab. Dabei kommt es zu einer sozialen Distinktion zwischen der eigenen Bewegung/Route und der mutmaßlichen Bewegung/Route der anderen sowie zu einem Wechsel der Perspektive auf die Lageverhältnisse. Wird keine Umleitung ausgeschildert, folgt die reale Bewegung einem in der Vorstellung entworfenen Umweg, die nicht nur auf Ortskenntnisse, sondern auch auf das Wissen um die Verhaltensmuster rekurriert, die dem Verkehrsstrom erfahrungsgemäß zugrunde liegen. Und selbst wenn eine Umleitung ausgeschildert wird, führt die Erwartung, dass es auf dieser Route rasch zu einem Stau kommen kann, dazu, dass ein Autofahrer mit Ortskenntnissen ‚im Geiste' Alternativen zur ausgewiesenen Alternative durchgeht und in der Hoffnung handelt, auf weniger frequentierten Abwegen schneller ans Ziel zu kommen als dadurch, dass er den auf-

gestellten Wegweisern folgt. Die in einem solchen Fall auszuführenden Analyse- und Syntheseleistungen erfordern mithin ein Spacing weniger von Lebewesen und sozialen Gütern (etwa Autos), sondern ein Spacing von Vorstellungen in einem Denkraum, der als ‚Modell' der materiellen Verhältnisse und physikalischen Abläufe konzipiert und in der Imagination konstituiert wird, ohne dadurch seinen intersubjektiven Zuschnitt zu verlieren. Der Zusammenhang von Denk- und Handlungsraum, Modell und sozialer Wirklichkeit ist dabei nach dem Prinzip der Zuordnung von Interpretanten und Referenten, also semiologisch, geregelt: Der Handlungsraum wird im Denkraum diagrammatisiert und dergestalt um Optionen erweitert, von denen sich einige empirisch bewähren und andere nicht.

IV. Display- und Relais-Funktion

Wenn es richtig ist, dass die diagrammatische Operationen des ‚Spacing' ihren Anschauungs- und Erkenntniswert der „Display-Funktion" verdanken,[27] die damit zusammenhängt, dass bloß vorgestellte Konfigurationen von realen Komplikationen absehen können, folglich schneller zu überblicken, leichter abzuwandeln und in ihren erwartbaren Auswirkungen durchzuspielen sind als konkrete, materielle Gegebenheiten, muss es auch so etwas wie eine Relais-Funktion zur Rückkopplung der lediglich in der Vorstellung durchgespielten Rekonfiguration mit der Erfahrungswirklichkeit geben. Diese Relais-Funktion ergibt sich aus der Pragmatischen Maxime, also daraus, dass die Vergegenwärtigung der denkbaren Folgen jener Schritt ist, der auf die Rekonfiguration einer gegebenen Sachlage folgen muss. Eben darin liegt die Pointe von Modellen: Modelle überschreiten das mimetische Verhältnis, das sie zur Wirklichkeit unterhalten, durch explorative bzw. konstruktive Momente; sie halten sich sozusagen in einem Intervall von Ab- und Umbildung, Nachahmung und Vorahnung auf. Charakteristisch für Modelle ist daher einerseits ihre Distinktion von der Ausführung, andererseits aber auch jener Übergang von der Vorstellung in die Wirklichkeit, der anhand von Ausführungsbedingungen spezifiziert werden kann. Besagt die Pragmatische Maxime, „Überlege, welche Wirkungen, die denkbarerweise praktische Bezüge haben könnten, wir dem Gegenstand unseres Begriffs in Gedanken zukommen lassen. Dann ist unser Begriff dieser Wirkungen das Ganze unseres Begriffs des Gegenstandes",[28] kann man, übertragen auf Modelle, formulieren: ‚Überlege, welche Strukturen oder Operationen, die das Modell exemplifiziert, praktische Bezüge haben könnten und welche Wirkungen ihre Nachahmung in der Wirklichkeit zeitigen würde. Dann ist die Vorahnung dieser Wirkungen nicht nur der erste Schritt zur Übersetzung des Modells in die Wirklichkeit, sondern auch der erste Begriff, den man sich von der transfigurierten Wirklichkeit machen kann.'

[27] Matthias Bauer/Christoph Ernst, *Diagrammatik. Einführung in ein kultur- und medienwissenschaftliches Forschungsfeld*. Bielefeld 2010, S. 14 sowie 64-72.
[28] Charles Sanders Peirce, *Über die Klarheit unserer Gedanken*. Frankfurt 1968, S. 63. Übersetzung nach Ludwig Nagl, *Charles Sanders Peirce*, S. 64.

Eine Pointe von Modellen liegt demnach darin, dass sie die Probe der Wahrnehmung antizipieren. Bereits am Modell selbst lassen sich Folgen absehen, die sich ohne sie erst später zeigen würden. Ein solches ‚Absehen' stellt einen Übergang vom ‚Vorstellen' zum ‚Wahrnehmen' dar und entspricht in seiner epistemologischen Funktion der von Theorien mit pragmatischer Relevanz, da solche Theorien ebenfalls ‚absehen' lassen, was realiter zwar noch nicht geschehen ist, aber aus der theoretischen Modellierung folgt.

Diagramme, Karten und Modelle teilen über den Umstand hinaus, dass ihre Distinktion nicht immer trennscharf ist, die Eigenschaft, dass ihre Display-Funktion an räumliche Strukturen gebunden ist. Sie stellen, was sie zeigen, anhand von Anordnungen aus, die sich der Platzierungspraxis des Spacing verdanken (Layout). Interessanterweise können die gleichen Elemente dabei allein aufgrund ihrer unterschiedlichen Platzierung verschiedene Bedeutungen erlangen. So kann zum Beispiel das gleiche Tür-Element in einem Häusermodell sowohl für Außen- als auch für Innentüren verwandt werden, oder das gleiche Zeichen auf einer Karte für verschiedene Siedlungen stehen. Der Rückbezug zur Soziologie ergibt sich – neben anderem – daraus, dass räumliche Strukturen auf Regelmäßigkeiten verweisen, die sich der Wiederholung von Handlungen und der sozialen Einigung auf bestimmte Bedeutungen verdanken. Dadurch nämlich werden Institutionen und Konventionen, wie sie dem Zeichengebrauch in einer Gesellschaft zugrunde liegen, geschaffen.

Löw erklärt denn auch eingedenk dieses Zusammenhangs: „*Räumliche Strukturen* sind, wie zeitliche Strukturen auch, Formen *gesellschaftlicher Strukturen*".[29] Gesellschaftliche Strukturen wiederum sind immer auch Zeichenverhältnisse und Zeichenverhältnisse haben schon deshalb stets eine raumzeitliche Struktur, weil sie diagrammatisch aufgefasst werden können. Erklärt Löw, „Strukturen sind in Institutionen verankert. Institutionen sind auf Dauer gestellte Regelmäßigkeiten sozialen Handelns",[30] lässt sich das Gleiche über die Konventionen der Zeichendeutung sagen: auch sie sind auf Dauer gestellte Regelmäßigkeiten sozialen, insbesondere kommunikativen Handelns, die durch weitere Kommunikationsakte geändert werden können. Zusammenfassend heißt es bei Löw:

> *Von räumlichen Strukturen kann man sprechen, wenn die Konstitution von Räumen, das heißt entweder die Anordnung von Gütern bzw. Menschen oder die Synthese von Gütern bzw. Menschen zu Räumen (das Wiedererkennen, Verknüpfen und Erspüren von (An)Ordnungen), in Regeln eingeschrieben und durch Ressourcen abgesichert ist, welche unabhängig von Ort und Zeitpunkt rekursiv in Institutionen eingelagert sind* [Hervorh. im Original].[31]

[29] Löw, *Raumsoziologie*, S. 167.
[30] Ebd., S. 169.
[31] Ebd., S. 171.

In diesem Sinne kann man auch von semiotischen Räumen sprechen, wenn die Anordnung von Zeichen, Vorstellungen und Bedeutungen Regeln folgt und durch Ressourcen abgesichert ist, welche unabhängig von Ort und Zeitpunkt rekursiv in Institutionen eingelagert sind. Die vielleicht wichtigste Ressource, die es in diesem Zusammenhang zu berücksichtigen gilt, dürfte die menschliche Imagination sein, die unabhängig von Ort und Zeitpunkt rekursiv in die kulturellen Institutionen der einzelnen Künste weniger eingelagert ist, als vielmehr von ihnen performativ, im Akt der Produktion wie im Akt der Rezeption, mobilisiert wird. Die dergestalt mobilisierte Imagination erzeugt intersubjektiv zugängliche Vorstellungsräume der An- und Umordnung, die mit der gesellschaftlichen Konstruktion von Wirklichkeit rückgekoppelt sind.

Hinsichtlich der gesellschaftlichen Konstruktion von Wirklichkeit, die sowohl die soziale Konstitution materialer Räume als auch die Konstitution mentaler Karten und Raumvorstellungen umfassen kann, gilt es nun allerdings jene Asymmetrien zu beachten, die sich aus der Unterschiedlichkeit körperlicher Kraft und ökonomischer oder politischer Macht ergeben. Tatsächlich sind noch weitere Faktoren ungleicher Kraft- und Machtverteilung zu berücksichtigen, denn:

> Die Möglichkeiten, Räume zu konstituieren, sind abhängig von den in einer Handlungssituation vorgefundenen symbolischen und materiellen Faktoren, vom Habitus der Handelnden, von den strukturell organisierten Ein- und Ausschlüssen sowie von körperlichen Möglichkeiten.[32]

Die Folgerung liegt auf der Hand:

> Räume bringen Verteilungen hervor, die in einer hierarchisch organisierten Gesellschaft zumeist ungleiche Verteilungen bzw. unterschiedliche Personengruppen begünstigende Verteilungen sind. Räume sind daher oft Gegenstand sozialer Auseinandersetzungen.[33]

An dieser Stelle wird die Raumsoziologie entweder affirmativ oder zu einer kritischen Wissenschaft, die bestehende Ungleichheiten in der Kraft- und Machtverteilung genealogisch betrachtet und von der Faktorenanalyse zur Exploration von Veränderungspotenzialen übergeht, die anschließend im Rahmen der gesellschaftlichen Konstruktion von Wirklichkeit aufgegriffen und aktualisiert werden können. Eine solche Aktualisierung beginnt nicht selten mit der Benennung der Faktoren, die durch jene, die von der ungleichen Kraft- und Machtverteilung profitieren, verschwiegen oder verschleiert werden, um den Handlungsspielraum anderer, weniger potenter Akteure zu begrenzen. Wie insbesondere die Diskursanalyse vor Augen geführt hat, sind die Prozeduren der Begrenzung des Sagbaren und der Ausgrenzung von Subjekten, die womöglich aussprechen, was nicht

[32] Ebd., S. 272.
[33] Ebd.

verhandelt werden soll, probate Mittel der Aufrechterhaltung bestehender Ungleichheit und Ungerechtigkeit.[34]

Für die Semiotik bedeutet das unter anderem: Soziale Auseinandersetzungen werden mittels Zeichen geführt, die das Potenzial besitzen, die solchen Auseinandersetzungen zugrundeliegende Lage – etwa eine ungleiche Verteilung des Zugangs zu sozialen Gütern – nicht nur mimetisch zu konfigurieren und widerzuspiegeln, sondern einer Transfiguration zu unterziehen. Im Display der Übersetzung eines materiellen in ein mentales Layout ergeben sich Verschiebungsmöglichkeiten, deren Wahrnehmung (im doppelten Sinn des Wortes) einer Rekonfiguration des sozialen Raums vor- und zuarbeiten. Diese Sicht der Dinge erlaubt es, die transfigurative Funktion von Kunstwerken näher in den Blick zu nehmen (s.u.).

V. Binnen- und Außengrenzen der Semiosphäre

Der Seitenblick auf die Diskursanalyse und die Prozeduren der Be- und Ausgrenzung erlaubt es außerdem, von der Faktorenanalyse des sozialen Raumes zu den grundlegenden Überlegungen von Jurij M. Lotman, den semiotischen Raum und die Funktion der Grenze betreffend, überzugehen. Ähnlich wie Michail M. Bachtin sein Konzept des Chronotopos unter Rückgriff auf Albert Einstein und Boris Uchtomsky aus der Naturwissenschaft entlehnt und für die Romananalyse fruchtbar gemacht hat,[35] stellt Lotmans Begriff der Semiosphäre eine Analogiebildung zu dem Begriff der Biosphäre dar, „[…] die nach der Definition von Vladimir Vernadskij einerseits die Gesamtheit und organische Einheit der lebenden Materie und andererseits auch die Bedingung für die Fortdauer des Lebens darstellt“.[36] Als „Ergebnis und Voraussetzung der Entwicklung von Kultur“ weist die Semiosphäre analog zur ‚Biodiversität‘ eine große ‚Heterogenität‘ auf, denn: „Die Sprachen innerhalb eines semiotischen Raums sind ihrer Natur nach verschieden, und ihr Verhältnis zueinander reicht von vollständiger wechselseitiger Übersetzbarkeit bis zu ebenso vollständiger Unübersetzbarkeit“.[37]

‚Heterogenität‘ und ‚Diversität‘ sind heutzutage sicher auch aus soziologischer Sicht grundlegende Merkmale von Gesellschaften oder Kulturen. Lotman nennt als weiteres Merkmal die ‚Asymmetrie‘ – ein Ausdruck, der mit Blick auf Machtrelationen eher Anlass zu negativen Bewertungen gibt, unter dem Gesichtspunkt der Sinnproduktion jedoch positive Konsequenzen bewirkt. Lotman erklärt dies so:

---

[34] Vgl. Michel Foucault, *Die Ordnung des Diskurses*. Frankfurt am Main 1991, S. 10-17.
[35] Vgl. Michail M. Bachtin, *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*. Frankfurt am Main 1989, S. 7.
[36] Jurij M. Lotman, *Die Innenwelt des Denkens. Eine semiotische Theorie der Kultur*. Berlin 2010, S. 165.
[37] Ebd., S. 166.

> Die Struktur der Semiosphäre ist asymmetrisch. Das manifestiert sich in den einander kreuzenden Strömen von internen Übersetzungen, die alle ihre Schichten durchziehen. Übersetzung ist ein Grundmechanismus des Bewusstseins. Einen Gedanken mit den Mitteln einer anderen Sprache auszudrücken ist eine [sic] grundlegender Schritt zum Verständnis dieses Gedankens. Da die verschiedenen Sprachen der Semiosphäre aber in den meisten Fällen semiotisch asymmetrisch sind, also keine eineindeutigen Sinnentsprechungen aufweisen, kann man die Semiosphäre insgesamt als Informationsgenerator betrachten.[38]

Lotman fügt hinzu, dass sich die Asymmetrie vor allem im Verhältnis von Zentrum und Peripherie offenbare, wobei er die Peripherie als das „Spannungsfeld, in dem künftige Sprachen sich entwickeln" auffasst.[39] Während die bestehende Anordnung der Semiosphäre vom Zentrum aus eher befestigt und normiert wird, erfährt sie von der Peripherie her neue Informationen und damit Anstöße zur Umordnung. Lotman rekapituliert damit das bereits von Bachtin für die Sprache und den sozialen Redeverkehr geltend gemachte Wechselspiel zentripetaler und zentrifugaler Kräfte,[40] ergänzt dieses Wechselspiel aber um ein teleologisches Moment, dessen Realisation – so darf man schließen – eher vom Zentrum aus zu erwarten ist. Er schreibt nämlich:

> Die höchste Stufe der strukturellen Organisation eines semiotischen Systems ist das Stadium der Selbstbeschreibung. Mit der Schaffung einer Grammatik, der Kodifizierung von Sitten und Gebräuchen, der Festlegung juristischer Normen ist ein neues Organisationsniveau erreicht. Die Selbstbeschreibung ist die letzte Etappe im Prozess der Selbstorganisation. Was das System aber an struktureller Organisation gewinnt, verliert es andererseits an innerer Unbestimmtheit und damit auch an Flexibilität, Fähigkeit zur Erhöhung der Informationskapazität und an dynamischen Entwicklungsreserven.[41]

Bezieht man das asymmetrische Wechselspiel von Zentrum und Peripherie auf die Peirce'sche Dialektik von habit-taking und habit-breaking oder das soziologische Pendant von Normierung und Institutionalisierung einerseits und deren Subversion andererseits, ratifiziert Lotmans Konzeption, was Gottfried Benn bereits 1944 angedeutet hat, als er im *Roman des Phänotyp* mit dem „Thema von der peripheren Verwandlung" einen Querbezug zwischen Natur und Kultur herstellte.[42] Man kann in Benns Gespür für dieses Thema ein Indiz für die wenn nicht

[38] Ebd., S. 169.
[39] Ebd., S. 178.
[40] Michail M. Bachtin, *Die Ästhetik des Wortes*. Frankfurt am Main 1979, S. 164f.
[41] Lotman, *Die Innenwelt des Denkens*, S. 170.
[42] Gottfried Benn, *Roman des Phänotyps. Landsberger Fragment, 1944*. In: Ders., *Prosa und Autobiographie in der Fassung der Erstdrucke*. Frankfurt am Main 2006, S. 154f.

gleich subversive, so doch dynamisierende, eher die zentrifugalen Kräfte der Sinnproduktion mobilisierende Macht der Literatur sehen – eine Sicht, die sich zugespitzt auch bei Roland Barthes findet, wenn er das eigentlich semiotische Vermögen der Literatur darin sieht, im Schosse der unterwürfigen Sprache eine regelrechte Heteronymie der Dinge zu entfalten und dergestalt die Rektion der Welt durch Begriffe zu unterlaufen.[43] Anstelle die tendenziell strukturkonservative Selbstbeschreibung von Gesellschaften und Kulturen zu bestätigen, wird die Semiosphäre durch literarische Aktivitäten vom Rande her flexibel gehalten – nicht zuletzt durch jene Verfahren der Verfremdung respektive der Einbindung fremder Stimmen in den Diskurs der gesellschaftlichen Konstruktion von Wirklichkeit, die bereits von den russischen Formalisten beschrieben worden sind und im Zeitalter inter- oder transkultureller Kommunikation eine neue Qualität erhalten haben. ‚Der Stachel des Fremden' (Bernhard Waldenfels) stört die Selbstzufriedenheit, die mit der vermeintlichen Vollendung der Selbstbeschreibung droht und lässt in der reflexiven Rückwendung auf die Ergänzungsbedürftigkeit der eigenen Sinnressourcen erkennen, inwiefern die Produktivität der Semiose an ihre Unabschließbarkeit gekoppelt ist.

Nichtsdestoweniger kommt dem Begriff der ‚Grenze' bei Lotman eine entscheidende Rolle zu, denn ‚Grenzziehungen' sind gleichsam die Kehrseite der Inklusion des Fremden respektive der Inklusion fremder Stimmen in die soziale Sinnproduktion. Ähnlich wie bei Weidenhaus führt die Grenze nämlich auch bei Lotman zur Konstitution zweier Räume diesseits und jenseits einer Linie, die zugleich trennt und verbindet:[44]

> Der Raum innerhalb dieser Grenze wird als ‚unser eigener', als ‚vertraut', ‚kultiviert', ‚sicher', ‚harmonisch organisiert' usw. erklärt. Ihm steht der Raum ‚der anderen' gegenüber, der als ‚fremd', ‚feindlich', ‚gefährlich' und ‚chaotisch' gilt. / Am Beginn jeder Kultur steht die Einteilung der Welt in einen inneren (‚eigenen') und einen äußeren Raum (den der ‚anderen'). Wie die binäre Einteilung interpretiert wird, hängt vom jeweiligen Typus der Kultur ab, die Einteilung an sich aber ist universal.[45]

Selbst wenn man die Sache weniger universalistisch als Lotman sieht, wird man realistischer Weise konzedieren müssen, dass die binäre Einteilung der Welt in ‚Eigenes' und ‚Fremdes', die schnell in einen Gegensatz von ‚Freund' und ‚Feind' umschlagen kann, ein höchst virulenter Mechanismus ist, den außer Kraft zu setzen sehr viel Überzeugungsarbeit erfordert. Entscheidend für den Erfolg dieser Arbeit dürfte der Einbau von Weltoffenheit und Gastfreundschaft in die (stets unvollständige) Selbstbeschreibung von Gesellschaften sein. Um sich zu jenem Typus der Kultur zu rechnen, der die Anderen und das Fremde weder ablehnt

[43] Roland Barthes, *Leçon/Lektion*. Französisch und Deutsch. Antrittsvorlesung im Collège de France. Gehalten am 7. Januar 1977. Frankfurt am Main 1980, S. 41.
[44] Vgl. Lotman, *Die Innenwelt des Denkens*, S. 174 und 182.
[45] Ebd., S. 174.

noch unterdrückt und eher ein- als ausschließt, muss es einerseits zu interkulturellen Kontakten und grenzüberschreitenden Dialogen kommen, durch die sich die Produktivität der ‚eigenen' Semiosphäre nicht etwa verringert, sondern erkennbar erhöht. Andererseits ist es nicht genug, im Austausch mit den Anderen nur eine kulturelle ‚Bereicherung', einen wie auch immer gearteten ‚Mehrwert' zu sehen, da dies sowohl auf eine bloß instrumentelle Einstellung dem ‚Fremden' gegenüber hinausläuft als auch die Gefahr birgt, dass die ‚Fremden', exkludiert werden, sobald sie ihre ‚Bereicherungsfunktion' erfüllt haben. Eine nachhaltige Auflösung der binären, zum Manichäismus neigenden Einteilung der Welt in distinkte, tendenziell antagonistische Kulturen zeichnet sich bei Lotman ab, wenn er von der Beschreibung der ‚Außengrenzen' zur Beschreibung des ‚Innenraums' der Semiosphäre übergeht, denn: „Faktisch ist der gesamte Raum der Semiosphäre von Grenzen unterschiedlicher Niveaus durchzogen, den Grenzen einzelner Sprachen und sogar Texte, und der Innenraum jeder dieser Sub-Semiosphären hat sein eigenes semiotisches ‚Ich'"[46] oder auch ‚Wir', wie man im soziologischen Wissen um die Abhängigkeit des ‚Selbst' von signifikanten Anderen annehmen darf.

Die von Lotman nicht explizierte Pointe seiner Strukturation der Semiosphäre liegt darin, dass sie die Rede von der ‚Außengrenze' als Ausdruck eines Selbstmissverständnisses von Kulturen erscheinen lässt. Ist nämlich der Innenraum gleichsam fraktal gegliedert, ist auch die ‚eigene' Semiosphäre insgesamt nur ein Fraktal des semiotischen Universums, was nichts anderes bedeutet, als dass all das, was als ‚außenliegend' erscheint, eine Supra-Semiosphäre darstellt, die – gerade darin der Biosphäre vergleichbar – vielleicht ein Außen, aber kein semiotisches Jenseits kennt. Alles Semiotische liegt diesseits der Begrenzung der Supra-Semiosphäre, die mit den übrigen Fraktalen des semiotischen Raumes die gleichen Strukturmerkmale teilt: Heterogenität oder Diversität, Asymmetrie und das Wechselspiel zentripetaler und zentrifugaler Kräfte. Das aber heißt: die als ‚Außengrenze' wahrgenommene Linie, welche die ‚eigene' Semiosphäre scheinbar unzweideutig und grundsätzlich von ‚anderen' Kulturen mit ‚befremdlichen' Bedeutungen trennt, ist nur eine weitere interne Gliederung des semiotischen Raumes insgesamt und daher genauso durchdringlich und verschiebbar, gesellschaftlich konstituiert und historisch variabel wie jede ‚Binnengrenze'. Der vermeintlich fundamentale Unterschied wird dergestalt nicht nur relativiert, sondern egalisiert. Die ‚Außengrenze' erhält die gleiche Funktion wie die Binnengrenze, deren Aufgabe darin besteht, Übersetzungen anzuregen, die transformierend wirken. Lotman jedenfalls erklärt: „Da der semiotische Raum von zahlreichen Grenzen durchzogen ist, muss jede Mitteilung, die in ihm zirkuliert, immer wieder neu übersetzt und transformiert werden, und dabei wird lawinenartig immer neue Information generiert".[47]

Besteht die Aufgabe von Binnengrenzen also darin, die Sinnproduktion, das heißt: die Diversität der innerhalb einer Kultur zirkulierenden Bedeutungen zu steigern, und gilt gleichzeitig, dass die ‚Außengrenze' nur eine weitere Binnen-

[46] Ebd., S. 184.
[47] Ebd., S. 187.

grenze innerhalb der Supra-Semiosphäre darstellt, die Soziologen mit der ‚Weltgesellschaft' identifizieren, wird der Austausch mit dem ‚Fremden' zu einer Funktion der Sinnproduktion unter ‚anderen'. Sie verliert ihre Sonderstellung und lässt den Widerstand, den das ‚Unbekannte', ‚Unvertraute', scheinbar ‚Gefährliche' und vermeintlich ‚Chaotische' seiner vollständigen Übersetzbarkeit in die ‚eigene' Sprache bietet, als genau das erscheinen, was jedes ‚Ich' im Dialog mit Kommunikationspartnern erfährt, die nicht derselben Sub-Semiosphäre angehören wie es selbst. „Dialog setzt Asymmetrie voraus",[48] meint denn auch Lotman und fährt fort: „Ein Dialog ohne semiotische Differenz ist sinnlos, wenn die Differenz jedoch ausschließlich und absolut wird, so ist kein Dialog mehr möglich. Asymmetrie setzt ein gewisses Maß an Invarianz voraus".[49]

VI. Ähnlichkeitsdenken

Mit Hilfe des von Anil Bhatti entwickelten und von Dorothee Kimmich und anderen aufgegriffenen Ähnlichkeitsdenkens wird es möglich, Differenzen und Asymmetrien vor jenem Übermaß an Varianz zu bewahren, das jedes Verständnis füreinander und jede Verständigung über Binnen- oder Außengrenzen hinweg unmöglich machen würde. Für Lotman hängt der gelingende Dialog allerdings noch von einer weiteren Voraussetzung ab, nämlich von „dem wechselseitigen Interesse der Beteiligten an den Mitteilungen und ihrer Fähigkeit, die unvermeidlichen semiotischen Barrieren zu überwinden".[50] Für Bhatti und Kimmich hingegen ist es gar nicht nötig, semiotische Barrieren im Vollsinn des Wortes zu ‚überwinden'. Tatsächlich wäre es geradezu hoffnungslos, müsste man alle Barrieren überwinden oder ein für alle Mal aus dem Weg räumen. Man würde damit – ginge es denn überhaupt – den Produktivfaktor der Kommunikation, die semiotische Differenz, aufheben. Barrieren sind, je nach Betrachtungsweise, Barrieren oder Anreize der Verständigung. Sie können den Dialog verhindern – genauso gut jedoch zu ‚Gegenständen' der Kommunikation werden. Es gilt also, einen anderen, einen sozial produktiven Blick auf Barrieren, Grenzen und Unterschiede zu werfen, was zugleich bedeutet, dass ein Denken in Ähnlichkeiten das Prinzip der Differenzierung nicht etwa negiert oder abzuschaffen intendiert, sondern präsupponiert. Die eigentliche Leistung des Ähnlichkeitsdenkens liegt somit darin, dass es das Interesse an den Anderen an eine Interpretation von Differenz koppelt, die man als ‚Varianz der eigenen Identität' bezeichnen könnte. So gesehen kann das Differente, Andere nicht mehr das ganz und gar Fremde, völlig Unverständliche sein.

Weiterführend als die Überlegungen von Lotman zu den Mechanismen des Dialogs und des Kulturaustausches, die er am Beispiel der Rezeption fremdsprachiger Kulturgüter erläutert,[51] erscheint daher der Ansatz von Bhatti und

[48] Ebd., S. 191.
[49] Ebd.
[50] Ebd.
[51] Ebd., S. 196f.

Kimmich, Ähnlichkeit als „qualitative Nähe“ zu bestimmen und ihre verschiedenen Ausprägungen als ‚räumliche‘, ‚zeitliche‘ oder auch ‚emotionale‘ Nähe auf ihr transformatives, transkulturelles Potenzial hin zu untersuchen.[52] Die Relevanz des Ähnlichkeitsdenkens für die Kulturwissenschaften hängt erkennbar „mit den Problemen von komplexen, plurikulturellen Gesellschaften zusammen, die zunehmend durch ein hohes Maß an sprachlicher, religiöser und kultureller Diversität gekennzeichnet sind“,[53] die also die Möglichkeit eingebüßt haben, das Andere, Fremde außerhalb des eigenen semiotischen Raumes zu verorten und dort zu fixieren. Die Außengrenze ist in eine Vielzahl von Binnengrenzen zersplittert.

In dieser Situation gibt es prinzipiell zwei Optionen: eine erhöhte Aufmerksamkeit auf Unterschiede, die schnell zur Überschätzung derselben und infolgedessen zur Polarisierung führen kann – und eine relative „Indifferenz gegenüber Differenz“,[54] die sich der Gewöhnung an die bestehenden Unterschiede verdankt. Ein solches Indifferent-Werden gegenüber Differenz kann sowohl als habit-taking als auch als habit-breaking beschrieben werden. Es bricht mit der Gewohnheit, den semiotischen Raum immerzu in das ‚Eigene‘ und das ‚Fremde‘ einzuteilen und nimmt dem ‚Anderen‘ gegenüber jene gelassene Haltung ein, die seiner unvoreingenommenen Wahrnehmung und a fortiori Wertschätzung zuträglich ist. Die Chance, dass sich im Zuge einer solchen Wahrnehmung Ähnlichkeiten, womöglich sogar Gemeinsamkeiten zeigen, ist deutlich größer als dann, wenn in plurikulturellen Gesellschaften an der kulturellen Gewohnheit festgehalten wird, alles, was nicht identisch ist, auszugrenzen. Es geht mithin um eine an Ähnlichkeiten orientierte Suchbewegung, eine Findekunst der Verständigung, die nicht nach hinten blickt und die Vergangenheit oder die eigene Herkunft identitär verklärt, sondern den gegenwärtigen Zustand des plurikulturellen Nebeneinanders als eine soziale Tatsache und damit als Ausgangsdatum einer gesellschaftlichen Konstruktion von Wirklichkeit nimmt, die für die Zukunft ein konstruktives Miteinander anstrebt.

VII. Referenz & Projektion

Ein sich auf Ähnlichkeiten kaprizierendes Denken versieht Grenzen und Trennlinien, Schnittstellen und andere Demarkationen mit einer gewissen ‚Unschärfe‘ oder auch ‚Unschärferelation‘,[55] um dort, wo aktuell noch Unverständnis füreinander vorherrscht, Spielräume für Übersetzungen, Übergänge oder Überbrückungen zu schaffen. Spielräume dieser Art eröffnen sich vor allem dann, wenn man die Oberfläche der Alterität durchdringt und darunter verwandte Strukturen entdeckt, wenn sich der Blick vermehrt auf die analoge Funktion nichtidentischer Phänomene und die Vergleichbarkeit distinkter Konfigurationen rich-

[52] Anil Bhatti/Dorothee Kimmich, „Einleitung“. In: Dies. (Hg.): *Ähnlichkeit. Ein kulturtheoretisches Paradigma*. Konstanz 2015, S. 13.
[53] Ebd., S. 16.
[54] Ebd.
[55] Vgl. ebd., S. 26.

tet. Aus diesem Grund erlangt auch für das Ähnlichkeitsdenken jene semiotische Differenz besondere Relevanz, die zwischen den beiden Grundformen des Ikonischen, dem Image und dem Diagramm, besteht. Ein Image muss seinem Bezugsobjekt Punkt für Punkt entsprechen und maßstabsgetreu zum Verwechseln gleichen; es ist gleichsam ein Simulakrum der Identität. Ein Diagramm hingegen entspricht seinem Bezugsobjekt keineswegs in jeder Hinsicht, sondern lediglich in bestimmten Grundzügen. Es weist also nur eine strukturelle Ähnlichkeit mit seinem Bezugsobjekt im Beziehungsgefüge räumlich angeordneter Elemente auf. Sein Prototyp ist mithin eher eine schematische Zeichnung als ein fotorealistisches Bild oder eine dichte, detailgenaue Beschreibung. Die für das Ähnlichkeitsdenken und für die interkulturelle Verständigung entscheidende Pointe eines diagrammatischen Layouts von Gesellschaft ergibt sich aus dem Gustafsson-Axiom, demzufolge

> die generische oder ‚generalisierbare' Eigenschaft von Abbildungen (daß es logisch nämlich stets möglich ist, daß sie mehr als nur eine – dann numerisch verschiedene – Erscheinung abbildet) nichts mit ihrem mehr oder weniger hohem Vollständigkeitsgrad zu tun hat. Auch bei der vollständigsten Abbildung (d.h. derjenigen, bei der die höchstmögliche Anzahl von Relationen zwischen den verschiedenen Elementen der [zu] ordnenden Menge wiedergegeben wird) – die entsteht, wenn ein Gegenstand dazu verwendet wird, sich selbst abzubilden –, wird nicht die *Anhäufung* abgebildet, d.h. die Summe der Elemente der ordnenden Menge, sondern deren *Ordnung*.[56]

Mit anderen Worten: keine Welt- oder Selbstbeschreibung ist in der Lage definitiv auszuschließen, dass sie mehr als eine Lesart erfährt, dass es zumindest numerisch verschiedene Bezugsobjekte gibt, die dem Bild entsprechen, welches sie von einem bestimmten Bezugsobjekt intendiert. Insofern alle Welt- und Selbstbeschreibungen schon aus Gründen der Komplexitätsreduktion diagrammatische Züge aufweisen müssen und eher schematische Darstellungen von Anordnungen als vollständige Abbilder von Punktmengen sind, die jedem Detail der Wirklichkeit eindeutig entsprechen, kommt ihre Referenzialisierung nicht ohne das Moment der Projektion aus. Es kann daher weder ausgeschlossen werden, dass es mehr als ein Objekt gibt, das sich nach dem gleichen Schema auffassen lässt, noch dass sich dieses eine Objekt unterschiedlich diagrammatisieren lässt. So wie man von ein und demselben Territorium je nachdem, welche Aspekte als relevant betrachtet werden, eine Karte der Verkehrswege, der Bodenschätze, der Bevölkerungsdichte usw. anfertigen kann, ohne mit all diesen Karten die Wirklichkeit zu erschöpfen, ist ein für alle Mal und logisch zwingend auszuschließen, dass sich die Konfiguration einer Karte womöglich auf distinkte Territorien proji-

[56] Lars Gustafsson, *Sprache und Lüge. Drei sprachphilosophische Extremisten: Friedrich Nietzsche, Alexander Bryan Johnson, Fritz Mauthner*. Frankfurt am Main 1982, S. 257.

zieren lässt. Und insofern alle Welt-und Selbstbeschreibungen diesem Prinzip respektive dem Gustafsson-Axiom genügen müssen, lassen auch sie stets mehr als nur eine Lesart zu. So wie Karten anhand ihrer Legenden intentional spezifiziert, also hinsichtlich des Spielraums ihrer Auslegung begrenzt werden, können sie mittels alternativer Legenden, ohne Veränderung des Layouts, eine Verschiebung ihrer Display-Funktion erfahren. Es ist logisch nie ausgeschlossen, dass ein Diagramm, eine Karte, ein Modell oder ein Schema mehr als einem Bezugsobjekt ähnelt und auf ‚Gegenstände' appliziert wird, die gar nicht intendiert waren.

VIII. Die multiple Lesbarkeit der Welt

Hinzu kommt etwas Weiteres. Zur Eigenart des ‚Diagrammatischen' gehört, dass man es ebenso gut externalisieren und materialisieren wie internalisieren und idealisieren kann, dass man es sowohl in den Formen der Anschauung als auch in den Operationen des Verstandes entdecken kann. Es besitzt daher eine spezifische Relais-Funktion. Was damit gemeint ist, wird deutlicher, wenn man sich an die Feststellung von Gunter Weidenhaus hält, die als communis opinio und common ground nicht nur von Soziologie und Semiotik, sondern zahlreicher anderer Disziplinen und Konzepte – darunter den Kulturwissenschaften und der Systemtheorie – gelten kann: „Es gibt keinen anderen ontologischen Ort für sinnhafte Strukturen als das Bewusstsein von Subjekten".[57] Diese Feststellung impliziert, dass räumliche Strukturen, sofern sie zugleich auch gesellschaftliche und sinnhafte Strukturen sein sollen, intersubjektiv vermittelte Strukturen sein müssen – mithin solche, die sich anhand von Zeichen, die ego wie alter wahrnehmen kann, in Vorstellungen ‚übersetzen' lassen und dank dieser ‚Übersetzungen' weitere kognitive Prozesse auslösen – allen voran Konjekturen und Inferenzen – die ihrerseits wiederum (mit)teilbar sind. Unter dieser Voraussetzung darf man behaupten, dass Zeichen in soziologischer wie in semiologischer Hinsicht einerseits an ‚Szenen gemeinsamer Aufmerksamkeit'[58] gebunden sind und andererseits Bewusstseinsprozesse ‚triggern', die – solange neurologische Untersuchungen auf der sinnfreien Ebene der Synapsen, Transmitter etc. verbleiben – nur psychologisch, phänomenologisch und/oder semiologisch modelliert werden können.

Tatsächlich sind die Divergenzen zwischen Psychologie, Phänomenologie und Semiologie geringer als die Gralshüter der reinen Lehre meinen. Dafür sprechen neben den wahrnehmungspsychologischen Experimenten von Peirce und seiner Idee der Phaneroskopie auch die Vermittlungsbemühungen zwischen Phänomenologie und Semiologie, die Frederik Stjernfelt unternommen hat.[59] Eigentlich ist die Behauptung, dass Zeichen einerseits an ‚Szenen gemeinsamer Aufmerk-

[57] Weidenhaus, *Soziale Raumzeit*, S. 62.
[58] Vgl. Michael Tomasello, *Die kulturelle Entwicklung des menschlichen Denkens. Zur Evolution der Kognition*. Frankfurt am Main 2002.
[59] Vgl. Frederik Stjernfelt, *Diagrammatology. An investigation on the borderlines of Phenomenology, Ontology, and Semiotics*. Dordrecht: 2007.

samkeit‘ gebunden sind und andererseits Bewusstseinsprozesse ‚triggern‘, denn auch nur eine Abwandlung der von Johann Wilhelm Lambert bereits im 18. Jahrhundert formulierten Erkenntnis, dass ein Zeichen, um Bedeutung zu erlangen und Wirkung zu entfalten, erst einmal in die Sinne fallen und dann als ‚principium cognoscendi‘ fungieren müsse.[60]

Allerdings muss man Lamberts Erkenntnis etwas modifizieren, um dem naheliegenden Einwand zu begegnen, dass weder die sinnliche Wahrnehmung eines Zeichens noch die Vorstellung, die es in einem Bewusstsein auslöst, an eine ‚Szene gemeinsamer Aufmerksamkeit‘ gebunden ist. Auch wer einsam in seiner Kammer sitzt, so scheint es, kann wahrnehmen und denken, ist dabei also nicht unmittelbar auf andere oder ihre Aufmerksamkeit auf dieselben Zeichen/Objekte angewiesen. Soziologisch betrachtet, handelt es sich bei diesem Einwand jedoch um einen Kurzschluss, da die Formen und Operationen der Wahrnehmung ebenso wie die Formen und Operationen des Denkens hochgradig gesellschaftlich vermittelt sind – vom Sprach- und Schriftspracherwerb über die Aneignung der in einer Zeichengemeinschaft gültigen diskursiver Regeln des Aussagens und Schlussfolgerns bis hin zu den kulturell geprägten Vorstellungen über die ‚Lesbarkeit‘ der Welt, die wiederum im Zeichen einer intersubjektiven Konvergenz stehen, weil es dabei in erster Linie um die gemeinsame Lebenswelt, den Raum des Zusammenlebens, geht. So schwer zu übersehen ist, dass diese Sozialisationsprozesse an das Medium gebunden sind, zu dem ‚Szenen gemeinsamer Aufmerksamkeit‘ im Verlauf der Biografie eines Menschen werden, so leicht werden im Zuge individueller Reflexionen die sozialen oder kollektiven Rahmen vergessen, die nicht nur das Erinnerungs-, sondern eben auch das Vorstellungsvermögen eines jeden Menschen nachhaltig bestimmen. Von daher ist der ontologische Ort für sinnhafte Strukturen, das Bewusstsein, gerade kein in sich abgeschlossener Binnenraum, sondern ein Treff- und Sammelplatz des sozialen Zeichenverkehrs und der wechselseitigem Durchdringung eigener und fremder Vorstellungen sowie der Überlagerung zahlreicher Stimmen, von denen sich nicht immer mit Bestimmtheit sagen lässt, ob sie von ‚innen‘ oder ‚von außen‘ kommen. Schon 1934/35 hatte Bachtin diese Dialogizität des Bewusstseins anhand des Wechselspiels von Rede, Gegenrede und Gegenrede beschrieben und auf die Notwendigkeit verwiesen, das „innerlich überzeugende Wort“ insbesondere in totalitären Gesellschaften gegen das „autoritäre Wort“ zu behaupten, das von außen auf den Einzelnen einwirkt.[61] Kurzum: sieht man das Bewusstsein als jenes Fraktal der Semiosphäre an, das auf der Ebene der Individuation zu verorten ist, muss es den gleichen Prinzipien wie jedes andere Fraktal unterworfen, also ein in sich divers und asymmetrisch strukturierter Raum sein, in dem eine Vielzahl von Stimmen widerhallt, die sich mit den zentripetalen und zentrifugalen Kräften der Sprache verbinden respektive überlagern. Das Bewusstsein ist ein von Interferenzen bestimmter Resonanzraum.

Ist somit von sinnhaften Strukturen die Rede, kann dies, weil sinnhaft von Strukturen nur zu reden ist, wenn Strukturen als räumliche (An)Ordnungen von

[60] Johann Heinrich Lambert, *Anlage zur Architectonic*. 2 Bde. Riga 1771, S. 279 und 300.
[61] Vgl. Bachtin, *Die Ästhetik des Wortes*, S. 230-232.

Bedeutungen, als Beziehungsgefüge signifikanter Elemente vorgestellt werden, nichts anderes heißen, als dem Bewusstsein eine topologische Verfahrensweise zu unterstellen und Syntheseleistungen auf der Basis einer Platzierungspraxis vorzunehmen, die ihrerseits eine Differenzierungsleistung zwischen Gegenständen und Orten erfordert. Der enge funktionale Zusammenhang, der zwischen der Topologie, i.e. der allgemeinen Lehre von der Lage und Anordnung geometrischer Gebilde im Raume, dem Struktur-Begriff, der diagrammatischen Platzierungspraxis und der Topik als jener Spezialdisziplin besteht, die Mnemotechnik, Heuristik und Logik (verstanden als Regelwerk vom Aussagen und Schlussfolgern) vereint, läuft somit darauf hinaus, simple wie komplexe, konkrete wie abstrakte Zeichengebilde als Beziehungsgefüge und Ableitungsverhältnisse aufzufassen und in ihnen (wiederkehrende) Deutungsmuster zu erkennen, die zum einen auf einen sinnhaften Aufbau der Welt schließen lassen und zum anderen Möglichkeiten des Umbaus dieser Welt anzeigen, die in der Vorstellung gemäß der Pragmatischen Maxime durchgespielt werden können, was häufig anhand von Modellen geschieht, die eine Display-Funktion aufweisen. Diesem Prinzip folgen ungeachtet ihrer sonstigen Unterschiede Dramen wie Theateraufführungen, Romane oder Filme wie Theorien, insofern sie ein Wechselspiel von Distinktionen und (Re-)Konfigurationen, Analyse- und Syntheseleistungen, Grenzziehungen und Platzierungen sowie Attribuierungen entfalten, das der Welt Gestalt und Sinngehalt, mithin ‚Lesbarkeit' verleiht.

IX. Literarische Transfiguration

Mit dem Stichwort der ‚Lesbarkeit' ist ein weiterer Konvergenzpunkt von Raumsoziologie und Kultursemiotik benannt, der in das Gebiet der Romanpoetik und Narratologie hinüberweist. So hat Paul Ricœur im Erzähltext ebenfalls eine Konfiguration gesehen, die sich nur raumzeitlich, als an bestimmte Schauplätze gebundene Ereignisfolge und damit als ein Handlungsmodell begreifen lässt, das bestimmte Rückschlüsse auf die Lebenswelt erlaubt.[62] Obwohl Ricœur ausdrücklich nicht davon spricht, dass die narrative Konfiguration der Welt eine diagrammatische Struktur aufweist, lässt sich seine Idee der Konfiguration ohne größere Schwierigkeiten im Sinne der Semiotik reformulieren und mit dem Gustafsson-Axiom korrelieren. Demzufolge besteht der Preis der ‚Lesbarkeit', die Erzähltexte – allen voran Romane – erzeugen, in der Vervielfältigung der Lesarten, denen die Welt unterzogen werden kann. Wenn es denn also, mit Nelson Goodman zu reden, so viele Welten wie Weisen der Welterzeugung gibt,[63] heißt dies keineswegs, dass alle Versionen funktional äquivalent sind, ja nicht einmal, dass eine jede funktional ist. Vielmehr kommt es sehr wohl darauf an, situativ funktionale und dysfunktionale Welt-Versionen voneinander zu unterscheiden. Von denjenigen allerdings, die wie Romane eine diagrammatisch strukturierte Display-

[62] Vgl. Paul Ricœur, *Zeit und Erzählung. Band I: Zeit und historische Erzählung*. München ^{2}2007, S. 104-113.
[63] Vgl. Nelson Goodman, *Weisen der Welterzeugung*. Frankfurt am Main 1984, S. 14f.

Funktion aufweisen, kann man mit Fug und Recht behaupten, dass sie Deutungsoptionen darstellen, die Handlungsressourcen ausweisen. Ihre pragmatische Relevanz besteht darin, dass sie zugleich das sinnhafte Erleben der gesellschaftlich konstruierten Wirklichkeit und deren Dekonstruktion erlauben. Dekonstruktion aber ist nicht Destruktion, ist nicht Vernichtung von Handlungsmöglichkeiten oder gar Weltzerstörung, sondern Ausgriff auf die Ressource des Kontingenten, des prinzipiell Denk- und Machbaren, wenn jetzt auch noch nicht Realisierten.

Die Grenze, die innerhalb der diagrammatisch strukturierten Welten zwischen dem, was gegeben ist und dem, was getan werden könnte, verläuft, korreliert demnach zwei Vorstellungsräume, von denen der eine – in der Terminologie von Kant – durch die reproduktive und der andere durch die produktive Einbildungskraft konstituiert wird. Das rezeptive Bewusstsein wird unter dieser Voraussetzung zum Ort der Vermittlung oder Verhandlung jener Distinktionen, die diese beiden Konfigurationen voneinander abheben. Im Unterschied zu dem dreistelligen Modell von Paul Ricœur, demzufolge die Präfiguration der Welt durch mehr oder weniger abstrakte Begriffe und Konzepte im Kunstwerk in eine anschaulich-sinnfällige Konfiguration überführt wird, die dem Rezipienten bestimmte Schlussfolgerungen nahelegt und im Lichte seiner konkreten Lebenserfahrung einer Refiguration unterzogen wird,[64] sollte man daher auf ein vierstelliges Modell abstellen, dass mit der Möglichkeit einer Transfiguration, einer Umschrift der Welt im Kunstwerk rechnet und damit die Grenzen des mimetischen Konzepts sprengt, dem Ricœur verpflichtet geblieben ist. Dieses vierstellige Modell folgt – ohne die dreistellige Begrifflichkeit von Prä-, Kon- und Refiguration preiszugeben – den Vorstellungen von Hans Blumenberg und Wolfgang Iser, die den Wirklichkeitsbegriff auf die Idee der Kontingenz bezogen haben[65] und auf ein imaginäres Überschreiten der Realität durch Fiktionen abzielen, so dass die Romanlektüre – das Modell der Rezeption – zu einem Prozess wird, aus dem sowohl die Bezugswelt als auch das Subjekt verändert hervorgehen. Zielt das Schreiben darauf ab, die Welt lesbar zu machen, läuft das Lesen darauf hinaus, sich selbst und die Welt umzuschreiben, also „den Leser von habituellen Dispositionen abzulösen, damit er sich das vorzustellen vermag, was durch die Entschiedenheit seiner habituellen Vorstellungen vielleicht unvorstellbar schien“.[66]

Es geht im literarischen Zeichenverkehr, insbesondere beim Entwurf einer diegetischen Welt, mithin nicht allein darum, die Begriffe zu einer Sinngestalt anzuordnen, es geht immer auch darum, ihren Bedeutungsumfang zu erweitern oder umzuformen sowie darum, Handlungsoptionen aufzuzeigen und durchzuspielen (Display-Funktion), die der Realität zwar virtualiter eingeschrieben sind, aber erst noch entdeckt, vorgezeigt, ausbuchstabiert und fiktional durchgespielt werden müssen. In der Interaktion von Text und Leser kommt es, sobald dies geschieht, zu einer Grenzverschiebung, zu einem displacement der Linie, die den Limes des Realen bildet. Ob diese Transfiguration der Wirklichkeit in utopische

[64] Vgl. Ricœur, *Zeit und Erzählung I*, S. 120-122.
[65] Vgl. Hans Blumenberg, „Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans“. In: Ders., *Ästhetische und metaphorologische Schriften*. Frankfurt am Main 2001, S. 47-73, insb. 67.
[66] Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München ^{2}1984, S. 293.

oder dystopische Gefilde führt, ob sie pragmatische Relevanz erlangt oder nicht, wird im gesellschaftlichen Diskurs unter Rekurs auf Vorstellungen ausgehandelt, die literarische Text intersubjektiv nachvollziehbar vermitteln respektive aushandeln. Mit anderen Worten: Literarische Texte erlangen gesellschaftliche Bedeutung gerade dadurch, dass sie den Spielraum des Denk- und Machbaren neu vermessen, Grenzen verschieben und mittels wegweisender Vorstellungen Übergänge zu einer veränderten Praxis bahnen. Zeigen Sie im Layout das vorherrschende Gefüge der Wirklichkeit mimetisch oder expositorisch auf, gehen Sie im fiktionalen Durchspielen verschiedener Handlungsoptionen – mithin im dramatischen Display von Plot und Counterplot, Intrige und Gegenintrige – von der Kon- zur Transfiguration dieses Gefüges über. Als Bedingung der Kon- wie der Transfiguration aber muss der intersubjektive und räumliche Zuschnitt des Beziehungsgefüges gelten.

X. Querbezüge und Übergänge

Unter dieser Voraussetzung lassen sich einige wesentliche Einsichten zur Struktur des künstlerischen Textes, die Lotman formuliert hat, vertiefen. Für Lotman stellt der literarische Text ein sekundäres modellbildendes System dar, das auf dem primären Modell der Sprache beruht und das ebenfalls durch sprachliche Strukturen nachhaltig bestimmte Bewusstsein des Menschen (re-)moduliert.[67] Die hier vorgetragenen Überlegungen sprechen dafür, dass literarische Texte auch mit Blick auf die Strukturen des sozialen Raums modellbildend bzw. (re-)modulierend sind: Ihr Layout macht die Strukturen des sozialen Raumes bewusst, aber auch – sofern das Layout nicht einfach nur gegeben, sondern den Lesern als Resultat von Geschichte(n) vor Augen geführt wird – dessen Strukturation. Da das Aufzeigen der Struktur oder Ordnung des sozialen Raumes und der ordnenden Verfahren (Platzierungspraxis, Syntheseleistung und Grenzziehung als wichtigste Form der Differenzierungsleistung) dank des dynamischen Zuschnitts der Display-Funktion zur Umordnung übergehen und eine Kritik der Strukturationsverfahren entfalten kann, kommt es zunächst textintern zu dem, was Lotman „Umcodierungen“ genannt hat,[68] mit Blick auf das Layout des sozialen Raums im Kunstwerk jedoch besser als Transfiguration bezeichnet wird, weil es die Gestalt der diegetischen Welt in all ihren Facetten betreffen kann. Im Zuge der Refiguration, die zur Hauptsache aus vergleichenden Rückschlüssen vom Text (der diegetischen Welt) auf die Lebenswelt, den sozialen und semiotischen Raum der eigenen Kultur, besteht, wird das imaginäre Produkt der Transfiguration, das aufgrund des Modellcharakters der Literatur pragmatische Relevanz beanspruchen kann, in ein Verhältnis zur Realität gesetzt.

Um noch einmal das Anschauungsbeispiel der Karte zu bemühen: das Auf- oder Nachzeichnen der sozialen Ordnung des Raums – Ordnung verstanden als

[67] Vgl. Jurij M. Lotman, *Die Struktur des künstlerischen Textes*. Frankfurt am Main 1973, S. 22f. und S. 30.
[68] Vgl. ebd., S. 64f.

Vorgang und Ergebnis – wird im Kunstwerk an ein bewusstes Ver-Zeichnen gekoppelt. Dessen Pointe würde jedoch verfehlt, wenn die Leser den fiktionalen Modus der Darstellung nicht auf den realen Prozess der gesellschaftlichen Konstruktion von Wirklichkeit und ihre Rolle in diesem Prozess zurückbeziehen würden. Daher kommt es seitens der Modelle darauf an, ob und wie sie performative Übergänge zur gesellschaftlichen Konstruktion der Wirklichkeit bahnen. Um es wiederum am Roman zu exemplifizieren: Wenn die Lektüre eines Romans vor allem in konjekturalen Auffassungsakten und Schlussfolgerungen besteht, die an den Anschauungs- respektive Vorstellungsraum der diegetischen Welt gebunden sind, sollte es keine scharfe Trennung zwischen den Lektüremomenten oder Leseakten geben, die der Konstitution der diegetischen Welt gelten, und jenen Momenten oder Akten, die der Vergegenwärtigung ihrer Referenzinstanz, dem semiotisch-sozialen Raum der Lebenswelt, gelten. Die Imagination muss dank einer in den Roman eingebauten Unschärferelation jederzeit von dem einem Raum in den anderen hinübergleiten oder unentwegt zwischen Text- und Lebenswelt hin- und herlaufen. In dieser Hinsicht, die aus der Lektüre einen diskursiven Vorgang macht, erfüllen die komplementären Modalitäten der Illusion und der Immersion eine spezifische Aufgabe: sie heben die Differenz von Interpretanten und Referenten in einer Ähnlichkeitsrelation auf, die das eine jeweils eher als Variante des anderen erscheinen lässt. Zusammen mit der funktionalen Äquivalenz, die der Platzierungspraxis bei der Konstitution sozialer wie imaginärer Räume zukommt, erlauben es diese Ähnlichkeitsrelationen, beständig vom Text auf die Welt und vom diegetischen Raum auf den semiotisch-sozialen Raum umzuschalten (Relais-Funktion).

Das aber heißt: die durch Ähnlichkeitsrelationen bedingte Referenzialisierungsleistung unterläuft für die Dauer der Romanlektüre das Wissen um die unaufhebbare Differenz von Fiktion und Realität. In der Reflexion auf diesen Prozess wird klar: Die Imagination ist an der Konstitution des diegetischen wie des semiotisch-sozialen Raums, an der literarischen Welterzeugung wie an der gesellschaftlichen Konstruktion der Wirklichkeit elementar beteiligt. Im Romanhaftwerden der Kultur, vor allem aber in den Metafiktionen, die seit der Frühen Neuzeit von Cervantes über Furetière und Sterne bis zu Borges, Nabokov und anderen Furore gemacht haben, kann man somit wirksame Beiträge zur Selbstbeschreibung der Kultur sehen, die allesamt um die zentrale Rolle der Imagination kreisen und – da sie mit Vorliebe die Aberrationen der Imagination ironisch behandeln – einen kritischen Diskurs über die Literatur und ihre semiotische Macht führen.

Achtet man demnach auf die Platzierungspraxis, durch die soziale, semiotische und diegetische – Räume gekennzeichnet sind, und untersucht man neben der Syntheseleistung, die ihrem Layout zugrunde liegt, die Transfiguration der Bezugswelt, die ein Text aufzeigt und durchspielt (Display-Funktion), kann man erstens von Fall zu Fall spezifizieren, inwiefern Romane und andere Kunstwerke das Beziehungsgefüge der Wirklichkeit umschreiben, und zweitens das politische und interkulturelle Potenzial einer diagrammatischen Auffassung der Semiosphäre erkennen. Denn durch diese Auffassung werden Ähnlichkeitsrelationen etab-

liert, wird die Aufmerksamkeit auf Querbezüge und Übergänge gelenkt, die verhindern, dass die für jede Welt- und Selbstbeschreibung erforderlichen Distinktionen als (unüberwindliche) Barrieren erscheinen.

Literatur

Bachtin, Michail M. *Die Ästhetik des Wortes*. Frankfurt am Main 1979.

Bachtin, Michail M. *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*. Frankfurt am Main 1989.

Barthes, Roland. *Leçon/Lektion*. Französisch und Deutsch. Antrittsvorlesung im Collège de France. Gehalten am 7. Januar 1977. Frankfurt am Main 1980.

Bauer, Matthias / Ernst, Christoph. *Diagrammatik. Einführung in ein kultur- und medienwissenschaftliches Forschungsfeld*. Bielefeld 2010.

Benn, Gottfried. *Roman des Phänotyps. Landsberger Fragment, 1944*, In: Ders. *Prosa und Autobiographie in der Fassung der Erstdrucke*. Frankfurt am Main 2006, 149-191.

Bhatti, Anil / Kimmich, Dorothee. „Einleitung". In: Dies. (Hg.): *Ähnlichkeit. Ein kulturtheoretisches Paradigma*. Konstanz 2015, 7-31.

Blumenberg, Hans. *Die Lesbarkeit der Welt*. Frankfurt am Main 1986.

Blumenberg, Hans. „Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans". In: Ders. *Ästhetische und metaphorologische Schriften*. Frankfurt am Main 2001, 47-73.

Foucault, Michel. *Die Ordnung des Diskurses*. Frankfurt am Main 1991.

Goodman, Nelson. *Weisen der Welterzeugung*. Frankfurt am Main 1984.

Gustafsson, Lars. *Sprache und Lüge. Drei sprachphilosophische Extremisten: Friedrich Nietzsche, Alexander Bryan Johnson, Fritz Mauthner*. Frankfurt am Main 1982.

Holquist, Michael. *Dialogism. Bakhtin and his World*. London / New York 1991.

Iser, Wolfgang. *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München ^{2}1984.

Lambert, Johann Heinrich. *Anlage zur Architectonic*. 2 Bde. Riga 1771.

Löw, Martina. *Raumsoziologie*. Frankfurt am Main 2001.

Lotman, Jurij M. *Die Struktur des künstlerischen Textes*. Frankfurt am Main 1973.

Lotman, Jurij M. *Die Innenwelt des Denkens. Eine semiotische Theorie der Kultur*. Berlin 2010.

Luhmann, Niklas. *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt am Main 1987.

Nagl, Ludwig. *Charles Sanders Peirce*. Frankfurt am Main / New York 1992.

Pape, Helmut. *Erfahrung und Wirklichkeit als Zeichenprozeß. Charles S. Peirces Entwurf einer Spekulativen Grammatik des Seins*. Frankfurt am Main 1989.

Peirce, Charles Sanders. *Collected Papers*. Vol I-VI. Edited by Charles Hartshorne and Paul Weiss. Cambridge 1931-35.

Peirce, Charles Sanders. *Über die Klarheit unserer Gedanken*. Frankfurt 1968.

Peirce, Charles Sanders. *The New Elements of Mathematics*. Vol. IV. Atlantic Highlands / New York 1976.

Ricœur, Paul. *Zeit und Erzählung. Band I: Zeit und historische Erzählung*. München ^{2}2007.
Spencer-Brown, George. *Laws of Form*. Leipzig 1999.
Stjernfelt, Frederik. *Diagrammatology. An investigation on the borderlines of Phenomenology, Ontology, and Semiotics*. Dordrecht 2007.
Tomasello, Michael. *Die kulturelle Entwicklung des menschlichen Denkens. Zur Evolution der Kognition*. Frankfurt am Main 2002.
Waldenfels, Bernhard. *Der Stachel des Fremden*. Frankfurt am Main ^{3}1990.
Weidenhaus, Gunter. *Soziale Raumzeit*. Berlin 2015.
Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung*. Frankfurt am Main 1963.
Wittgenstein, Ludwig. *Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt am Main 1975.

Zur Funktion von Nicht-Orten und Heterotopien

in Identitätsnarrativen der Kinder- und Jugendliteratur

Damaris Nübel

Erzählen schafft Raum

Raum ist eine zentrale Kategorie bei der Erschaffung fiktionaler Welten. Wer erzählt, entwirft Räume und Raumverhältnisse, Orte und Schauplätze. Diese verweisen nicht selten auf die außerliterarische Wirklichkeit, manchmal, wie z.B. im Großstadtroman, sogar auf konkrete Straßen, Plätze oder Gebäude. So folgen wir als LeserInnen beispielsweise in Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* (1929) dem Protagonisten Franz Biberkopf vom Tegeler Gefängnis über die Rosenthaler Straße bis hinein ins Herz von Berlin.[1] Italo Calvinos *Die unsichtbaren Städte* (1972) ist dagegen ein Beispiel für das Erfinden und Erträumen von Orten und Landschaften. Im Gespräch, das sich dort zwischen Marco Polo und Kublai Khan entspinnt, ist „Ersilia" eine der vielen Städte, um die es geht. Ihre Einwohner spannen

> Schnüre von Haus zu Haus, um die Beziehungen festzulegen, die das Leben in der Stadt regeln: weiße, schwarze, graue oder schwarzweiße Schnüre, je nachdem, ob sie die Verwandtschaftsverhältnisse, Handel, Autorität oder Repräsentanz bezeichnen. Wenn die Schnüre so viele geworden sind, daß man nicht mehr durchkommt, ziehen die Einwohner fort: Die Häuser werden abgebaut; zurück bleiben nur die Schnüre und ihre Stützen.[2]

In (literarischen) Räumen gestalten Menschen nicht nur Beziehungen, sie konstruieren in der Auseinandersetzung mit ihnen auch ihre Identität. Orte und Räume ermöglichen Zugang und Verbindung, etwa durch Fenster, Türen, Brücken und Straßen, häufig aber zugleich auch Abgrenzung und Rückzug. Orte und Räume – das Heimatdorf, das Elternhaus, die Schule – können auch einengen und den Ausbruch herausfordern, oder im Gegenteil mit Heimweh, Fernweh

[1] Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz.* München [47]2008.
[2] Italo Calvino, *Die unsichtbaren Städte.* Frankfurt am Main [3]2013.

oder Sehnsucht besetzt sein. Räume und Orte sind in der Literatur nicht nur Schauplätze, an denen sich Handlung vollzieht. Sie versinnbildlichen innerpsychische Vorgänge von Figuren ebenso wie sich wandelnde Beziehungsmuster. Dass Räume Erklärungsmodelle für die Psyche des Menschen und sein Denken darstellen, zeigt sich nicht erst bei Sigmund Freud und seiner Erkenntnis, dass das Ich nicht Herr im eigenen Haus ist,[3] sondern bereits in der Antike, wo mit der Loci-Methode (von lat. *locus* = Ort), eine Mnemotechnik entwickelt wurde, die Erinnerungsinhalte mit Punkten entlang eines Weges oder Räumen in einem Haus verbindet und diese in eine leicht zu erinnernde Geschichte integriert.[4] Wenn Räume elementare Erklärungs- und Strukturmodelle der Erinnerung, der Psyche und der sozialen Gemeinschaft sind und darüber hinaus wesentlich mit dem Erzählen in Verbindung stehen, müssen Räume und Orte auch in Narrationen von kindlicher oder jugendlicher Identität wichtige Funktionen übernehmen. In der Kinder- und Jugendliteratur (KJL) von ‚Identität' zu erzählen, ist aus narratologischer Sicht ein wesentlich räumliches Verfahren. Dabei spielen Faktoren wie Bewegung und Stillstand eine nicht zu unterschätzende Rolle.

Für die KJL unterscheidet Caroline Roeder zwischen Erinnerungs-, Handlungs- und Imaginationsräumen.[5] Während in ersteren Kindheit, z.B. anhand „populärkulturelle[r] Artefakte" oder „medialisierte[r] (Denk-)Bilder[]"[6] erinnert wird, entwerfen letztere Kindheit auch als Utopie, die z.B. „in Topographien der Ferne und der Kindheitsautonomie zu Tage [tritt]."[7] Handlungsräume wiederum lassen sich folgendermaßen weiter differenzieren:

> Räume alltäglicher Routine (wie die Lebenswelt Vorstadt, das familiale Kinderzimmer oder Spiel-Universen), Räume institutioneller Ordnung (wie Kindergarten oder Schule) sowie Räume gesellschaftlich-kultureller Prägung (wie Sprachlandschaften oder kulturelle Identitätsräume).[8]

Der Unterschied dieser Räume lässt sich nach dem Grad der Präsenz für den Plot einer Geschichte bestimmen. Handlungsräume sind Schauplätze. Sie umgeben die Figuren einer Erzählung. Erinnerungsräume dagegen können mehr oder weniger präsent sein. Sie waren einst Handlungsräume der erinnernden Figur und mögen in der Erinnerung sehr deutlich sein oder, bereits verblasst, wieder aufzuerstehen. Imaginationsräume wiederum sind ausschließlich im Bewusstsein von Figuren präsent. Sie haben das Potential Erinnerungsräume oder Handlungsräume zu werden.

---

[3] Sigmund Freud, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*. Frankfurt am Main 1969.
[4] Vgl. Cicero, *De oratore – Über den Redner*. Stuttgart 1997.
[5] Caroline Roeder, „‚Hier, genau hier habe ich damals gelebt' oder ‚Die Erde ist rund' - Annäherungen an Topographien der Kindheit". In: Caroline Roeder, *Topographien der Kindheit. Literarische, mediale und interdisziplinäre Perspektiven auf Orts- und Raumkonstruktionen.* Bielefeld 2014, S. 17 ff.
[6] Ebd., S. 17.
[7] Ebd., S. 19.
[8] Ebd., S. 17 f.

Zu ergänzen wäre m. E. eine vierte Kategorie, die die drei skizzierten durchdringt: die liminalen Räume. Sie entstehen in der Literatur immer dann, wenn sich, meist adoleszente, Figuren auf die Suche nach ihrer Identität begeben. Liminale Räume lassen sich als Grenzräume bestimmen, als Grenzen also, die selbst zum Raum geworden sind. Innerhalb von Identitätsbildungsprozessen ermöglichen liminale Räume Figuren entscheidende Übergänge und sind immer zugleich Erinnerungs-, Handlungs-, und Imaginationsraum. In diesen besonderen Räumen sind die Gesetze des Alltags unwirksam geworden, so dass sich das Individuum hier eine neue, künftige Ordnung erschaffen kann. Gerade in der Überwindung innerer wie äußerer Hürden – nicht selten ist es eine topographische Grenze, wie z.B. die zwischen zwei Ländern – können Protagonisten ihr zukünftiges Sein und Handeln imaginieren. Auch die Reflexion der eigenen Herkunft und die Erinnerung an die Familie, von der eine Trennung stattgefunden hat, sind verbunden mit dem Aufenthalt in liminalen Räumen.

Identität und Raum können in der KJL auf bewegte oder unbewegte Weise in Beziehung treten. In Jugendromanen wie Wolfgang Herrndorfs *Tschick* (2010) oder Sarah Weeks' *So B. It* (2005)[9] wird die Identitätsentwicklung eines jugendlichen Protagonisten in Form einer Reise erzählt. Es geht um Auf- und Ausbruch, manchmal auch um Flucht, um das Zurücklegen eines Weges, der fast immer vom Elternhaus wegführt, um das Überwinden von Grenzen, das Überschreiten von Schwellen und dergleichen mehr. Das Handlungsschema dieser Texte entspricht der Übergangslogik eines Initiationsrituals, das nach Arnold van Gennep und Victor Turner drei Phasen umfasst: die Trennung vom Alltag, die liminale oder Transformationsphase und die Wiederangliederung.[10] Sowohl in der rituellen Praxis von Stammesgesellschaften, die van Gennep zu Beginn bzw. Turner in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts untersucht haben, als auch in der KJL ist die Trennung vom Alltag fast immer auch eine räumliche Trennung vom bisherigen Lebensumfeld und den damit verbundenen sozialen Bindungen.

Identität und Raum können sich aber ebenso im Stillstand, in der Bewegungslosigkeit treffen, wie z.B. in Valérie Dayres *Lilis Leben eben* (2005) oder K. A. Nuzums *Hundewinter* (2010). Auf ihrer Suche nach Identität sind die Protagonisten hier zum Abwarten und Aushalten gezwungen. Sie sind temporär gefangen, verlassen oder abgeschnitten vom Rest der Welt. Ihre Aufenthaltsorte sind nach Marc Augé „Nicht-Orte"[11] (z.B. Autobahnraststätten) oder nach Michel Foucault „Heterotopien"[12] (z.B. Gefängnisse). Innerhalb dieser liminalen Räume wird die Identitätsentwicklung, die sich gerade im Unterwegssein und im Überschreiten von Grenzen vollzieht, verzögert. Weil sich die Grenze zum Raum ausweitet, können Protagonisten gezwungen sein, die Bewältigung ihrer Entwicklungsauf-

[9] Bei übersetzten KJL-Titeln wird hier jeweils das Erscheinungsdatum der deutschen Ausgabe angegeben.

[10] Arnold van Gennep, *Übergangsriten (Les rites de passage).* Frankfurt/New York 2005. Den Begriff der Liminalität führt Turner ein. Vgl. Victor Turner, *Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur.* Frankfurt/New York 2005.

[11] Marc Augé, *Nicht-Orte.* München 2012.

[12] Michel Foucault, „Von anderen Räumen". In: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hgg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften.* Frankfurt am Main 2006, S. 317-329.

gabe[13] zu unterbrechen und eine Pause einzulegen. Gleichzeitig liegt in dieser Unterbrechung immer auch eine Chance für die Identitätsentwicklung, wenn neue Perspektiven eingenommen werden können. Im Folgenden werden Nicht-Orte und Heterotopien anhand zweier exemplarischer Beispiele der KJL auf ihre Funktion hin untersucht, die sie innerhalb der Identitätssuche adoleszenter Figuren erfüllen.

Wertevakuum an der Raststätte – *Lilis Leben eben* von Valérie Dayre

Die Vorstellung, dass es Menschen gibt, die ihren Hund an einer Autobahnraststätte aussetzen, um ungestört in den Urlaub fahren zu können, macht wütend. Der Gedanke, dass es Menschen gibt, die dasselbe mit ihrem Kind tun, ist unerträglich. In Valérie Dayres Roman *Lilis Leben eben* scheint beides Realität zu sein. Während erstere einen Ball werfen, dem der Hund hinterherjagt, um dann mit quietschenden Reifen davonzufahren, preisen letztere ihrer Tochter die Raststätte als besten aller Orte an:

> „Es ist wirklich toll hier", hat Mama gesagt. „Sieht aus wie eine richtige Stadt." […] „Unglaublich, was die moderne Architektur heutzutage alles möglich macht! Die Leute wissen das gar nicht zu würdigen, aber in dreihundert Jahren wird man dieses Bauwerk als architektonischen Höhepunkt des 20. Jahrhunderts bewundern. Das ist nur noch vergleichbar mit … mit Venedig!"[14]

Der Vergleich zwischen einer Autobahnraststätte und der Stadt Venedig wirkt absurd, auch wenn Straßen und Kanäle eine gewisse Analogie ergeben mögen. Der eine Ort besitzt ganz offensichtlich Qualitäten, die der andere nicht hat – mehr noch, der eine Ort ist ein Ort, der andere nicht. Während ein Ort nach Marc Augé „durch Identität, Relation und Geschichte gekennzeichnet ist", strahlt ein Nicht-Ort Identitätslosigkeit aus und lässt sich „weder als relational noch als historisch bezeichnen."[15] Als Beispiele führt Augé Supermärkte, Hotelketten, Durchgangswohnheime, Feriendörfer, Flüchtlingslager, aber auch die Warteräume von Flughäfen an.[16] Und auch die Autobahnraststätte in Dayres Erzählung ist ein solcher Nicht-Ort. An Nicht-Orten kommt es zu keiner echten Kommunikation. Es sind „stille Dialoge", die man beim Eintippen der PIN-Nummer am Bankautomaten oder dem Vergleichen von Preisen im Supermarkt führt.[17] Nicht-Orte sind Räume, „in denen die Individuen nur mit Texten zu interagieren scheinen",[18] so reguliert beispielsweise ein Meer von Verbots- und Gebotsschildern sowie

[13] Erik H. Erikson, *Identität und Lebenszyklus.* Frankfurt am Main 1973.
[14] Valérie Dayre, *Lilis Leben eben.* Hamburg 2005, S. 15.
[15] Marc Augé, *Nicht-Orte.* München 2012, S. 83.
[16] Ebd., S. 83 ff.
[17] Ebd., S. 110.
[18] Ebd., S. 98.

Wegweisern und sonstigen Hinweisen an der Autobahn, am Flughafen oder auf Parkplätzen das Verhalten des Einzelnen.

Auf dem Weg der Identitätsbildung, den die Protagonisten in der KJL vielfach beschreiten, scheinen solche identitätslosen Nicht-Orte keinen Wert zu besitzen. Und doch werden sie in vielen Texten thematisiert, in besonderem Maße auch in *Lilis Leben eben*, in dem die 12-jährige gleichnamige Ich-Erzählerin in tagebuchartigen Einträgen behauptet, von ihren Eltern an einer Autobahnraststätte ausgesetzt worden zu sein. In der Jurybegründung zum Deutschen Jugendliteraturpreis, der Valérie Dayre 2006 zugesprochen wurde, heißt es, Lili versuche „sich durch den Schreibprozess mental auf die Trennung von den Eltern vorzubereiten und erwachsen zu werden".[19] Welche Funktion erfüllt der Aufenthalt an einer Raststätte in diesem Zusammenhang? Die Raststätte ist ein „Punkt im liminalen Raum zwischen den Welten, wo die Auflösung fester Strukturen neue Freiheiten, aber auch Gefahren entstehen lässt."[20] Ohne die Aufsicht ihrer Eltern erschafft sich Lili ihre eigenen Regeln und genießt eine neue Freiheit. Gleichzeitig ist die Raststätte eine „moralische und rechtliche Grauzone", in welcher Drogenhandel und Prostitution ihren Platz haben, weil „die Beteiligten den Ort schnell erreichen und schnell wieder verlassen können".[21] In seiner Ambivalenz wird Lilis Aufenthaltsort zum Möglichkeitsraum. Dabei sind Nicht-Orte nie als das eigentliche Ziel zu verstehen. Weil sie nur kurzfristig angesteuert, nur „durchquert werden" werden,[22] können sie eine Entlastungsfunktion entfalten: „Der Raum des Nicht-Ortes befreit den, der ihn betritt, von seinen gewohnten Bestimmungen. Er ist nur noch, was er als Passagier, Kunde oder Autofahrer tut oder lebt".[23]

Der Nicht-Ort ermöglicht Lilli eine Auszeit von jener Entwicklungsaufgabe, die Erik H. Erikson mit dem Gegensatz von Identität und Identitätsdiffusion beschreibt.[24] In seinem Stufenmodell führt Erikson aus, dass jede Lebensphase des Menschen von einer entwicklungsspezifischen Krise begleitet wird. „[I]n der Pubertät", so Erikson, „werden alle Identifizierungen und alle Sicherungen, auf die man sich früher verlassen konnte, […] in Frage gestellt […]".[25] Wie schwierig die erfolgreiche Ausbildung einer Ich-Identität ist und wie groß die Gefahr, in die Identitätsdiffusion zu geraten, zeigt sich in Eriksons Annahme, dass

> [m]anche Jugendliche […] in ihrer Suche nach einem Gefühl von Dauer und Identität die Kämpfe früherer Jahre noch einmal durchfechten [müssen] und […] niemals bereit [sind], sich bleibende Idole und Ideale als Hüter ihrer schließlichen Identität aufzurichten.[26]

---

[19] http://www.jugendliteratur.org/archiv/2006/prtraeger1_2.htm (Abruf am 28.04.17).
[20] Sibylle Obrecht 1995, zitiert nach Stephanie Weiß: *„Orte und Nicht-Orte" – Kulturanthropologische Anmerkungen zu Marc Augé.* Mainz 2005, S. 60.
[21] Ebd.
[22] Ebd. S. 104
[23] Marc Augé, *Nicht-Orte.* München 2012, S. 103.
[24] Erik H. Erikson, *Identität und Lebenszyklus.* Frankfurt am Main 1973, S. 106 ff.
[25] Ebd., S. 106.
[26] Ebd.

Demnach verlangt Identitätsentwicklung nicht nur die Imagination des zukünftigen Ichs, sondern auch den Rückblick in die Vergangenheit und die Auseinandersetzung mit den in der „Kindheit gesammelten Ich-Werte[n]“.[27]

Der Aufenthalt an einem Nicht-Ort, der weder Identität noch Beziehung oder Kommunikation zulässt, macht die Beschäftigung mit Identitätsfragen, ja, das Ringen um Identität, überflüssig. In der – möglicherweise nur imaginierten – Trennung von den Eltern kann Lili die bevorstehende Ablösung von ihnen verdrängen. Der Nicht-Ort wird zu einem Ort des Aufschubs. Die Raststätte wird im wahrsten Sinne des Wortes zur Stätte der Rast und Kontemplation. An einem Ort, der für andere nur eine kurze Durchgangsstation darstellt, fallen ein gestrandetes Mädchen und ein ebenso gestrandeter Hund nicht weiter auf: „Es hat uns noch nie jemand gefragt, was wir hier machen. Alle denken, dass wir auf der Durchreise sind, so wie sie“.[28] Für Lili gerät die Zeit aus den Fugen. Es kommt ihr so vor, als sei sie schon vor Wochen an der Raststätte, „dem Dorf, das über dem Asphalt schwebt“,[29] angekommen. Dieses ‚Dorf‘ wird für Lili zum „Mittelpunkt der Welt“,[30] weil es neue Perspektiven auf das eigene Leben ermöglicht. Von diesem neuen Standort aus werden auch jene Orte sichtbar, die im Gegensatz zum Nicht-Ort der Raststätte Identität, Beziehung und Kommunikation ermöglichen: „Weite Felder erstrecken sich bis zum Horizont. Ganz weit hinten kann ich einen Kirchturm und die Dächer eines Dorfes sehen, das aussieht wie ein richtiges Dorf [….]. Dorthin werde ich gehen“.[31]

Valérie Dayres Roman ermöglicht aber nicht nur nach dem Wert des Nicht-Ortes für die Identitätsbildung zu fragen, sondern auch nach der Bedeutung der Familie in Wertebildungsprozessen. Lilis Eltern übernehmen scheinbar keinerlei Vorbildfunktion. Nicht nur setzen sie ihr einziges Kind an einer Raststätte aus, der Vater wird darüber hinaus als aggressiver Autofahrer geschildert, während die Mutter versucht, Hilfsorganisationen für private Entrümpelungsaktionen zu instrumentalisieren. Dayres Roman ist allerdings nicht so einfach gestrickt, dass man Lilis Eltern als simple Antibeispiele in Sachen Wertorientierung verstehen könnte. Denn Lili entpuppt sich als unzuverlässige Erzählerin, die mitunter unumwunden zugibt, gelogen zu haben. Werte stehen dabei in einem engen Zusammenhang mit Räumen – die Raststätte, die Straße, das Zuhause der Familie, später das Ferienhaus und der Strand. Anhand dieser Räume konstruiert und dekonstruiert Lili in ihrem erzählerischen Verfahren die Werte ihrer Welt. Am Ende wirft Lili ihr Schreibheft in den Mülleimer und schluchzt in den Armen ihrer Mutter: „Ich will nicht, dass du stirbst“.[32]

Damit erweist sich Lillis Identitätssuche in erster Linie als Ablösungsprozess von den Eltern, der sich im Bild des Ausgesetztwerdens radikalisiert, vorläufig

[27] Ebd., S. 107.
[28] Valérie Dayre, *Lilis Leben eben.* Hamburg 2005, S. 61.
[29] Ebd., S. 59.
[30] Ebd., S. 59.
[31] Ebd., S. 109.
[32] Ebd., 120.

jedoch damit endet, dass die Familie gemeinsam ins Auto steigt, um die Heimreise anzutreten.

Identitätssuche in Gefangenschaft – *Löcher* von Louis Sachar

Anders als Nicht-Orte sind Heterotopien häufig nicht frei zugänglich. Sie unterscheiden sich von Supermärkten und Autobahnraststätten, die an logistisch günstigen Punkten entstehen, um Kunden den Zugang zu vereinfachen. Nach Foucault betritt man einen heterotopen Ort dagegen nur mit Erlaubnis oder sogar durch Zwang, „wie im Fall der Kaserne oder des Gefängnisses […]".[33] Heterotopien setzen so stets ein System der Öffnung und Abschließung voraus, das sie isoliert und zugleich den Zugang zu ihnen ermöglicht.[34] Foucault sieht in Heterotopien

> tatsächlich verwirklichte Utopien, in denen die realen Orte, all die anderen realen Orte, die man in der Kultur finden kann, zugleich repräsentiert, in Frage gestellt und in ihr Gegenteil verkehrt werden. Es sind gleichsam Orte, die außerhalb aller Orte liegen, obwohl sie sich durchaus lokalisieren lassen.[35]

Zu unterscheiden ist zwischen der Krisen- und der Abweichungsheterotopie. Krisenheterotopien sind Orte für Menschen, die sich „in einem Krisenzustand befinden", wie z.B. „Heranwachsende, Frauen während der Monatsblutung, Frauen im Kindbett, Greise usw.".[36] Abweichungsheterotopien dagegen sind „Orte, an denen man Menschen unterbringt, deren Verhalten vom Durchschnitt oder von der geforderten Norm abweicht," wie z.B. Psychiatrien oder Gefängnisse.[37]

In Louis Sachars Jugendroman *Löcher* – 2001 für den Deutschen Jugendliteraturpreis nominiert[38] – fallen Krisen- und Abweichungsheterotopie zusammen. Der 14jährige Stanley, der in der Schule unter Mobbing leidet, wird für einen Diebstahl, den er nicht begangen hat, zu 18 Monaten Zwangsarbeit im Jugendstraflager Camp Green Lake verurteilt. Das Graben von Löchern soll der Charakterbildung dienen und den Verurteilten helfen, ihr „Leben umzukrempeln".[39] Obwohl Stanley, anders als sein Betreuer Mr. Pendanski annimmt, keinen Fehler begangen hat, den es zu bearbeiten gilt, wird das Camp für ihn zu einem identitätsverändernden Ort.

---

[33] Michel Foucault, „Von anderen Räumen". In: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hgg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften.* Frankfurt am Main 2006, S. 325.
[34] Ebd.
[35] Ebd., S. 320.
[36] Ebd., S. 321.
[37] Ebd., S. 322.
[38] http://www.djlp.jugendliteratur.org/datenbanksuche/jugendbuch-3/artikel-loecher-1398.html (Abruf am 28.04.17).
[39] Louis Sachar: *Löcher.* Weinheim/Basel 2002, S. 24.

Mit dem Schauplatz Wüste wählt Sachar für seinen Protagonisten Stanley einen Ort fernab jeglicher Zivilisation. Obwohl es keine Zäune gibt, scheint Weglaufen zwecklos, denn nur im Camp gibt es Wasser. Aufgrund der abgeschiedenen Lage sind die jugendlichen Gefangenen für die Gesellschaft unsichtbar. Sie können keinen Besuch empfangen und halten, wenn überhaupt, nur postalischen Kontakt zu ihren Angehörigen. Unsichtbarkeit sowie Status- und Besitzlosigkeit sind nicht nur typisch für die liminale Phase eines Übergangsrituals,[40] sondern auch für ein Gefangenenlager, das, für alle, die nicht gerade eine lebenslängliche Strafe erhalten haben, die Übergangssituation schlechthin darstellt. Wer im Gefängnis landet, hat seinen bisherigen Status verloren. Er kann nicht länger Mitglied der Gesellschaft sein, sondern muss für seine Tat eine Strafe verbüßen, bevor er mit einem neuen Status re-integriert werden kann. Augenfällig wird diese Übergangssituation u.a. durch eine spezielle Sträflingskleidung, die im normalen Alltag als unangemessen oder unpassend betrachtet werden würde.[41]

Im Laufe der Zeit setzt sich bei Stanley die Erkenntnis durch, dass Camp Green Lake zutiefst mit seiner eigenen Familiengeschichte verbunden ist. In der als Nebenhandlung eingeflochtenen Geschichte um die Banditin Kissin‘ Kate Barlow, zu deren Opfern dereinst auch Stanleys Urgroßvater gehörte, verändern sich die erzählten Orte. Damals war Camp Green Lake kein Gefangenenlager mitten in der Wüste, sondern eine an einem See gelegene Kleinstadt. Der Erinnerungsraum dringt in den Handlungsraum ein, wenn Stanley sich auf die Spuren seiner Vorfahren begibt, dabei auf Dinge aus längst vergangener Zeit stößt, die in seiner Gegenwart eine neue Bedeutung entfalten und schließlich sogar eine Schuld seines Ururgroßvaters begleicht. Dieser Akt der Wiedergutmachung führt zu einem fast märchenhaften Ausgang von Stanleys Identitätssuche: Ein Schatz ungeahnten Ausmaßes, den er mit seinem Gefährten Zero ausgräbt, ermöglicht den beiden Jungen einen Start in ein neues Leben. Der Abschied aus Camp Green Lake, der mit dem Nachweis von Stanleys Unschuld einhergeht, ist damit gleichermaßen ein Abschied von seiner Kindheit.

Fazit

Liminale Räume sind Grenzräume, die in der KJL häufig als Nicht-Ort oder als Heterotopie präsentiert werden. Meist sind es adoleszente Figuren, die sich im Rahmen ihrer Identitätssuche dort aufhalten. Liminale Räume sind nicht nur Handlungs-, sondern auch Erinnerungs- und Imaginationsräume, weil sowohl der Blick in die Vergangenheit als auch der Blick in die Zukunft für die Entwicklung einer Ich-Identität entscheidend sind. Nicht-Orte und Heterotopien erfüllen dieselben Funktionen, unterscheiden sich aber im Hinblick auf ihre Lokalität. So sind Nicht-Orte alltäglicher und leichter zugänglich, während der Zugang zu einer Heterotopie nur unter gewissen Voraussetzungen möglich sein kann. Nicht-Orte und Heterotopien sind jedoch nicht immer zweifelsfrei zu unterscheiden. Augé

[40] Victor Turner, *Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur.* Frankfurt/New York 2005, S. 95.
[41] Louis Sachar: *Löcher.* Weinheim/Basel 2002, S. 20.

führt mit dem Flüchtlingslager ein Beispiel an, das eher als Krisenheterotopie zu lesen wäre, weil es die von Foucault angeführte Funktion eines Spiegels erfüllt, indem es in der Gestalt seiner BewohnerInnen sehr konkret auf reale Orte, nämlich Krisen- und Kriegsgebiete unserer Welt verweist.[42] Zugleich greift Foucault mit dem Motel[43] ein Beispiel auf, das mit seiner Ausrichtung auf schnelle An- und Abreise, Kommunikations- und Identitätslosigkeit eher als Nicht-Ort zu verstehen wäre.

Es wurde dargelegt, dass Nicht-Orte und Heterotopien die Identitätssuche von literarischen Figuren gleichermaßen unterbrechen und vorantreiben können. Darüber hinaus können sie auch Impulsgeber für soziale Kritik und Erneuerung sein, die sich eben immer auch an Räumen und Orten unserer Lebenswelt festmachen lässt.[44]

[42] Vgl. Michel Foucault, „Von anderen Räumen". In: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hgg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften.* Frankfurt am Main 2006, S. 321.

[43] Ebd., S. 326.

[44] Vgl. dazu ausführlich Damaris Nübel, *Literarische Selbstinitiation – Grundlagen einer biografieorientierten Literaturdidaktik.* München 2018.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Calvino, Italo. *Die unsichtbaren Städte.* Frankfurt am Main [3]2013.
Dayre, Valérie. *Lilis Leben eben.* Hamburg 2005.
Döblin, Alfred. *Berlin Alexanderplatz.* München [47]2008.
Sachar, Louis: *Löcher.* Weinheim/Basel 2002.

Sekundärliteratur

Cicero. *De oratore – Über den Redner*. Stuttgart 1997.
Erikson, Erik H. *Identität und Lebenszyklus.* Frankfurt am Main 1973.
Foucault, Michel. „Von anderen Räumen". In: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hgg.). *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften.* Frankfurt am Main 2006, 317-329.
Freud, Sigmund. *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*. Frankfurt am Main 1969. (= http://gutenberg.spiegel.de/buch/vorlesungen-zur-einfuhrung-in-die-psychoanalyse-926/18, Abruf 28.04.17).
Gennep, Arnold van. *Übergangsriten (Les rites de passage).* Frankfurt/New York [3]2005.
Nübel, Damaris. *Literarische Selbstinitiation – Grundlagen einer biografieorientierten Literaturdidaktik*. München 2018.
Roeder, Caroline. „‚Hier, genau hier habe ich damals gelebt' oder ‚Die Erde ist rund' – Annäherungen an Topographien der Kindheit". In: Caroline Roeder (Hg.). *Topographien der Kindheit. Literarische, mediale und interdisziplinäre Perspektiven auf Orts- und Raumkonstruktionen.* Bielefeld 2014, 11-26.
Turner, Victor: *Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur.* Frankfurt/New York 2005.
Weiß, Stephanie: *„Orte und Nicht-Orte" – Kulturanthropologische Anmerkungen zu Marc Augé.* Mainz 2005 (= http://edoc.hu-berlin.de/evifa/book/weiss-2005-01-01/PDF/weiss.pdf, Abruf am 28.04.17).

Gedächtnis-Semiosphären

und Vergangenheitsbewältigung in der deutschsprachigen Literatur Belgiens

Lesley Penné

In seiner Raumtheorie geht Jurij M. Lotman nicht von einem rein topologischen Raumkonzept aus. Ihm zufolge umfasst der Begriff des ‚semantischen Raums' potenziell auch Dinge und Lebewesen, außerdem können psychische Sachverhalte und Wahrnehmungen, Gefühle, Geschmäcke, Gerüche sowie Normen und Werte und identitäre Konstrukte als räumliche Entitäten oder als Teil des Raumkonzeptes konzipiert werden.[1] Die semiotische Deutung von Raum sowie eine dynamisierte Auffassung des Grenzkonzepts lassen Lotmans Raumtheorie auch zur Deutung einiger deutschsprachiger belgischer Romane, die um die Jahrtausendwende veröffentlicht wurden, geeignet erscheinen. So sollen im Folgenden die Texte *Wege aus Sümpfen. Roman einer Grenzlandschaft. Teil I: Eine Jugend auf dem Königshof* (2001) und *Wege aus Sümpfen. Roman einer Grenzlandschaft. Teil II: Brückenschläge* (2006) von Léo Wintgens, *Bosch in Belgien* (2006) von Freddy Derwahl, sowie *Unterwegs zu Melusine* (2006) und *Begegnung mit Melusine* (2007) von Hannes Anderer einer näheren Betrachtung unter Anwendung der Lotmanschen Konzepte unterzogen werden.

Geschildert wird in diesen Romanen jeweils das Leben eines männlichen Protagonisten von der Kindheit bis ins Erwachsenenalter. Der Handlungsverlauf der Texte ist in der ostbelgischen Region im turbulenten zwanzigsten Jahrhundert situiert. Das Alltagsleben der Romanfiguren wird von den zwei Weltkriegen und den damit für die ostbelgische Bevölkerung zusammenhängenden Nationalitätswechseln geprägt. Im Ersten Weltkrieg Teil des preußischen Reiches und von den Deutschen im Zweiten Weltkrieg annektiert, wurde die deutschsprachige belgische Region in der Zwischenkriegszeit sowie nach dem Zweiten Weltkrieg Belgien zugesprochen, wodurch die Bevölkerung drei nationale Zugehörigkeitswechsel innerhalb einer Periode von 25 Jahren erleben musste. In den Romanen wird dargestellt, dass es infolge dieser Ereignisse für die Protagonisten schwierig ist, sich mit der Vergangenheit auseinanderzusetzen, und dass bei ihnen Gefühle der Heimatlosigkeit und des Identitätsverlusts vorherrschen. Darüber hinaus stellt die Grenzlage des Gebiets für die Protagonisten eine weitere Schwierigkeit bei

[1] Siehe Jurij M. Lotman, *Die Struktur des künstlerischen Textes*. Frankfurt am Main 1973, S. 328ff.

der eigenen Identitätsbestimmung und Heimatfindung dar. So situiert sich der ‚Heimatort' in einer Region, die sich zwischen den Grenzen dreier unterschiedlicher Länder, Kulturen und Sprachgemeinschaften befindet. An den Grenzen von Deutschland, Luxemburg und den Niederlanden liegt das Gebiet zudem an der romanisch-germanischen Sprachgrenze und so hat sich dort innerhalb Belgiens eine sprachlich-identitäre Minderheit herausgebildet.

Diese komplexe geographisch-historisch-politische Situation erschwert die Identifikation der dargestellten Figuren mit einem bloß geographisch definierten Heimatbegriff, der ein rein topologisches Raumkonzept in der Romananalyse als unzureichend erweist, um die geschilderte Suche der Protagonisten nach Heimat zu deuten. So eröffnen sich diesen neue, alternative ‚Heimaten', die nicht geographisch festgelegt, sondern metaphorisch zu interpretieren sind: die Liebe, die Sprache und die Literatur. Inwiefern diese metaphorischen ‚Heimaten' in den Romanen als Semiosphären im Begriffsverständnis Lotmans aufgefasst werden können, wird Gegenstand der folgenden Ausführungen sein. Dabei wird Lotmans Raumtheorie mittels der Gedächtnistheorie von Aleida Assmann um eine zeitliche Dimension erweitert, womit sich die ‚Semiosphären' zu ‚Gedächtnis-Semiosphären' weiterentwickeln lassen und somit als Analyseinstrument zur Beschreibung der textuellen Strategien einer ‚Vergangenheitsbewältigung' eingesetzt werden können.

Die Semiosphäre als Beschreibungsmodell literarischer Heimatbegriffe

Die komplexe Vergangenheit sowie die Grenzlage der ostbelgischen Region bewirken, dass der Ort in den Romanen nicht als identitätsstiftend und Halt gebend konzipiert werden kann. So schildern die Texte Bewusstwerdungsprozesse der Protagonisten dergestalt, dass ‚Heimat' eher in Emotionen gesucht werden muss.

In Anlehnung an den Naturwissenschaftler Wladimir Wernadski, der den Begriff der „Biosphäre" zur Bezeichnung des Raums, der alle lebenden Organismen enthalte, prägte, und der notwendige Voraussetzung für das Leben sei,[2] benutzt Lotman in seiner Raumtheorie den Begriff der Semiosphäre. Die Semiosphäre ist für Lotman ein semiotischer Raum, der „die Gesamtheit aller Zeichenbenutzer, Texte und Kodes einer Kultur" umfasst.[3] Außerhalb ihrer ist jede Kommunikation und jede Sprache unmöglich. Bei der Semiosphäre handelt es sich um einen „einheitliche[n] Mechanismus (oder sogar Organismus)", bei dem das ‚Gesamtsystem' den Ausgangspunkt bildet.[4] Dies bedeutet, dass die einzelnen semiotischen Akte nur Bedeutung gewinnen, nur Realität werden, angesichts der „Existenz eines derartigen Universums – der Semiosphäre".[5] Lotmans Auffassungen

[2] Jurij M. Lotman, „Über die Semiosphäre". In: *Zeitschrift für Semiotik* 12/4. Tübingen 1990, S. 289.
[3] Ebd., S. 287.
[4] Ebd., S. 290.
[5] Ebd.

zufolge ist es unmöglich, von den einzelnen Akten auszugehen, um die Semiosphäre wieder zu gestalten; es bedarf im Gegensatz dazu einer deduktiven Methode. Jedoch, so Lotman,

> bewahrt jedes beliebige Bruchstück einer semiotischen Struktur die Mechanismen für die Rekonstruktion des ganzen Systems. Gerade die Zerstörung dieser Ganzheitlichkeit ruft einen beschleunigten Prozeß der „Erinnerung", der Rekonstruktion des semiotischen Ganzen anhand seines Teils, hervor. Diese Rekonstruktion einer bereits verlorenen Sprache, in deren System der vorliegende Text eine Sinngebung erfahren würde, ist praktisch immer die Schaffung einer neuen Sprache und nicht die Wiedererschaffung der alten, auch wenn das vom Standpunkt des Selbstbewußtseins einer Kultur so aussieht.[6]

Obwohl die einzelnen Bruchstücke nur dank der Semiosphäre Bedeutung gewinnen, enthalten sie jedoch die Bausteine zur Rekonstruktion der Semiosphäre. Diese Rekonstruktion bedeutet dabei fast immer zugleich die Konstruktion einer neuen Semiosphäre.

Aufgrund der komplexen Geschichte ist es nun gerade in der ostbelgischen Region besonders schwierig, die einzelnen Geschehnisse, menschlichen Entscheidungen und Verhaltensweisen zu deuten, ohne den ostbelgischen geographischen, politischen, historischen, soziologischen und linguistischen Kontext zu berücksichtigen. Außerdem kann im Fall von Ostbelgien jedes einzelne Teilelement tatsächlich zur „Erinnerung" oder „Rekonstruktion" der Semiosphäre in seiner Gesamtheit beitragen. Dies ist zum Beispiel die Funktion der sogenannten „Erinnerungsräume" im Sinne Assmanns, auf die unten noch zurückzukommen sein wird. Die Rekonstruktion und Auseinandersetzung mit ihrer Vergangenheit ermöglicht der ostbelgischen Bevölkerung die Schaffung eines kulturellen Gedächtnisses. Diese Rekonstruktion bezieht sich selbstverständlich nicht nur auf die faktischen vergangenen Ereignisse, sondern sie impliziert eine neue Auseinandersetzung mit der Vergangenheit.

Charakteristisch für die Semiosphäre ist nun, dass sie aus einem Kernbereich und einer Peripherie besteht:

> Im Kernbereich befinden sich die dominierenden Zeichensysteme, in denen Zeichenbenutzer, Texte und Kodes in elaborierter Weise aufeinander abgestimmt sind. Zur Peripherie gehören Zeichenbenutzer, die kaum einen Kode gemeinsam haben, Texte, die unverständlich sind, weil ihre Kodes verloren gegangen sind, und Kodes, die heterogen und fragmentarisch sind.[7]

Der Kernbereich hat die organisierende, stabilisierende Funktion, aber demzufolge hat er auch seine Dynamik verloren; das heißt seine Fähigkeit, Änderungen zu

[6] Ebd., S. 295.
[7] Ebd., S. 287

bewirken und neue Kodes, neue Sprachen zu schaffen. Dies geschieht dagegen in der Peripherie. Je weiter man vom Kern entfernt ist, desto größer sind die Chancen auf Erneuerungen.[8] Die semantischen Prozesse sind hier intensiver, weil ein nicht-ablassender Einfluss vom Äußeren vorliegt. Wichtig ist, dass Kern und Peripherie keine feststehenden Entitäten sind, sondern von ihrer potenziellen Dynamik geprägt sind. Die Peripherie kann zum Kern werden, wie auch umgekehrt der Kern zur Peripherie werden kann. Wenn sich der Kern ausdehnt, wird er die Peripherie beeinflussen und so die Texte ‚regulieren'. Dies impliziert immer auch die Entdynamisierung des Textes, er wird neutral und normal, und verliert also seine Spezifika. Aber umgekehrt kann sich auch die Peripherie ausdehnen und so den Kern beeinflussen und zur neuen ‚Norm' werden. Außerdem kann ein und derselbe semiotische Raum gleichzeitig Zentrum und Peripherie sein. Die Semiosphäre befindet sich also in konstanter Bewegung. Die Eigenschaft der Semiosphäre, aus einem Kernbereich „mit einer expliziten Organisation" und einer Peripherie zu bestehen, bezeichnet Lotman als die „Ungleichmäßigkeit im Innern".[9] Die Organisation der Semiosphäre ist für Lotman also asymmetrisch:

> Der Austausch [...] zwischen Kernbereich und Peripherie einer Semiosphäre führt zur Schaffung neuer Codes, zur Produktion neuer Arten von Texten und zu Veränderungen bei den Zeichenbenutzern, die sie für neuen Sinn empfänglich machen.[10]

Dieser Austausch ist nur dank der Grenze möglich, denn sie realisiert die Kontakte zwischen den existierenden Sprachen. Außerdem ist der Wille zum Austausch erforderlich; er muss als nötig und wünschenswert erfahren werden. Für Lotman ist die Grenze „ein äußerst wichtiger funktionaler und struktureller Ort, der das Wesen der Semiosphäre bestimmt".[11] Hier spricht Lotman also von der Grenze als einem Ort und nicht länger als einer räumlichen Trennlinie. Einerseits grenzt sie ab, andererseits gehört die Grenze aber zu den beiden Teilen und außerdem ermöglicht sie die Überquerung in den anderen Teil, die Verbindung der beiden Teile. Lotman hebt also zu Recht hervor, dass die Grenze ambivalent ist. Das erschwert eine Definition des Grenzkonzeptes erheblich, aber auf diese Weise ermöglicht dies ebenfalls dessen Dynamisierung. So erhält die Grenze im Kontext der Semiosphäre einen abstrakten Charakter, da diese auch abstrakter Natur ist. Die Grenze der Semiosphäre darf man sich deswegen „nicht mit Mitteln der konkreten Phantasie vorstellen".[12] Sie kann zwar räumlich sein, wenn die Semiosphäre geographische Eigenschaften besitzt; dies ist jedoch nicht notwendig. Ihre Eigenart hängt von der Natur der Semiosphäre ab. Zu eben dieser Einsicht, dass

[8] Siehe Michel Lisse, „La sémiosphère et ses frontières. De l'intérêt de la pensée de Youri Lotman pour une approche de l'histoire littéraire". In: Christian Drösch, Hubert Roland, Stéphanie Vanasten (Hgg.), *Literarische Mikrokosmen. Begrenzung und Entgrenzung. Festschrift für Ernst Leonardy*. Brüssel 2006, S. 199. Die deutsche Übersetzung der Zitate stammt von mir.
[9] Lotman, „Über die Semiosphäre", S. 294.
[10] Ebd., S. 287.
[11] Ebd., 291.
[12] Lotman, „Über die Semiosphäre", S. 290

der Grenzbegriff, und der in den hier behandelten Romanen damit zusammenhängende Heimatbegriff, sich nicht am Konkreten festmachen lassen muss, sondern auch eine weitere, vielmehr symbolische Bedeutung haben kann, kommen auch die Figuren in der deutschsprachigen belgischen Literatur.

Außer dem Aspekt der „Ungleichmäßigkeit im Innern" gibt es nun noch eine zweite wichtige Eigenschaft, die Lotman der Semiosphäre zuschreibt, und zwar die „Getrenntheit von Äußerem". Dies bedeutet, dass die Semiosphäre von den „sie umgebenden außersemiotischen oder anderssemiotischen" Räumen getrennt ist, und sie nur dank der Grenze Kontakt mit ihnen herstellen kann.[13] Die Grenze sorgt dafür, dass das Äußere strukturiert wird. Ihre Funktion besteht darin, zu kontrollieren und zu filtern und das Äußere dem Inneren anzupassen. Es existieren also nicht nur Grenzen zwischen Kern und Peripherie, also innerhalb der Semiosphäre, sondern es gibt auch eine Grenze, die die Semiosphäre von ihrem Umfeld abgrenzt, die Eigenes vom Fremden trennt. Dies impliziert die Differenzierung zwischen dem Eigenen und dem, was dem Anderen zugehört.

Weil die Grenze der Semiosphäre sowohl abgrenzt wie auch die Überquerung in den anderen Teil ermöglicht, bringt sie zugleich das Konzept der Identität und des Eigenen ins Schwanken. Es ist deswegen nicht unlogisch, dass die Identitätssuche der Romanfiguren in der ostbelgischen Grenzzone nicht reibungslos verläuft. Die Grenze ist nämlich auch „der Ort, wo das ‚Äußere' in das ‚Innere' transformiert wird".[14] Wenn Lotman also angibt, dass die Funktion der Grenze darin besteht, eine andere Sprache in die „eigene" Sprache zu übersetzen, damit die Deutung des „äußeren" Raumes ermöglicht wird, ist dies scheinbar widersprüchlich, da Lotman gerade selber angibt, dass die Definierung des Eigenen nicht eindeutig festgelegt werden kann. Welche ist also die „eigene" Sprache? Um die eigene Identität zu bestimmen, braucht man die Existenz des Äußeren, aber beide Begriffe sind schwierig festzulegen. Die Grenze ist der Ort der Zweisprachigkeit, „ein zweisprachiger Mechanismus, der die äußeren Mitteilungen in die innere Sprache der Semiosphäre übersetzt und umgekehrt".[15] An diesem Ort entsteht demzufolge eine Konfliktsituation, die aber zu einer neuen Semiosphäre führt, in der die beiden Teile auf gleicher Ebene integriert werden können.

Mit der Dynamisierung des Grenzkonzepts bei Lotman wird die Grenze vielmehr zu einem Ort des Kontakts, wo die Unterschiede dynamisiert werden, als dass sie diese trennt und Unterschiede statuiert. Diese neue Lage führt zunächst zu einer Identitätskrise, aber allmählich wird sie gerade als das Einzigartige, Besondere erfahren und so wird ein neues Identitätsbewusstsein entwickelt. Der Kontakt und der Austausch zwischen dem inneren Raum der Semiosphäre und dem Äußeren mittels der Grenze sorgen auch für die Schaffung neuer Sprachen und Kodes. Dies führt zu dem Paradoxon, dass der innere Raum der Semiosphäre nicht nur asymmetrisch, sondern auch vereinigt ist[16]: „Obschon er [der innere

[13] Ebd.
[14] Lisse, „La sémiosphère et ses frontières", S. 201.
[15] Lotman, „Über die Semiosphäre", S. 291.
[16] In einem anderen Werk erwähnt Lotman jedoch, dass diese Vereinigung nur eine Illusion sei, gerade weil die Semiosphäre in einen Kern und eine Peripherie aufgeteilt ist. Die Sprache des

Raum] aus Strukturen in Konflikt besteht, besitzt er doch eine richtige Individualität".[17] Diese Individualität wird gerade von der Grenze bewirkt. Sie sorgt dafür, dass ein Gegensatz zwischen ‚unserem' und ‚ihrem' Raum hergestellt wird.

Dies ermöglicht es, die ostbelgische Region in den Romanen als Semiosphäre zu bezeichnen. In den besprochenen Romanen erweist sich die Identitätsfindung dabei als problematisch, denn die Differenzierung des ‚Eigenen' vom ‚Fremden' gestaltet sich in der Grenzregion als schwierig, vielmehr führt die Lebenspraxis dort zu einem Gefühl kollektiver Identität, das sich von der Mehrheitskultur unterscheidet. Die Grenze gehört dadurch zum kulturellen Gedächtnis der Region.[18] Das Gedächtnis einer Kultur, das Teil des kollektiven Gedächtnisses ist, sorgt dafür, dass „gemeinsame überlebenszeitliche Wissens- und Bezugsräume [geschaffen werden; L.P.], in denen sich die Angehörigen dieser Kultur mit ihren eigenen Erfahrungen verorten und orientieren".[19] Die Abgrenzung der ostbelgischen Semiosphäre von dem Rest ist also die unabdingbare Voraussetzung, um eine ostbelgische Identität zu gestalten. Um die ständige Suche nach einer gemeinsamen Sprache zu realisieren, braucht man jedoch einen Dialog, so Lotman.[20] Die Entstehung eines Dialogs erfordert drei Elemente: eine minimale Übereinstimmung zwischen den beiden Teilen trotz der Asymmetrie; die Präsenz zweier Teilnehmer und deren Fähigkeit, Grenzen zu überwinden; und eine bestimmte Anziehungskraft zwischen den Teilnehmern.

Mit dieser dynamisierten Auffassung der Grenze geht auch eine dynamisierte Auffassung der Romanhelden einher. Protagonist ist nicht mehr eine Figur, die von Innen nach Außen (und ggf. zurück) kehrt und somit immer nur einem Raum zugeordnet ist. Wenn er jetzt die Grenze überquert, befindet er sich *an* der Grenze, an diesem dynamischen Ort und wird somit zu einer Figur, die den Kontakt zwischen beiden Semiosphären ermöglicht. Er wird zu einem *Grenzgänger*.

Auch wenn Lotman die zeitliche Dimension als Teil des Raumkonzeptes auffasst, wird dieser Aspekt in seiner Theorie nicht weiter ausgearbeitet. In dieser Hinsicht erweist sich eine Verknüpfung seiner Raumtheorie mit der Gedächtnistheorie von Aleida Assmann als fruchtbar. Raum spielt nicht nur eine große Rolle in der Gedächtnistheorie Assmanns, weil er eine Gedächtnisstütze ist, sondern auch weil „das Gedächtnis einer Nation seinen Niederschlag in der Gedächtnislandschaft seiner Erinnerungsorte" findet.[21] Gedenkorte oder Erinnerungsorte umfassen sowohl die offiziellen Gedenkstätten als die inoffiziellen und informel-

---

Kerns wird demzufolge von der Peripherie als eine andere, fremde Sprache betrachtet. Vgl. Jurij M. Lotman, *La sémiosphère*, S. 25.

[17] „Bien qu'il [der innere Raum] se compose de structures en conflit, il n'en possède pas moins une véritable individualité". Lotman, *La sémiosphère*, S. 21.

[18] Siehe Philippe Beck, „Vergangenheitsbewältigung und Identitätssuche in der Literatur Ostbelgiens". In: Anne Begenat-Neuschäfer (Hg.), *Belgien im Fokus – Geschichte, Sprachen, Kulturen, Band III: Die Deutschsprachige Gemeinschaft*, Frankfurt am Main 2010, S. 135.

[19] Aleida Assmann, *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur. Eine Intervention*. München 2013, S. 25.

[20] Lotman, *La sémiosphère*, S. 38.

[21] Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München 2003, S. 337.

len (lokalen) Initiativen von den Bürgern selbst, welche dazu beitragen, dass die Erinnerungskultur nicht etwas Fremdes und Entferntes bleibt, sondern aus der Zivilgesellschaft selbst entsteht und im Stande gehalten wird. Sie bestehen nicht nur aus konkreten Orten, sondern auch aus Veranstaltungen, Festivitäten, Bräuchen usw. Auch die Literatur kann als Gedächtnisraum aufgefasst werden.[22] An den Gedenkorten „ist noch etwas anwesend, aber dies verweist vor allem auf Abwesenheit; hier ist noch etwas gegenwärtig, aber es signalisiert in erster Linie dessen Vergangensein".[23] Auf etwas, an das nicht mehr erinnert wird, kann noch über die Orte zurückgegriffen werden. Wichtig ist, dass ein Ort „Erinnerungen nur dann fest[hält], wenn Menschen auch Sorge dafür tragen".[24] Orte müssen mit anderen Worten von der Bevölkerung kultiviert werden, damit sie Erinnerungsorte werden und bleiben können.

Assmann erkennt den Erinnerungsorten den Status einer Kontaktzone zu, was sehr an Lotmans Semiosphärenmodell erinnert.[25] An den Erinnerungsorten sucht man Assmanns Meinung nach nämlich den „unmittelbaren Kontakt mit der Vergangenheit".[26] Die Erinnerungsorte werden so zu Semiosphären der Zeit, um eine zeitliche Dimension erweitert, also gleichsam zu ‚*Chronosemiosphären*' im Sinne von Nies.[27] Auch Assmann verwendet in ihrer Theorie die Begriffe Kern und Peripherie und weist – wie es vor ihr Lotman getan hat – auf den relationalen Charakter beider Begriffe hin: „Der eine bleibt unverständlich ohne den anderen. Jeder ist vom Pol des anderen her definiert und verändert seine Bedeutung mit dessen Veränderung oder Verlagerung".[28] Auch mit den Konzepten von Zentrum und Peripherie als zeitliche Kategorien setzt sie sich weiter auseinander und dazu bezieht sie diese ebenfalls auf das Ich und betrachtet so die Verwandlung vom Peripheren zum Zentrum als „Selbst-Exploration und Selbst-Begegnung".[29] Es geht in diesem Fall darum, „das Periphere aus dem Schatten des Vergessens und Verdrängens herauszuholen und es dem Zentrum des Bewusstseins zuzuführen".[30] Diesen Prozess bezeichnete Freud als Aufklärungsprojekt, so Assmann.[31] Dass auch die Bereiche der Liebe, der Sprache und der Literatur Kontakt mit der Vergangenheit bewirken und also als Gedächtnisräume fungieren können, wird im Folgenden eruiert.

---

[22] Im Gegensatz zu Assmann mache ich einen Unterschied zwischen Gedächtnisort und Gedächtnisraum, wobei es sich bei dem Raum um einen relativ abstrakten Begriff handelt, der für sich steht, während der Ort konkretisiert ist. Im Fall der Literatur wäre der Begriff des Gedächtnisraums deshalb geeigneter.

[23] Ebd., S. 309.

[24] Ebd., S. 327.

[25] Dass Assmann ihre Auffassungen an die Raumtheorie von Lotman anknüpft und darauf weiterbaut, liest man unter anderem in der Einführung von *Erinnerungsräume*. Vgl. ebd., S. 19.

[26] Ebd., S. 337.

[27] Vgl. dazu den Einführungsbeitrag in diesem Band: Martin Nies, „B/Orders – Schwellen – Horizonte".

[28] Aleida Assmann, *Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*. Berlin 2011, S. 162.

[29] Ebd., S. 172.

[30] Ebd.

[31] Ebd.

Liebe, Sprache und Literatur als Gedächtnis-Semiosphären

Die Liebe

Auf den ersten Blick liegt es nicht auf der Hand, die Liebe als einen (semiotischen) Raum zu betrachten. Jedoch lässt sich dieses Motiv in den Romanen sehr gut als ‚Semiosphäre' interpretieren und eine solche Interpretation ermöglicht eine neue Perspektive auf die analysierten Texte. Im Roman *Bosch in Belgien* des deutschsprachigen belgischen Schriftstellers Freddy Derwahl fühlt sich der Protagonist, Albert, von seinem Vaterland abgelehnt. Dieses negative Gefühl beruht auf einer Erfahrung aus der Kindheit, als der damalige belgische König, Balduin, der Eupener Bevölkerung während eines Besuchs an der Stadt kaum Aufmerksamkeit gewidmet hatte, während sie für einen äußerst feierlichen Empfang gesorgt hatte. Diese reservierte Haltung des Königs wird von Albert mit seinem Wohnort Brüssel verbunden, der als Hauptstadt zudem als Symbol für das ganze Land steht. Im Laufe der Geschichte lernt Albert, dass man nur zuhause ist, wo man liebt.[32] Der Heimatbegriff bekommt hier also eine metaphorische Bedeutung. Um die Liebe der Frau zu gewinnen, muss sich der Protagonist jedoch paradoxerweise mit der belgischen Hauptstadt, mit der sich die geliebte Frau identifiziert, versöhnen. Exemplarisch dafür ist folgendes Zitat:

> Weder von ihr noch von Brüssel hatte er eine Ahnung. Auch begriff er nicht, dass es ein Unding war, Jeanne [die geliebte Frau] zu verehren und ihre Stadt zu verachten, so wie er es seit Jahren kultivierte.[33]

Demzufolge scheitert die Beziehung zwischen den beiden zunächst auch. Mit dieser Feststellung kann unter Referenz auf Lotmans Theorie an die erste Bedingung zur Schaffung einer neuen Semiosphäre – der Übereinstimmung zwischen den Teilnehmern – angeknüpft werden. Diese Bedingung fehlt hier zunächst und erst nachdem Albert dazu bereit ist, sein Geburtsland besser kennenzulernen und er sich mit diesem versöhnt, gelingt es ihm, Jeannes Liebe wiederzugewinnen.

Auch bei Leo Wintgens wird die Liebe mit dem Heimatgefühl verbunden. Gleichzeitig mit seiner Suche nach Heimat läuft die Suche des Protagonisten Peter nach Liebe:

> [Peter] fühlte [...] sich in diesem idyllischen Nest, wo sein Geist und auch seine Seele aufblühten, wirklich fast daheim – wenn, ja wenn nur auch Bella da gewesen wäre.[34]

[32] Siehe Freddy Derwahl, *Bosch in Belgien*. Eupen 2006, S. 334.
[33] Ebd., S. 325.
[34] Leo Wintgens, *Wege aus Sümpfen. Roman einer Grenzlandschaft. Teil II : Brückenschläge*. Aachen 2006, S. 186.

Die Liebe ist für Peter eine unabdingbare Voraussetzung, sich völlig daheim fühlen zu können. Die Suche nach Liebe und Heimat in diesem Roman scheint jedoch nicht einfach zu sein, nicht zuletzt infolge der Kriegsvergangenheit der Region, die die siebenköpfige Familie gezeichnet hat. Aufrechte Liebe ist nur schwierig in dieser von der Vergangenheit – wegen der unterschiedlichen Gesinnung der beiden älteren Brüder – gespaltenen Familie zu finden.

Eine ähnliche Verbindung zwischen Heimat und Liebe findet sich auch bei Hannes Anderer wieder. In seinen von existentialistischen Überlegungen durchzogenen Romanen wird dargestellt, wie der Protagonist Jean-Pierre versucht, sich von der sozialen Umgebung, in der er aufgewachsen ist und die er als bedrückend erfährt, zu befreien. Da sich der Protagonist nicht mit der Heimat versöhnt, schlägt auch die Beziehung mit der Frau fehl. Die starke kausale Verknüpfung von Heimat- und Liebesfindung verdeutlicht die Ich-Figur in Anderers Roman anhand eines intertextuellen Verweises auf Sigmund Freud:

> Nach dem Tod der Geliebten hat sich alles um das trauernde Ich herum in sein Gegenteil verwandelt: Aus dem Fröhlichen wird ein Finsterer, aus dem Partner wird ein Witwer, aus der Heimat wird Exil.[35]

Die Tatsache, dass die Suche nach Heimat in den drei Geschichten ihre Reflektion in der Suche der männlichen Protagonisten nach Liebe findet, zeigt, dass die Suche nach Heimat nicht immer an der Vergangenheit orientiert werden soll, sondern auch auf die Zukunft ausgerichtet sein kann. Die Heimat ist also nicht nur Ort der Erinnerung, sondern kann auch von einem Gefühl der Sehnsucht nach etwas, von Verlangen nach Künftigem, geprägt werden, wie ebenfalls von Bernhard Schlink hervorgehoben wird.[36] Indem das Liebesverhältnis erst gelingt, wenn sich die Protagonisten erfolgreich mit ihrer Vergangenheit auseinandergesetzt haben und also in der Lage sind, (zeitliche) Grenzen zu überschreiten – was laut Lotman eine der drei Voraussetzungen zur Entstehung einer Semiosphäre ist –, bildet die Liebe eine Brücke über die Vergangenheit hinweg Richtung Zukunft, und trägt so zu einer gelungenen Vergangenheitsbewältigung bei. Dies empfindet auch der Protagonist von *Wege aus Sümpfen* im zweiten Teil:

> [Peter] spürte mit allen Fasern seines Wesens: Bella würde mit ihm gemeinsam eine Brücke schlagen über die bittere Vergangenheit hinweg, hin zu einem vielleicht nicht mühelosen, aber erfüllten Leben.[37]

Ob in negativem oder positivem Sinne, aus den Romanen wird ersichtlich, dass die Frauen eine große Macht ausüben. Sie erfüllen wichtige Funktionen, indem sie den Protagonisten Trost, Beruhigung, Halt und Heimat bieten. Wenn der Zugang zu diesen Funktionen aber nicht erreicht wird, wird auch die Suche nach

[35] Hannes Anderer, *Begegnung mit Melusine*. Annweiler am Trifels 2007, S. 119.
[36] Siehe Bernhard Schlink, *Heimat als Utopie*. Frankfurt am Main 2000, S. 33.
[37] Wintgens, *Wege aus Sümpfen. Roman einer Grenzlandschaft. Teil II*, S. 129.

einem positiven Heimatgefühl gehemmt. Das Finden von Liebe geschieht stets in einer dynamischen Wechselwirkung zu anderen Personen. So entsteht eine dynamische Kontaktzone, in der neue Verhältnisse errichtet werden und neue Möglichkeiten entstehen, und die demzufolge als Semiosphäre bezeichnet werden kann. Für Albert und Peter bedeutet das Finden der Liebe zugleich auch das Finden einer Heimat. Jean-Pierre bestätigt diese Motivierung ex negativo, indem sein Liebesverhältnis misslingt und er nicht zu einem befriedigenden Verhältnis zu seiner Heimat kommen kann.

Die Sprache

Auch die Sprache wird als Mittel zur Vergangenheitsbewältigung eingesetzt und kann in den Romanen als Semiosphäre bezeichnet werden, wie im Folgenden gezeigt wird. Das Verhältnis der Romanfiguren zur Sprache ist nicht unproblematisch. Dies kann mit den historischen Ereignissen in Verbindung gebracht werden, die in den Romanen dargestellt werden. Am Ende des 18. Jahrhunderts kam das Gebiet erstmals in einen gemeinsamen Verwaltungsbezirk: das französische Département *Ourthe*. Nach dem Niedergang Napoleons wurde das Gebiet auf dem Wiener Kongress 1815 dem Königreich Preußen zugeteilt und Deutsch wurde die Amtssprache. Im Ersten Weltkrieg kämpfte das Gebiet auf deutscher Seite mit. Die Zahl von gefallenen und vermissten Soldaten im Ersten Weltkrieg lag in der heutigen deutschsprachigen belgischen Region jedoch über dem Reichsdurchschnitt.[38] Die große Kriegsbegeisterung wandelte sich bei der Bevölkerung dieses Gebiets zu einem Gefühl der Ernüchterung.[39] Nach dem Ersten Weltkrieg wurden die Kreise Eupen und Malmedy im Versailler Friedensvertrag von Deutschland getrennt und Belgien zugesprochen. Allerdings liefen ab 1925 und bis Ende der 1920er Jahre Verhandlungen zwischen Belgien und Deutschland, das Gebiet gegen eine Entschädigungssumme wieder Deutschland zurückzugeben. Dies scheiterte hauptsächlich am Widerstand der französischen Regierung.[40] Das Gefühl der Heimatlosigkeit, das die deutschsprachige belgische Bevölkerung jahrzehntelang verfolgte, lässt sich nicht zuletzt durch die Vorfälle während und nach dem Ersten Weltkrieg erklären: Von Deutschland fühlten sich die Menschen verraten, von Belgien unerwünscht.

Die Spaltung der deutschsprachigen belgischen Bevölkerung in ein prodeutsches und ein probelgisches Lager verstärkte sich in der Zwischenkriegszeit. 1940 wurden sie vom Dritten Reich annektiert und 1945 wurden die Kreise wieder Teil des Königreichs Belgien. Nach dem Zweiten Weltkrieg unternahm die belgische Regierung zahllose ‚Säuberungsmaßnahmen', die zur Unterdrückung der deutschen Sprache und der örtlichen Mundart zu Gunsten des Französischen führten,

[38] Siehe Alfred Minke, „Grenzland seit Menschengedenken". In: Anne Begenat-Neuschäfer (Hg.), *Belgien im Fokus – Geschichte, Sprachen, Kulturen, Band III: Die Deutschsprachige Gemeinschaft*. Frankfurt am Main 2010, S. 10.
[39] Ebd.
[40] Ebd., S. 14.

vor allem in der Verwaltung und im Bildungswesen. Erst 1963 wurde die deutsche Sprache wieder als offizielle Sprache in der Verwaltung und im Bildungswesen anerkannt. Da vonseiten der belgischen Regierung und der niederländisch- und französischsprachigen Bevölkerung großes Misstrauen gegenüber der deutschsprachigen Bevölkerung herrschte, versuchten manche sich äußerst ‚belgisch' zu verhalten, indem sie sich assimilierten. Da Sprache aber Teil der Identität einer Person ist, führte dies offenbar zu einem partiellen Identitätsverlust.

Sich auf eine befriedigende Art und Weise mit der Vergangenheit auseinandersetzen zu können, ist eine notwendige Etappe in der Heimatsuche. In der semiotischen Raumtheorie sorgt der Raum nämlich für die Organisation der Umgebung und so unter anderem auch des menschlichen Subjekts. Hierdurch führt das Gefühl des Raumverlusts eines Ichs – das Gefühl nicht mehr zu einem bestimmten Raum zu gehören – zum Identitätsverlust dieses Subjekts. In Wintgens' Roman findet man deswegen ein Plädoyer für die Trennung von Sprache und Politik. Infolge der Kriegsereignisse wurde die Sprache zu einer wichtigen Barriere und diese negative Entwicklung dauerte noch jahrzehntelang an. Die deutsche Sprache soll aber von den Missständen des Nationalsozialismus getrennt werden. Ihr wird eine neue Rolle zuerkannt. Der Protagonist will nicht, dass die Sprache noch länger als die Sprache des ‚Kriegsfeinds' betrachtet wird. Der Roman will zeigen, dass nicht zuletzt Sprachen eine große Rolle in der Aufhebung von Grenzen zwischen Menschen spielen können. Auf diese Weise entwickelt sich die Sprache von einem problematisierten Thema, das Ursache vieler Konflikte ist, zu einer Semiosphäre, einer Kontaktzone, in der sich Menschen gerade wiederfinden können:

> Jetzt wusste er [der Protagonist Peter] es mit Sicherheit: Sprachenlehrer wollte er werden, auch anderen klarmachen, dass man mehrere Sprachen, scheinbar gegensätzliche Kulturen in sich vereinen kann, dass die eine Kultur die andere nicht aus-, sondern einschließt! […] [S]o konnte er zugleich am Leben im deutschen und plattdeutschen Raum und im französischsprachigen Gebiet teilnehmen.[41]

Auch wenn die Verwendung unterschiedlicher Sprachen die kulturellen Unterschiede betont, hebt der Erzähler also hervor, dass Sprachen paradoxerweise auch Menschen verbinden können. Wintgens' Protagonist sieht besonders in der regionalen Mundart eine Rolle dafür vorbehalten. Ihm zufolge ist sie in der Lage, die kulturellen Unterschiede aufzuheben. So käme in der Verwendung der regionalen Mundart die kosmopolitische Einstellung der Bevölkerung zum Ausdruck. Diese Feststellung kann mit der Lotman'schen Semiosphäre, die aus einem Kern und einer Peripherie besteht, in Verbindung gebracht werden. Der regionalen Mundart wurde infolge des Mißtrauens der belgischen Regierung historisch gesehen eine periphere Rolle zugeschrieben. Jedoch hat gerade dies die Chance auf Erneuerung ermöglicht, denn Lotmans Theorie zufolge ist es eben die Peripherie,

[41] Leo Wintgens, *Wege aus Sümpfen. Roman einer Grenzlandschaft. Teil I : Eine Jugend auf dem Königshof*. Aachen 2001, S. 492.

die die Fähigkeit besitzt, Änderungen zu bewirken und neue Kodes, neue Sprachen, zu schaffen, wie hier oben beschrieben wurde. Gleichzeitig mit diesen Änderungen wird die regionale Mundart in Wintgens' Roman – oder dies wäre zumindest der Wunsch – zum neuen Kernbereich erhoben: Sie bekommt die organisierende, stabilisierende Funktion. Die Voraussetzung dafür ist, dass die regionale Mundart nicht länger unterdrückt wird. In dieser Hinsicht ist es bedeutungsvoll, dass viele Lieder, Dialoge, Gedichte und Texte unter den Kapiteltiteln in Wintgens' Roman in Plattdeutsch geschrieben sind, oft ohne dass dabei eine Transkription ins Hochdeutsche vorhanden ist.

Obwohl die sprachlichen Unterschiede zwischen den verschiedenen Bevölkerungsgruppen – sowohl zwischen den zwei deutschsprachigen belgischen als zwischen den romanischen und germanischen Bevölkerungsgruppen – in den Romanen thematisiert werden, spürt man, dass das Gebiet nicht als ein Gebiet voller Grenzlinien betrachtet werden soll, sondern dass es gerade die statischen, starren Grenzen aufheben und sich zu einer Grenzzone entwickeln möchte, in der die sprachlichen und kulturellen Unterschiede aufgehoben werden. Während die Sprache also zunächst als Mittel zur Ausgrenzung nach vorne trat, erkennt Wintgens' Protagonist ihr Potenzial als Brückenschläger zwischen Menschen, über die Vergangenheit und die Grenzen hinweg:

> Er [Peter] spürt intuitiv, die uralte Sprache [es handelt sich hier um die ostbelgische Mundart; L.P.] ist die Nervatur in dieser Landschaft. Sie bildet ein Band zwischen den Menschen, einen Bund, über Grenzen hinweg.[42]

Die linguistische Grenze soll also nicht als Barriere betrachtet und ausgespielt werden, sondern gerade als Ermöglichung der Grenzüberschreitung und Chance zur (europäischen) Verständigung. Somit entwickelt sich auch die Sprache in den Romanen zu einer Semiosphäre und kann erfolgreich als Mittel der Vergangenheitsbewältigung eingesetzt werden.

Die Literatur

Als spezifische Form sprachlicher Kommunikation besitzt auch die Literatur die Fähigkeit, eine Brücke zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu schlagen, Menschen miteinander zu verbinden, Grenzen zu überschreiten und so zu einer Kontaktzone für Menschen unterschiedlicher Zeiten, Sprachen und Kulturen zu werden. Belege für die Literatur als Mittel zur Vergangenheitsbewältigung und als eine Semiosphäre können in Anderers Romanen gefunden werden. Hier stiftet die Literatur eine enge Verbindung zwischen dem Ich-Erzähler und seiner geliebten Héloïse. Wegen eines gemeinsamen Interesses für bestimmte Autoren nähern sie sich weiter an. Auch in der Schule hat die Literatur eine Ver-

[42] Wintgens, *Wege aus Sümpfen. Roman einer Grenzlandschaft. Teil II*, S. 8.

bindung zwischen dem Protagonisten und seinem größten Konkurrenten, Aloys, ermöglicht:

> Wunderte ich mich, dass Aloys *mich* um Hilfe gebeten hatte, obschon wir doch alles andere als freundlich miteinander umgingen und erbitterte Rivalen waren? Mir wurde plötzlich klar, dass wir beide die gleiche imaginäre Welt bewohnten, die jenseits unseres Alltags lag. Wir lasen die gleichen Autoren [...]. Nur dank der intermittierenden Anwesenheit in diesem poetischen Universum glaubten wir den Schulalltag ertragen zu können. [...] Keiner unserer Klassenkameraden hatten die gleichen Antennen ins Imaginäre wie wir.[43]

Über die Literatur entsteht so ein Identifikationspotenzial zwischen beiden Rivalen. Darüber hinaus nähern sie sich noch weiter an, wenn der Lehrer zweifelhafte Kommentare zu bestimmten literarischen Werken äußert: „Besonders intensiv wurde es [unser Gespräch; L.P.] dann, wenn unser Deutschlehrer wieder einen unmöglichen Kommentar zu Faust eins abgegeben hatte".[44]

Auch auf einer Meta-Ebene kann die Literatur als Semiosphäre betrachtet werden, etwa indem sie intertextuelle Verweise verwendet. Durch Intertextualität sorgt die Literatur dafür, dass andere, ältere Texte nicht vergessen werden. Somit wird sie in Anlehnung an Assmanns Theorie über die Erinnerungsräume zu einer Form der Erinnerung. Außerdem überschreitet sie damit Grenzen unterschiedlicher Art: zeitliche Grenzen, indem Texte aus anderen Epochen zitiert werden; Gattungsgrenzen, wenn andere Arten von Texten erwähnt werden; sprachliche Grenzen, wenn auf Texte oder Autor*innen einer anderen Sprache referiert wird. Die Beispiele von intertextuellen Verweisen in den Romanen sind zahlreich. Bei Wintgens erscheinen mehrere seiner eigenen Gedichte im Roman, aber auch mehrere Gedichte von anderen, oft ostbelgischen, Schriftstellern kommen vor. Bei Derwahl spielen die deutschen Literaten, die sich im Ersten Weltkrieg in Brüssel aufhielten, eine wichtige Rolle. Und bei Anderer gibt es viele Verweise auf Mythen, sowie eine große Zahl weiterer intertextueller Referenzen. Da der Erzähler von Anderers Romanen Kritik an der – seiner Meinung nach – bornierten Mentalität der ostbelgischen Bevölkerung äußert, ließe sich fragen, ob die vielen Fremdreferenzen hier ein Ausdruck des Willens zur Grenzüberschreitung, zur Annäherung an die Fremde sind.

Genauso wie zwischen Liebe und Heimat und Sprache und Heimat wird in den Romanen eine Verbindung zwischen Heimat und Literatur geschaffen:

> Die erste laute Lektüre in seiner eigentlichen Muttersprache wurde für Peter ein Ereignis, ein Erlebnis, an dem er auch seine Mutter teilhaben ließ. Sie war es ja, die ihn überhaupt an die Karlsquelle herangeführt hatte. [D]a wurde das gemeinsame Erleben für ihn wie eine

[43] Hannes Anderer, *Unterwegs zu Melusine*. Annweiler am Trifels 2006, S. 356.
[44] Ebd., S. 366.

> Heimkehr. Und auch die Mutter blühte sichtlich auf und vergaß für kurze Zeit die schwer lastenden Lebenssorgen.[45]

Auch die Literatur fungiert in den Romanen also als dynamischer Vermittler, der Kontakt und Austausch ermöglicht. Außerdem ist die Literatur nicht nur textinternes Thema, sondern auch Metasprache, sodass auch die Romane an sich eine Semiosphäre bilden.

Die Gedächtnis-Semiosphäre als neues Heimatverständnis

Infolge der Verbindung, die im vorigen Kapitel zwischen einerseits Heimat und anderseits den Themen Liebe, Sprache und Literatur – die als Semiosphären interpretiert wurden – geschaffen wurde, kann auch die Heimat in den Romanen als Semiosphäre bezeichnet werden. Ein konkreter Ort ist Heimat für die Romanfiguren nicht, aber eine Definition als ‚Raum', und zwar als semiotischer Raum im Sinne Lotmans lässt sich schon besser nachvollziehen. Zu dieser Feststellung kommt auch Martin Nies in seinem Artikel „Heimatsuchen und narrative Konzeptionen von ‚Heimat' im Globalisierungskontext":

> Als Gesuchtes ist ‚Heimat' Utopie, im Sinne der Wortbedeutung also ein *per se* nicht erreichbarer Ort, dessen semantischer Gehalt sich jedoch durch seine Örtlichkeit auszeichnet. Als ein semiotisch manifester Ort [...] aber lässt sich ‚Heimat' [...] treffender als eine *Semiosphäre* beschreiben [...].[46]

In den Romanen tritt Heimat nicht als ein topologisch festlegbares Gegebenes auf, sondern sie ist vielmehr metaphorisch verstanden. Die Protagonisten finden zwar eine Heimat, aber es handelt sich dabei um einen intuitiven Begriff, der nicht auf konkreter, sondern auf metaphorischer und emotionaler Ebene gesucht werden soll. Sukzessive lernen die Protagonisten Wege zu beschreiten, die ihnen bei der Vergangenheitsbewältigung helfen können. Somit wird diese als ein Prozess dargestellt; als ein schwieriger Prozess, der lange dauert. Dabei erweisen sich die Liebe, die Sprache und die Literatur als wichtige Hilfsmittel. Das unsichere Verhältnis der Protagonisten zu ihrer Heimatregion wandelt sich im Handlungsverlauf in ein Bewusstsein davon, dass gerade die Schnittstelle zwischen und die Mischung der germanischen und romanischen Kultur das Wesentliche der Region ausmachen. Die drei Protagonisten sind zwar nicht alle gleich erfolgreich in ihrer persönlichen Konfliktbewältigung, doch scheinen sich die Erzähler der Romane über die unbedingte Notwendigkeit, sich von den Grenzen zu be-

[45] Wintgens, *Wege aus Sümpfen. Roman einer Grenzlandschaft. Teil I*, S. 290.
[46] Martin Nies, „‚A Place to belong'. Heimatsuchen und narrative Konzeptionen von ‚Heimat' im Globalisierungskontext". In: Jenny Bauer/Claudia Gremler/Niels Penke (Hgg.), *Heimat – Räume. Komparatistische Perspektiven auf Herkunftsnarrative*, Berlin 2014, S. 177.

freien, einig. Es ist vor allem Anderers Protagonist am wenigsten gelungen, sich von den als beklemmend erfahrenen Grenzen zu befreien. Gerade aber das Grenzgebiet als eine Grenzzone, als eine Semiosphäre, zu betrachten, könnte für den Protagonisten Erleichterung bieten, denn auch in diesem Roman wird betont, dass Grenzen relativ sind, was sich der Theorie von Lotman über die Semiosphäre gut anschließen lässt. Nach Lotmans Auffassung ist die Grenze zwischen dem Kern und der Peripherie einer Semiosphäre sowie die Grenze zwischen Semiosphäre und ihrem Umfeld nicht statisch, sondern fließend und demzufolge befindet sich die Semiosphäre in konstanter Bewegung. Die Figuren der deutschsprachigen belgischen Romane müssen für die Eröffnung einer Zukunftsperspektive die Grenzen überschreiten: nicht nur die räumlichen Grenzen, sondern auch zeitliche, kulturelle und sprachliche Grenzen.

In den analysierten Romanen werden sich die Protagonisten durch das Überschreiten von Grenzen bewusst, dass die Region, in der sie leben, eine Zone der Interkulturalität und Mehrsprachigkeit ist, was als eine Stärke, nicht als ein identitäres Defizit betrachtet werden soll. Die Romane zeigen, dass Grenzregionen nicht marginal sind, sondern eher Kerngebiete von Kreuzungen, wo sich unterschiedliche Kulturen, Sprachen und Nationen begegnen. Somit kann die ostbelgische Region im Sinne einer Semiosphäre als ein dynamischer Raum, der kulturellen Austausch und Kontakt ermöglicht, betrachtet werden.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Anderer, Hannes. *Unterwegs zu Melusine*. Annweiler am Trifels 2006.
Anderer, Hannes. *Begegnung mit Melusine*. Annweiler am Trifels 2007.
Derwahl, Freddy. *Bosch in Belgien*. Eupen 2006.
Wintgens, Leo. *Wege aus Sümpfen. Roman einer Grenzlandschaft. Teil I : Eine Jugend auf dem Königshof*. Aachen 2001.
Wintgens, Leo. *Wege aus Sümpfen. Roman einer Grenzlandschaft. Teil II : Brückenschläge*. Aachen 2006.

Sekundärliteratur

Assmann, Aleida. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München 2003.
Assmann, Aleida. *Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*. Berlin 2011.
Assmann, Aleida. *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur. Eine Intervention*. München 2013.
Beck, Philippe. „Vergangenheitsbewältigung und Identitätssuche in der Literatur Ostbelgiens“. In: Anne Begenat-Neuschäfer (Hg.). *Belgien im Fokus – Geschichte, Sprachen, Kulturen, Band III: Die Deutschsprachige Gemeinschaft*. Frankfurt am Main 2010, 113-138.
Erll, Astrid. *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*. Weimar 2005.
Lisse, Michel. „La sémiosphère et ses frontières. De l'intérêt de la pensée de Youri Lotman pour une approche de l'histoire littéraire“. In: Christian Drösch, Hubert Roland, Stéphanie Vanasten (Hgg.), *Literarische Mikrokosmen. Begrenzung und Entgrenzung. Festschrift für Ernst Leonardy*. Brüssel 2006, 195-203.
Lotman, Jurij M. *Die Struktur des künstlerischen Textes*. Frankfurt am Main 1973.
Lotman, Jurij M. „Über die Semiosphäre“. In: *Zeitschrift für Semiotik* 12/4. Tübingen 1990, 287-305.
Lotman, Jurij M. *La sémiosphère* [übersetzt von Anka Ledenko]. Limoges 1999 [russische Originalausgabe 1966].
Minke, Alfred. „Grenzland seit Menschengedenken“. In: Anne Begenat Neuschäfer (Hg.). *Belgien im Fokus – Geschichte, Sprachen, Kulturen, Band III: Die Deutschsprachige Gemeinschaft*. Frankfurt am Main 2010, 3-36.
Nies, Martin. „‚A Place to belong’. Heimatsuchen und narrative Konzeptionen von ‚Heimat’ im Globalisierungskontext“. In: Jenny Bauer/Claudia Gremler/Niels Penke (Hgg.). *Heimat – Räume. Komparatistische Perspektiven auf Herkunftsnarrative*. Berlin 2014, 165-180.
Schlink, Bernhard. *Heimat als Utopie*. Frankfurt am Main 2000.

Queer Space?

(Nicht)binäre geschlechtliche Räume in der deutschen Gegenwartsliteratur am Beispiel von Antje Rávic Strubel und Sasha Marianna Salzmann

Claudia Gremler

Binäre Raummodelle

Es gehört inzwischen zu den Grundprämissen kulturwissenschaftlicher Raumtheorien, dass Raum als Konsequenz von und in Wechselwirkung mit sozialen Praktiken entsteht. Diese „Produktion des Raumes" die erstmals einflussreich von Henri Lefebvre formuliert wurde,[1] muss in Zusammenhang mit gesellschaftlichen Herrschaftsverhältnissen gesehen werden, wie unter anderen Pierre Bourdieu[2] und Michel Foucault betont haben.[3] Soziopolitische Machtstrukturen, seien sie patriarchaler oder kolonialistischer Art, schreiben sich in hegemonialer Form in den Raum ein und führen zur auch räumlich manifestierten Marginalisierung bestimmter Bevölkerungsgruppen. Diese beruht zumeist auf einer binären Zweiteilung in unter anderen schwarz-weiß, arm-reich, männlich-weiblich, heterosexuell-queer. Zugleich ist auch das Denken über Räumlichkeit, sowohl was materielle Räume als auch metaphorische Raumkonzepte betrifft, von der klassischen Binarität abendländischer Philosophie geprägt, was zu einer Vielzahl zweigeteilter Modelle geführt hat. Diese Vorstellungen reichen von traditionell als Opposition verstandenen grundlegenden Gegenüberstellungen wie Urbanität und Ruralität, Peripherie und Zentrum oder Orient und Okzident zu komplexen Theoretisierungsansätzen.

So betont schon Lotman, dass der „Organisation der Textelemente [im künstlerischen Raum, CG] in der Regel eine binäre semantische Opposition zugrunde

[1] Henri Lefebvre, *The production of space.* Oxford 1991.

[2] Dass Bourdieu sein Konzept des sozialen Raumes als „wesentlich durch Kämpfe um Machtpositionen [...] gekennzeichnet" sieht, ist als „der dominante Zug, der sein Werk durchzieht" bezeichnet worden, Gerhard Wayand, „Pierre Bourdieu. Das Schweigen der Doxa aufbrechen". In: Peter Imbusch (Hg.), *Macht und Herrschaft*. *Sozialwissenschaftliche Konzeptionen und Theorien.* Opladen 1998, S. 221.

[3] Vgl. seinen vielzitierten Ausspruch, „Space is fundamental in any exercise of power", Michel Foucault, „Space, knowledge, and power". Interview mit Paul Rabinow. In: Paul Rabinow (Hg.), *The Foucault Reader*. New York 1984, S. 252.

liegt“.[4.] Augé entwickelt aus ethnografischer Perspektive den theoretischen Dualismus von „Nicht-Ort“ und „anthropologische[m] Ort“[5] und Lefebvre spricht im Kontext marxistischer Kritik von der „highly significant distinction between dominated spaces and appropriated spaces“.[6]

Kritik an diesen binären Modellen erwächst zum einen aus der Perspektive postkolonialer Studien, welche die Berechtigung kultureller Pluralität, auch im Hinblick auf die räumliche Dimension, einfordern und zum anderen aus der Geschlechterforschung, besonders aus dem Bereich der *queer studies*, welche die Binarität als Strukturprinzip heteronormativen Denkens und der damit verbundenen Unterdrückung anderer Geschlechtsidentitäten und ihrer möglichen Lebensräume ablehnen. Diese Forderungen nach einer Durchbrechung von Oppositionsstrukturen und einer komplexeren Konzeptualisierung des Raumes können sich darauf beziehen, dass innerhalb dieser binären Denkmuster selbst häufig schon Ansätze zu synthetisierenden Erkenntnismodellen explizit artikuliert oder zumindest angelegt sind. So kann beispielsweise für Lotman im von Antithesen beherrschten Raum erst durch eine „Überschreitung der grundlegenden […] Grenze in der Raumstruktur“,[7] also eine Verletzung oder Überwindung der binären Topografie, Handlung entstehen.

Dritträume

In Lefebvres Theorie ist die oben genannte Zweiteilung des dominierten und des angeeigneten Raumes weit weniger zentral als seine Entwicklung einer „triadische[n] Dialektik“,[8] die sich der Konzeptualisierung von Raumproduktionsprozessen in Dreiermodellen nähert. Lefebvre schlägt zur begrifflichen Erfassung eine Dreiteilung in Analysekategorien vor: erstens die „räumliche Praxis“ (*pratique spatiale*), welche die materielle Dimension sozialer Aktivitäten und Interaktionen beschreibt, zweitens die Repräsentation des Raumes (*représentation de I'espace*), welche den Raum auf der Diskursebene definiert, und drittens die „Räume der Repräsentation" (*espaces de représentation*), welche die symbolische Dimension betreffen und über sich hinaus verweisen.[9] Ergänzt wird diese Trias durch eine weitere Triade phänomenologischer Erscheinungsformen: „das Wahrgenommene“ (*le perçu*), „das Konzipierte“ (*le conçu*) und „das Gelebte“ (*le vécu*).[10] In dieser „doppelte[n] Reihe von drei Begriffen“ will Lefebvre die „grund-

[4] Jurij M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte.* München [4]1993, S. 337.
[5] Marc Augé, *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit.* Frankfurt am Main [2]1994.
[6] Henri Lefebvre, *The production of space,* S. 164.
[7] Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, S. 338.
[8] Christian Schmid, „Henri Lefebvre's theory of the production of space. Towards a three-dimensional dialectic”. In: Kanishka Goonewardena/Stefan Kipfer et al. (Hgg.), *Space, difference, everyday life. Reading Henri Lefebvre*. New York 2008, S. 27-45.
[9] Lefebvre, *Production of Space*, S. 33.
[10] Ebd., S. 39.

legenden Aspekte, Momente oder Formanten der Produktion des Raumes“ erfassen. [11]

Wie Christian Schmid erläutert, ist es zentral für Lefebvres Denkweise, die Elemente der identifizierten Dreiermodelle getrennt zu bewahren, so dass sie „in interaction, in conflict or in alliance with each other“ existieren, anstatt sie in einer Synthese zusammenzuführen, wie es in Hegels Dialektik geschehen würde.[12] Lefebvre durchbricht auf diese Weise bewusst das binäre Raumdenken. Nicht nur durch diese Ablehnung der binären Denktradition und der daraus entstehenden Offenheit seiner Raumanalysekategorien sind seine Modelle attraktiv für Anwendungen im Rahmen von *gender studies*. Obwohl er selbst dem Feminismus eher ablehnend gegenüberstand und sein Werk nicht frei ist von männlich-chauvinistischem Sprachgebrauch,[13] zeigen seine Schriften Einsichten in die von Hegemonien geprägte soziale Dynamik des Raumes, die klare Implikationen für die Geschlechterbeziehungen aufweisen, so dass er als ein „Vorläufer der *queer theory*“[14] bezeichnet worden ist und die Forderung geäußert wurde, seinen Ansatz im Rahmen postkolonialer Studien für Arbeiten des transnationalen Feminismus fruchtbar zu machen.[15]

Obwohl Lefebvre von feministischen Theoretikerinnen wie Donna Haraway und bell hooks zitiert worden ist,[16] blieb sein Einfluss auf *gender* und *queer studies* bisher eher gering. Das mag zum einen an der komplexen Dreidimensionalität seines Modells liegen, dessen Dialektik häufig missverstanden wurde,[17] und zum anderen „begrifflichen Unschärfen“ geschuldet sein, die nicht zuletzt dadurch entstanden, dass Lefebvre zumeist in Übersetzung rezipiert worden ist.[18] Nicht nur für den Bereich der Geografie gilt, dass Lefebvre selten in Arbeiten herangezogen wird, die ein „feminist or gendered understanding of space“ erforschen,[19] auch in der feministischen Literaturwissenschaft findet sein Raumbegriff wenig Anwendung.[20]

Stattdessen hat ein anderes Raummodell, das ebenfalls die Überwindung der Binariät postuliert, bei Literaturwissenschaftler_innen relativ große Beliebtheit erlangt: Edward Sojas Konzept eines dritten Raumes, des sogenannten *Third-*

---

[11] Christian Schmid, *Stadt, Raum und Gesellschaft. Henri Lefebvre und die Theorie der Produktion des Raumes.* München 2005, S. 207.
[12] Schmid, „Henri Lefebvre’s theory”, S. 33.
[13] Vgl. Rob Shields, *Lefebvre, love, and struggle. Spatial dialectics*. London 1999, S. 130.
[14] Ebd., S. 124.
[15] Vgl. Stefan Kipfer, Christian Schmid et al., „Globalizing Lefebvre?”. In: Kanishka Goonewardena /Stefan Kipfer et al. (Hgg.), *Space, difference, everyday life. Reading Henri Lefebvre*. New York 2008, S. 285-305, hier: S. 298-299.
[16] Vgl. Shields, *Lefebvre, love, and struggle,* S. 4.
[17] Vgl. Schmid, „Henri Lefebvre’s theory“, S. 41-43.
[18] Jenny Bauer, *Geschlechterdiskurse um 1900. Literarische Identitätsentwürfe im Kontext deutsch-skandinavischer Raumproduktion*. Bielefeld 2016, S. 67.
[19] Yasminah Beebeejaun, “Gender, urban space, and the right to everyday life”. *Journal of Urban Affairs* 39:3 (2017), 323-334, hier S. 325.
[20] Eine erwähnenswerte Ausnahme bildet Bauers Untersuchung, in der sie Lefebvres Raumkonzept für ihre genderorientierte Analyse von Romanen von Herman Bang, Thomas Mann, Gabriele Reuter und Toni Schwabe fruchtbar macht, vgl. Bauer, *Geschlechterdiskurse um 1900.*

space, der sich als sozialer Raum über die Dualität von physischem und mentalem Raum erhebt. Soja tritt für ein „Thirding“ ein, das sich im Raumdenken hinwegsetzt über „all binarisms, […] any attempt to confine thought and political action to only two alternatives”[21] und so eine „radical openness“ im Sinne bell hooks schaffen soll.[22]

In seinem Modell bezieht sich Soja explizit auf diverse Vordenker_innen, zu denen der postkoloniale Kulturwissenschaftler Homi K. Bhabha gehört, von dem er den Begriff *Third Space* in modifizierter Form übernimmt. Im Kontext postkolonialer Kritik forderte bereits Edward Said mit seinem Orientalismusbegriff eine Überwindung starrer hierarchischer Denkmuster und verlangte eine Abwendung von der kolonialistischen binären Wahrnehmungs- und Darstellungstradition, deren Zweiteilung Europa zur Norm erklärt und alle Gebiete außerhalb zum exotischen „Other“ verklärt und/oder erniedrigt.[23] Aufbauend auf Saids Analyse des kolonialen Diskurses und seines Fortwirkens in der postkolonialen Epoche, entwickelte Bhabha sein Konzept eines *Third Space*, das weniger stark auf den materiellen Raum bezogen ist, als dass es Fragen der Repräsentation und damit der kulturellen Identität und der interkulturellen Kommunikation berührt. Definiert als ein „Zwischenraum“, in dem sich die Bedeutung der Kultur artikuliert, ist eine wesentliche postulierte Eigenschaft des *Third Space* sein Potential, die „politics of polarity“ zurückzulassen.[24] Diese Überwindung binärer Strukturen betont Soja in seiner Weiterentwicklung von Bhabhas Begriff, die zugleich eine Eingrenzung darstellt. Indem Sojas *Thirdspace* auf „reale und imaginierte Räume“ Anwendung findet,[25] stellt er den materiellen Raum stärker in den Vordergrund, als es bei Bhabha der Fall ist.

Neben Bhabha bezieht sich Soja auch auf Lefebvre und, wie bereits erwähnt, auf die Feministin bell hook, sowie auf Michel Foucaults Heterotopiekonzept. Soja gilt darüber hinaus als einflussreicher „Namensgeber des *spatial turn*“,[26] der die Ersetzung der Zeit als primärer wissenschaftlicher Erkenntniskategorie durch das Paradigma des Raumes fordert.

Die attraktive Offenheit von Sojas Konzeptualisierung des Raumes lässt sich auch als Schwäche verstehen, denn sie weist eine Vagheit auf, die an Beliebigkeit grenzt. In einem Interview erklärte Soja: „All spaces can be seen as Thirdspaces […] depending on the scope of one's critical geographical imagination“.[27] Diese Allgemeingültigkeit erschwert die konkrete Anwendbarkeit von Sojas *Thirdspace*-Begriff. Dieser hat sich besonders in der Humangeografie sowie in der Kultur-

---

[21] Edward Soja, *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*, Cambridge, Mass. 1996, S. 5.
[22] Vgl. ebd., S. 12.
[23] Vgl. Edward W. Said, *Orientalism*. London [3]2003.
[24] Homi Bhabha, *The location of culture.* London 1994, S. 56.
[25] Soja, *Thirdspace,* S. 13.
[26] Wolfgang Hallet/Birgit Neumann, „Raum und Bewegung in der Literatur. Zur Einführung“, In: dies. (Hgg.), *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn.* Bielefeld 2009, S. 11.
[27] Christian Borch, „Interview with Edward W. Soja. Thirdspace, Postmetropolis, and Social Theory”. *Distinktion. Journal of Social Theory* 3:1 (2002), S. 114.

und Literaturwissenschaft als einflussreich erwiesen.[28] Auch in der Genderforschung hat Sojas Konzept des *Thirdspace* aufgrund seiner Ablehnung von Dichotomien und seiner strukturellen Offenheit Beachtung gefunden.[29] Insgesamt lässt sich allerdings beobachten, dass vielfach eine Rückkehr zu den einzelnen Theoretiker_innen, auf die Soja sich bezieht, stattfindet. Das mag auch daran liegen, dass Soja deren Ansätze zum Teil verkürzt oder verfälscht wiedergibt.[30]

Im postkolonialen Zusammenhang verwenden Wissenschaftler_innen bevorzugt weiter Bhabhas *Third Space*-Konzept, das eine Überwindung des räumlichen Gegensatzdenkens signalisiert und eine Sphäre zur Verhandlung hybrider (und interkultureller) Existenzformen bietet.[31] In der Literaturwissenschaft[32] und den Genderstudien wird gern mit Foucaults Heterotopie-Begriff gearbeitet. Das gilt vor allem für Definitions- und Beschreibungsversuche von *queer space*.[33]

Queer space

Queer studies sind eine interdisziplinäre Forschungsrichtung, die ihre Wurzeln in der feministischen Kulturkritik sowie den daraus hervorgegangenen Genderstudien hat und es sich zum Ziel macht, einerseits den ursprünglich als abwertend-marginalisierend verwendeten Begriff *queer* für vom heteronormativen Standard abweichende Sexualitäten und Geschlechtsidentitäten ermächtigend zu rehabilitieren und gesellschaftskritisch fruchtbar zu machen und andererseits die der Heteronormativität zugrundeliegenden patriarchalen binären Denkstrukturen zu dekonstruieren und in Frage zu stellen.[34] Dieses Unterfangen hat auch eine räumliche Dimension: „What queers seek to do is contest the ways in which the hetero/homo binary serves to define heterosexuality at 'the center', with homosexuality positioned as the marginalized 'other', by claiming this space“.[35] Daraus

---

[28] Vgl. im deutschsprachigen Raum u.a. die Aufsatzsammlungen Wolfgang Hallet/Birgit Neumann (Hgg.), *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn.* Bielefeld 2009 und Jörg Döring/Tristan Thielmann (Hgg.), *Spatial turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Bielefeld 2015.

[29] Vgl. u.a. Gill Valentine, „Queer bodies and the production of space". In: Diane Richardson / Steven Seidman (Hgg.), *Handbook of lesbian and gay studies*. London 2002, S. 157.

[30] Sojas Modifikation von Bhabhas *Third Space*-Begriff wurde bereits angesprochen. Die stärkste Kritik hat aber wohl Sojas Auflösung von Lefebvre triadischer Dialektik in der Synthese des *Thirdspace* ausgelöst, vgl. Schmid, „Henri Lefebvre's theory", S. 42.

[31] Vgl. Bhabha, *The location of culture*, S. 312.

[32] Vgl. u.a. die Beiträge in Hallet/Neumann (Hgg.), *Raum und Bewegung* sowie Rainer Warning, *Heterotopien*. München 2009.

[33] Vgl. u.a. Gordon Brent Ingram, „Marginality and the landscapes of erotic alien(n)ations". In: ders./Anne-Marie Bouthillette et al. (Hgg.), *Queers in space. Communities, public places, sites of resistance*. Seattle 1997, S. 27-52; Sabine Hark, „'We're here, we're queer, and we're not going shopping!' Queering Space. Interventionen im Raum". In: Christine Bauhardt (Hg.), *Räume der Emanzipation*. Wiesbaden 2013, S. 221-234; Nina Schuster, *Andere Räume. Soziale Praktiken der Raumproduktion von Drag Kings und Transgender*. Bielefeld 2014.

[34] Vgl. Annamarie Jagose, *Queer theory. An introduction*. New York 1996, S. 1-4.

[35] Diane Richardson/Steven Seidman, „Introduction". In: Diane Richardson/Steven Seidman (Hgg.), *Handbook of lesbian and gay studies*. London 2002, S. 8.

ergibt sich die Frage, wie der Raum, in dem *queers* im Zentrum stehen oder frei sein können von heteronormativer Dominanz, patriarchalen Herrschaftsstrukturen und geschlechtlichen Performativitätszwängen,[36] beschaffen sein kann oder sein sollte.

Obwohl sich *queer space* in den letzten Jahren zu einem Begriff entwickelt hat, ist zu Recht beklagt worden, dass ein theoretisches Raumkonzept aus queerer Perspektive bislang fehlt.[37] Einige zentrale Parameter sind allerdings benannt worden, die besonders auf die Entstehungsmöglichkeiten von *queer space* verweisen. So betrachtet Jean-Ulrick Désert queere Räume als eine „aktivierte Zone", die sich queere Subjekte als Bewohner_innen oder Flaneur_innen aneignen. Oft für nur kurze Zeit dominiere dann *queerness* die heterozentrische Norm und das soziale Narrativ der Landschaft.[38] In ähnlicher Form betont auch Judith Halberstam die Appropriationsprozesse bei der Schaffung von *queer space* und den Platz, den queerer Raum in der Gesellschaft einnimmt oder einnehmen sollte: „‚Queer space' refers to the place-making practices within postmodernism in which queer people engage and it also describes the new understandings of space enabled by the production of queer counterpublics".[39]

Es bleibt also festzuhalten, dass *queer space* flüchtig sein kann und zumeist erst aus bestehenden heterozentrischen Strukturen erobert werden muss. Der queere Raum ist ein temporales Konstrukt, das so schnell wieder verschwinden oder in sich zusammenbrechen kann, wie es entstand.[40] Diese Impermanenz lokalisiert *queer space* gewissermaßen zugleich innerhalb und außerhalb der etablierten heteronormativen Gesellschaft und kennzeichnet ihn als Teil der von Halberstam angesprochenen Gegenöffentlichkeit.

Es ist einleuchtend, warum der so charakterisierte *queer space* sich für eine Theoretisierung anhand von Foucaults Heterotopie-Begriffs anbietet. Foucault definiert die Heterotopie als einen „Gegenort", an dem die „Orte, die man in der Kultur finden kann, zugleich repräsentiert, in Frage gestellt und ins Gegenteil verkehrt werden".[41] Die strukturellen Ähnlichkeiten zum *queer space* sind klar erkennbar. Was die für die *queer theory* zentrale Auseinandersetzung mit binären Strukturen beziehungsweise ihre Überwindung betrifft, so lässt sich über Foucaults Heterotopien sagen, dass sich im repressiven Gemeinschaftswesen der bürgerlichen Gesellschaft sozial ausgegrenzte und sich ausgrenzende Gegenwel-

---

[36] Zum Konzept der Performativität von *gender*, bei dem davon ausgegangen wird, dass die Merkmale der Geschlechter sozial konstruiert sind, diskursiv entwickelt und durch gesellschaftliche Auftritte repetitiv verfestigt werden, vgl. Judith Butler, *Gender trouble, feminist theory, and psychoanalytic discourse*. New York 1990.

[37] Vgl. u.a. Schuster, *Andere Räume,* S. 76.

[38] Jean-Ulrick Désert, „Queer space". In: Gordon Brent Ingram/Anne-Marie Bouthillette et al. (Hgg.), *Queers in space. Communities, public places, sites of resistance*. Seattle 1997, S. 21.

[39] Judith Halberstam, *In a queer time and place. Transgender bodies, subcultural lives*. New York 2005, S. 18.

[40] Vgl. Gill Valentine, „(Re)negotiating the 'heterosexual street.' Lesbian production of space", in Nancy Duncan (Hg.), *BodySpace. Destabilizing geographies of gender and sexuality.* London 1996, S. 145-153.

[41] Michel Foucault, „Von anderen Räumen", in: ders., *Schriften. Dits et Écrits,* hrsg. v. Daniel Defert /François Ewald, Frankfurt am Main 2005, Bd. 4, S. 935.

ten gleichzeitig innerhalb und außerhalb von sozialen Gemeinschaften befinden und so eine simultane Aufhebung und Bestätigung des binären Raumkonzepts im Kontext hegemonialer Strukturen stattfindet.

Während sich also eine deutliche Affinität von *queer studies* und Foucaults Heterotopievorstellungen verzeichnen lässt, wird eine effektive und transparente Theoriebildung dadurch erschwert, dass nicht nur die bis heute innerhalb der Genderstudien unklar positionierten *queer studies* sowie ihre heuristischen Instrumente feste Konturen vermissen lassen (beziehungsweise sich ihnen in programmatischer Weise entziehen), sondern auch der Heterotopie-Begriff aufgrund seines „assoziativ[en]" Charakters und seiner fragmentarischen Struktur vielfache, zum Teil widersprüchliche, Deutungen erfahren hat. Foucault entwickelte das Heterotopie-Konzept im Wesentlichen nur in dem kurzen Vortrag „Von anderen Räumen" („Des espaces autres"), den er 1967 hielt, aber erst 1984 veröffentlichte, und mit dem er sich in den Jahren zwischen Entstehung und Publikation kaum beschäftigte.[42]

Ein nützliches Anwendungsbeispiel für den Heterotopiebegriff bietet Nina Schusters Untersuchung der Berliner Drag King-Szene. Die Soziologin Schuster verwendet eine Minimaldefinition queerer Räumlichkeit. Sie interessiert sich für „die Produktion nicht hegemonialer, heteronormativitätskritischer Räume" und erforscht, „inwiefern die Szene bzw. einige ihrer Teilräume die Eigenschaften einer Heterotopie (Foucault) entwickeln".[43] Sie gelangt zu dem affirmativen Schluss:

> Die Räume, die Drag Kings und Transgender im Rahmen ihrer Auseinandersetzungen mit Geschlecht schaffen, lassen sich im Sinne Foucaults als *Heterotopien* bezeichnen. An ihnen wird die soziale Wirklichkeit gespiegelt, bestritten und gewendet, sie [...] dienen als Kompensations- und Illusionsraum und bieten Raum für Menschen, deren Verhalten von der Norm abweicht.[44]

Es stellt sich nun die Frage, wie die oben erläuterten Raumkonzeptionen sich zum Bereich der Literaturwissenschaft verhalten und für die Textanalyse fruchtbar gemacht werden können. Das gilt besonders für die Gegenwartsliteratur, denn Foucaults vielzitierter programmatischer Ausspruch, mit dem 20. Jahrhundert sei das „Zeitalter des Raumes"[45] angebrochen, lässt auch in der Kunst und Literatur ein verbreitetes Auftreten der Kategorie „Raum" erwarten. In der Tat lassen sich als „wichtige Merkmale des zeitgenössischen Romans" einerseits „die Thematisierung von ‚Raum' als eines prekären kulturellen Konstrukts" und ande-

[42] Hamid Tafazoli/Richard T. Gray, „Einleitung. Heterotopien in Kultur und Gesellschaft". In: Hamid Tafazoli/Richard T. Gray (Hgg.), *Außenraum – Mitraum – Innenraum. Heterotopien in Kultur und Gesellschaft.* Bielefeld 2012, S. 7f.

[43] Schuster, *Andere Räume*, S. 13. Neben Foucaults Heterotopie-Konzept verwendet Schuster auch Ansätze von Bourdieu, Lefebvre, Läpple und Löw als epistemologische Modelle ihrer Untersuchung.

[44] Ebd., S. 210-211.

[45] Foucault, „Von anderen Räumen", S. 931.

rerseits „die literarisch-erzählerische Verhandlung [...] des Raums“ erkennen. Dementsprechend ist eine „literaturwissenschaftliche Hinwendung zu literarischen und zugleich kulturellen Phänomenen der Raumwahrnehmung und -konstitution unter Bezugnahme auf raumtheoretische Ansätze anderer Disziplinen“ zu verzeichnen.[46]

In der deutschen Gegenwartsliteratur fällt eine in der Nachwendezeit entstandene, sich „wandelnde Raumerfahrung“ auf, die sich zum einen nicht auf „geografische Räume, sondern Kulturräume und ihre Semantiken“ bezieht, sich aber zum anderen als Reflex der von Migration geprägten globalisierten Welt auch mit dem materiellen Raum auseinandersetzt und dabei in transformativer Weise auf literarische Traditionen wie die Reiseliteratur rekurriert.[47]

Die beiden Autorinnen, deren Werk im Folgenden exemplarisch betrachtet werden soll, passen sich in mehrfacher Weise in die oben umrissenen theoretischen und literarischen Parameter ein. „Räume – Körper“ sind bei beiden „zentrale Aspekte ihres Schreibens“[48] und sie leisten in ihren Romanen faszinierende und vielschichtige Beiträge zu einer Gegenwartsliteratur, die neue Einsichten in räumliche, soziopolitische und geschlechtliche Zusammenhänge vermittelt. Beide Schriftstellerinnen setzen sich mit dem wiedervereinigten Deutschland aus transnationaler Perspektive auseinander und beide stellen Figuren in den Mittelpunkt, deren fluide Identität restriktiven heteronormativen Kategorisierungen widerstrebt und deren grenzgängerische Raumerfahrungen implizite Verhandlungen des *queer space*-Konzepts enthalten.

Antje Rávic Strubel

Antje Rávic Strubel hat sich seit dem Erscheinen ihres ersten Romans *Offene Blende* (2001) mit einer Vielzahl von Romanen und Erzählungen zu einer profilierten Autorin der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur entwickelt. Ihre Werke spielen zumeist in der Gegenwart der deutschen Nachwendezeit, die als historisch geprägt präsentiert wird. Besonders die Erfahrungen mit dem Herrschaftssystem der DDR und das soziopolitische Erbe der NS-Diktatur bilden Einflüsse, die auf die Handlung und die Figuren in Strubels Romanen einwirken.[49] Sie werden als hegemoniale Strukturen präsentiert, welche die Autorin subversiv in Frage zu stellen versucht. Das Aufbrechen von scheinbar eindeutigen Formationen und

[46] Wolfgang Hallet, „Fictions of space. Zeitgenössische Romane als fiktionale Modelle semiotischer Raumkonstitution“. In: ders./Birgit Neumann (Hgg.), *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld 2009, S. 84.

[47] Leonhard Herrmann/Silke Horstkotte. *Gegenwartsliteratur. Eine Einführung*. Stuttgart 2016, S. 40 und 124-134.

[48] Andreas Erb, „Antje Rávic Strubel zwischen Potsdam und Schweden“. In: ders. (Hg.), *Antje Rávic Strubel. Schlupfloch Literatur*. Bielefeld 2016, S. 14.

[49] Vgl. Helen Finch, „Gender, identity, and memory in the novels of Antje Rávic Strubel”. *Women in German Yearbook* 28:1 (2012), S. 81-97.

die selbsterklärte „Lust an der denkerischen Übertretung der Norm, am Aufstören von Grenzen“[50] sind wesentliche Elemente in Strubels Romanen.

Dieses Aufbegehren gegen rigide Kategorisierungen, sei es im Bereich konventioneller nationaler oder regionaler Zuordnungen, die hinterfragt werden, oder in Bezug auf die fluiden Geschlechteridentitäten von Strubels häufig als *queer* zu bezeichnenden Figuren, zeigt sich dabei nicht nur auf inhaltlicher Ebene, sondern wird auch in der formalen Gestaltung der Bücher deutlich. Die Narration in Strubels Erzählungen ist niemals gradlinig. Zumeist verwendet die Autorin eine Vielzahl von Erzählperspektiven und Zeitebenen, welche „die narrativen Welten, die sie konstruieren, destabilisieren“[51] und aus dem Lesevorgang einen komplexen Interpretationsprozess machen. Die Verwirrung des Lesepublikums wird dabei nicht nur in Kauf genommen, sondern bewusst angestrebt. Strubel ist deshalb als „Meisterin der Verunsicherung“ bezeichnet worden.[52] Es kommt einem Plädoyer für das *queering* des Erzähl- und des Lesevorgangs gleich, wenn Strubel selbst betont, wie sie der historisch und kulturell vorgeprägten Sprache „die narrativen Beschichtungen abtr[ägt]“ bis „alles Wissen, das auf Vereindeutigung drängt, abgekratzt ist“[53] und eine Offenheit des Erzählens jenseits der Vorgaben „heteromännlicher Weißhäutigkeit“ denkbar wird.[54]

Diese Vorgänge des konsequenten *queerings* betreffen nicht zuletzt auch die räumliche Dimension, wie Faye Stewart exemplarisch in ihrer Analyse von Strubels Roman *Fremd Gehen* (2002) gezeigt hat.[55] „Raum“ stellt in Strubels Schreiben eine multidimensionale Kategorie dar. Neben der Behandlung des materiellen Raumes, der in ihren Werken oft im Vordergrund steht und die Existenzbedingungen ihrer häufig reisenden[56] oder sich zwischen Räumen bewegenden Figuren konkret beeinflusst, erhält der Raum auch eine metaphorische und eine narratologische Funktion. So verbildlicht beispielsweise in *Sturz der Tage in die Nacht* (2011) der physische Aufenthalt der Figuren auf einer Insel zwischen zwei Staaten ihre psychische Verfassung einer gefährdeten Existenz im Übergang. In *Tupolew 134* (2004) werden die narrativen Zeitebenen spatialisiert in einem Schacht angeordnet präsentiert und so die „Grenzen des Erkennbaren“ (oder Erzählbaren) verräumlicht dargestellt.[57]

---

[50] Antje Rávic Strubel, „Segeltörn unter rätselhaften Himmeln.“ In: Andreas Erb (Hg.), *Antje Rávic Strubel. Schlupfloch Literatur*. Bielefeld 2016, S. 31-42, hier: S. 33.

[51] Faye Stewart, „Queer elements. The poetics and politics of Antje Rávic Strubel's literary style.” *Women in German Yearbook* 30:1 (2014), S. 44-73, hier: S. 49.

[52] Thomas Thiel. „Ergeben Sie sich nicht! Antje Rávic Strubel bei der Mainzer Poetikdozentur”. *Frankfurter Allgemeine Zeitung,* 25.01.2008.

[53] Antje Rávic Strubel, „Zweifeln und Sätze bilden“. In: Andreas Erb (Hg.), *Antje Rávic Strubel. Schlupfloch Literatur*. Bielefeld 2016, S. 25.

[54] Strubel, „Segeltörn unter rätselhaften Himmeln“, S. 31.

[55] Vgl. Stewart, „Queer elements”.

[56] Vgl. Beret Norman, „Antje Rávic Strubel’s disruptive discourse.” In: Andreas Erb (Hg.), *Antje Rávic Strubel. Schlupfloch Literatur*. Bielefeld 2016, S. 85-102: „The theme of travel is prevalent”, S. 85.

[57] Vgl. Ingeborg Gerlach, „Vexierspiele im Schacht“. In: Holger Helbig (Hg.), *Weiterschreiben. Zur DDR-Literatur nach dem Ende der DDR*. Berlin 2007, S. 67.

Zudem hat Emily Jeremiah gezeigt, wie fruchtbar die Anwendung von Rosi Braidottis feministischem Konzept des „nomadischen Subjekts“ bei der Interpretation von Strubels Werken ist. Jeremiah betont, dass für Braidotti Nomadismus keinen Terminus der Bewegung durch den Raum darstellt, sondern vielmehr ein dynamisches Identitätskonzept beschreibt, das als „eine Form des kritischen Bewusstseins [...] festgelegten Seinsweisen widersteht“. Dennoch ist die Bezeichnung „Nomadismus“ natürlich indirekt dem Raumdenken entnommen. Braidottis Begriff des nomadischen Subjekts „steht im Gegensatz zu konservativen und normativen Doktrinen wie Nationalismus und Heterosexismus, […] ist somit grundsätzlich queer“ und illustriert so die Verbindung zwischen ursprünglich räumlichen Kategorien und queeren Inhalten. In Strubels Werk erkennt Jeremiah einen „Queer-Nomadismus“.[58]

Zu den materiellen Räumen, die Strubels Figuren navigieren, und die oft von metaphorischen Orten überlagert werden, gehören immer wieder auch *queer spaces.* Sie werden von den Figuren in ihrer Eigenschaft als „safe spaces“ aufgesucht, die Sicherheit vor heterosexistischer Diskriminierung bieten (oder zu bieten scheinen).[59] Dort können die Protagonist_innen sich zugleich ihrer von der Heteronormativität abweichenden, sozial nicht konformen Identität vergewissern. Wie die Herausgeber_innen der Anthologie *Queers in Space* betonen: „Queer space enables people with marginalized (homo)sexualities and identities to survive and to gradually expand their influence and opportunities to live fully.” Diese idealisierte Funktion der queeren Räume wird bei Strubel aber als nicht realisierbar verworfen, beziehungsweise die Grenzen von *queer space* als „Zuflucht“ werden wiederholt aufgezeigt.[60]

In Strubels ersten beiden Romanen *Offene Blende* und *Unter Schnee* (2001) befinden sich die lesbischen Protagonistinnen jeweils in einem fremden nationalen Raum, der von Heterosexismus geprägt ist. In *Offene Blende* wird Leah, die kürzlich aus Westdeutschland in den USA eingetroffen ist, mit einer Umdeutung kultureller Referenzen konfrontiert, die ihre lesbische Identität negieren. In einer heteronormativ korrigierenden Anspielung auf den Film BASIC INSTINCT (USA 1992) und seine bisexuelle mordende Protagonistin inszeniert sich Leahs männlicher Gesprächspartner als aggressiv heterosexueller Eispickelkiller. Er meint zu wissen, dass „ihr Mädels auf Michael Douglas [steht]“ und kategorisiert so Leah ungefragt und ohne zu zögern als heterosexuell.[61]

---

[58] Emily Jeremiah, „Desorientierungen. Queerer, ostdeutscher Nomadismus im Werk von Antje Rávic Strubel“. In: Andreas Erb (Hg.), *Antje Rávic Strubel. Schlupfloch Literatur*. Bielefeld 2016, S. 45.

[59] Vgl. Wayne Mysliks Einschätzung: „Queer spaces are not, in fact, safe havens”, Wayne D. Myslik, „Renegotiating the social/sexual identities of places. Gay communities as safe havens or sites of resistance?”. In: Nancy Duncan (Hg.), *BodySpace. Destabilizing geographies of gender and sexuality.* London 1996, S. 167.

[60] Gordon Brent Ingram/Anne-Marie Bouthillette et al., "Lost in space. Queer theory and community activism at the fin-de-millénaire". In: dies. et al. (Hgg.), *Queers in space. Communities, public places, sites of resistance*. Seattle 1997, S. 3.

[61] Vgl. Antje Rávic Strubel, *Offene Blende*. München [2]2003, S. 92.

Später sucht Leah, verunsichert von der soziokulturellen „Unsichtbarkeit" lesbischer Lebensformen,[62] durch die Frauen beim Kennenlernen „nie wissen [konnten], ob die andere das Spiel verstand",[63] die Stätten queerer Geschichte in New York auf. In der Christopher Street erhofft sie sich sowohl eine Validierung ihrer sexuellen Identität als auch als Fotografin die Möglichkeit, eine gefährdete Gemeinschaft zu Zeiten der Aidskrise ablichten zu können: „Es war schließlich eine Straße wie keine andere Straße der Welt und Leah erwartete mindestens ein Wunder".[64] Wie der ironische Tonfall vermuten lässt, werden ihre Erwartungen enttäuscht. Es kommt zu keinen wichtigen Begegnungen und das Foto, das sie macht, „reichte im besten Fall für eine romantische Postkarte".[65]

Eine ähnlich enttäuschende Erfahrung macht Leah in Harlem. Die lesbische Bar, in der sie noch vor kurzem getanzt hat, ist verschwunden, als sie ihre Geliebte Jo dort hinführen will. Der transformativen Eigenschaft der „Stadt, die in sich verrückt, die sich von Tag zu Tag verschiebt",[66] fallen zwar auch andere Lokale zum Opfer, wie beispielsweise das italienische Restaurant, deren Besitzer Leah erst kürzlich fotografiert hatte, aber dieses spurlose Verschwinden ist besonders charakteristisch für *queer spaces*. Dieses Entschwinden materieller queerer Räume symbolisiert für Leah die Abwesenheit einer verlässlichen kulturellen Tradition, auf die sie sich in ihrer sexuellen Identität beziehen kann.

Materielle *queer spaces* als soziale Gegenräume, die sich über binäre heteronormative Strukturen hinwegsetzen, sowie die Bezugnahme auf lesbische Kultur und Geschichte als metaphorischer Raum zur Selbstvergewisserung der von Homophobie und Heterosexismus bedrohten Figuren, gestaltet Strubel auch in *Unter Schnee*. In diesem Roman leidet Veras Liebesbeziehung zu Evy unter allerlei Spannungen, zu denen räumliche Distanz, unterschiedliche Persönlichkeiten, die Nachwirkungen des Ost-West-Konflikts sowie nicht zuletzt auch die voyeuristisch-fetischisierenden Männerblicke, denen das Paar wiederholt ausgesetzt ist, gehören. Auf den Schmerz des Abschieds nach einem gemeinsam verbrachten Urlaub und auf durch einen Verkehrsstau hervorgerufene Frustrationen reagiert Vera mit einer Pose der Selbstermächtigung in lesbischer Tradition: „Im Sommer, da bin ich ein *Dyke on Bike* und hol dich mit meinem Motorrad".[67]

Dieses Aufrufen klassischer kultureller *queer spaces,* zu denen auch Evys nostalgische Erinnerung an einen gemeinsamen Besuch in einer Pariser „Szene-Bar" gehört, ist in *Unter Schnee* genauso wie in *Offene Blende* von einer Unzufriedenheit, einem Ungenügen begleitet, das aus der marginalisierten gesellschaftlichen Position erwächst, in der sich die Figuren aufgrund ihres Geschlechts und ihrer sexuellen Identität befinden: „Vera [...] hatte mir [Evy, CG] etwas Besseres zeigen

[62] Maxine Wolfe, „Invisible women in invisible places. The production of social space in lesbian bars". In: Gordon Brent Ingram/Anne-Marie Bouthillette et al. (Hgg.), *Queers in space. Communities, public places, sites of resistance*. Seattle 1997, S. 301-324.
[63] Strubel, *Offene Blende*, S. 99.
[64] Ebd., S. 106.
[65] Ebd., S. 107.
[66] Ebd., S. 295.
[67] Antje Rávic Strubel, *Unter Schnee*. München [2]2002, S. 141.

wollen“ als das „klein[e] [...] ein bisschen schäbig[e]“ Pariser Lokal.[68] Schon in diesem frühen Roman sehen sich die Figuren mit einer räumlichen Dichotomie konfrontiert, welche aus zwei Arten von möglichen Aufenthaltsorten besteht: einerseits die Mainstreamgesellschaft, in der sie aufgrund ihrer queeren Identität heteronormativer Unterdrückung oder Diskriminierung ausgesetzt sind, und andererseits die ghettoisierenden gesellschaftlichen Randgebiete der schwullesbischen Szene. Aus dieser unbefriedigenden Binarität bietet Strubel zwei Ausgangsmöglichkeiten an.

Zum einen erscheint die virtuelle Welt als eine synthetisierende und sich zugleich über die materiellen Räume erhebende Zuflucht. An ihrem tschechischen Urlaubsort begegnen Evy und Vera dem Mädchen Adina, die sich souverän im Cyberspace bewegt. Im Gegensatz zu den ablehnenden übrigen Anwohner_innen und Tourist_innen im Ort bringt Adina der Beziehung von Evy und Vera eine identifikatorische Faszination entgegen. Sie beobachtet die beiden heimlich und „als sie sich küßten, konnte es Adina im ganzen Körper spüren, bis zu den Härchen. Als würde sie aufgehoben von dem Kuß“.[69] Im Internet bewegt sich Adina bewusst anonymisiert und verwendet einen männlichen Usernamen. Das Forum, das sie besucht, trägt den Namen „Rio“ und tritt so als virtuelle Variante eines realen geografischen Ortes auf. Im Gegensatz zu ihren flüchtigen Bekanntschaften in der nicht-virtuellen Welt pflegt Adina im Internet feste Bindungen zu Freund_innen, die sich zwar hinter Onlinepseudonymen verbergen, von denen sie aber reale emotionale Unterstützung erhält.

Strubel entwickelt diese utopische Positionierung einer idealisierten Onlinewelt als Möglichkeit zur Überwindung der binären Raumzwänge, mit denen die Figuren *in real life* zu kämpfen haben, in ihren späteren Werken nicht weiter. Aber die sich spielerisch über die Geschlechtergrenzen hinwegsetzende Adina kann als „die wahre Heldin des Romans“ betrachtet werden.[70] Sie stellt eine für Strubels Gesamtwerk wegweisende Figur geschlechtlichen wie transnationalen Grenzgänger_innentums dar und kann zu Recht als „die optimistischste Verkörperung der Befreiung von Gendernormen“ in Strubels frühen Romanen gelten:

> Durch ihre Handlungsfähigkeit in beiden Welten [der virtuellen und der realen, CG] ist Adina gleichzeitig männlich und weiblich, tschechisch und transnational, sichtbar und unsichtbar, einmalig und vielfältig. Für sie ist Identität mannigfaltig.[71]

Führt der eine mögliche Fluchtweg aus der eingrenzend binären Räumlichkeit, die der queeren Existenz aufgezwungen wird, in die technisierte Irrealität der virtuellen Welt, so ist im diametralen Gegensatz dazu die zweite Ausweichmöglichkeit in der Natur lokalisiert. Als sich Vera allein auf einen Spaziergang begibt,

---

[68] Ebd., S. 85.
[69] Ebd., S. 128.
[70] Norman, „Antje Rávic Strubel’s disruptive discourse”, S. 93.
[71] Faye Stewart. „Das Politische und Sozialkritische in den Romanen Antje Rávic Strubels“. In: Andreas Erb (Hg.), *Antje Rávic Strubel. Schlupfloch Literatur*. Bielefeld 2016, S. 75f.

fällt sie ein Schneeloch, das dem Roman seinen Titel gibt. Sie erlebt dieses eigentlich gefährliche Unglück als epiphanes Ereignis und Befreiung von Raum und Identität: „Wo du warst, ist plötzlich nichts mehr. Absolut nichts. Es ist still und schwarz. Es ist Glück".[72] Die Gefahr, die von diesem alternativen Raum und seiner Todesnähe ausgeht, ist deutlich – eindeutiger als im Fall von Adinas Onlineflucht, bei der es dem Lesepublikum überlassen bleibt, sich auszumalen, welche Risiken dort auf die Jugendliche warten könnten. Letztendlich lässt *Unter Schnee* beide Realitätsfluchten, die beschrieben werden, nicht gelten und wirft seine Figuren zurück in die sozialen Räume, aus denen sie zu entkommen versuchten. Die Natur als Ort der möglichen Überwindung der sozialen Konflikte, die für queere Figuren in den binären Räumen der heteronormativen Gesellschaft entstehen, ist allerdings eine Vorstellung, die Strubel in ihren späteren Romanen weiterverfolgt.

In *Kältere Schichten der Luft* (2007) versuchen die Figuren den sozialen Problemen der deutschen Nachwendegesellschaft zu entkommen, indem sie nationale Grenzen überwinden und Deutschland verlassen: „Sie waren in eine unbekannte Gegend gekommen, in ein anderes Land, in eine fremde Region [...]. Für sie war es, als schlösse sich das jetzige Leben ihrem früheren nicht mehr an [...]". In einem Zeltlager in Schweden glauben die Charaktere „wurzellos" und „zeitenthoben" leben zu können.[73] Verführt und inspiriert von der Weite der skandinavischen Landschaft experimentiert die queere Protagonistin Anja in Schweden mit einer Form der inneren Erweiterung oder „Entgrenzung".[74]

In ihrer Beziehung zu der rätselhaften Siri, die vielleicht eigentlich einen anderen Namen trägt und möglicherweise imaginiert ist, nimmt Anja die Persona eines Jungen namens Schmoll an und erkundet so die maskuline Seite ihrer Geschlechtsidentität. „Zwei Frauen um die dreißig erleben miteinander die Liebesgeschichte zweier Teenager. Eine von ihnen ist ein Junge." So fasst die Autorin selbst diese grenzüberschreitende Romanze zusammen, in der die Figuren multiple oder vielschichtige (geschlechtliche) Identitäten haben und eine „pausenlos aufflammende, nie abgeschlossene Transformation" stattfindet.[75] Diese andauernde Verwandlung entfaltet sich obendrein nicht primär physisch, sondern vor allem auf dem Gebiet der Sprache, wie die verbal vollzogene Liebesszene zwischen den beiden illustriert. Gemeinsam versuchen sie sich sowohl neue Lebens- als auch neue Sprachräume zu erschließen.

Der schwedische Schauplatz dieses Romans, der fast ausschließlich von Deutschen bevölkert ist und sich so gewissermaßen zugleich innerhalb und außerhalb des Raums deutscher nationaler Identität und Gesellschaft befindet, lässt sich mit Foucault als eine Heterotopie bestimmen. Strubels Vertrautheit mit Foucaults Theorien, denen sie „einen indirekten Einfluss auf mein Schreiben"[76]

---

[72] Strubel, *Unter Schnee,* S. 129.
[73] Antje Rávic Strubel, *Kältere Schichten der Luft.* Frankfurt am Main [2]2008, S. 8f.
[74] Erb, „Antje Rávic Strubel", S. 14.
[75] Strubel, „Segeltörn unter rätselhaften Himmeln", S. 40f.
[76] Vgl. Thomas Boyken/Jan Traphan, *„Wenn ich auf eine Lösung stoße, ist der Text zu Ende." Werkstattgespräch mit Antje Rávic Strubel*. Oldenburg 2008, S. 78.

einräumt, lässt vermuten, dass die Wahl des Handlungsschauplatzes in *Kältere Schichten der Luft* nicht rein zufällig Verbindungen zu Foucaults Heterotopie-Vortrag zeigt. Ferienlager gehören zu den Orten, die Foucault explizit als Heterotopien benennt.[77] Einen weiteren Bezugspunkt zu Foucaults Heterotopievorstellungen kann man im häufigen Einsatz von Wasserfahrzeugen in Strubels Werken erkennen. Foucault erklärt das Schiff zur „Heterotopie *par excellence*".[78] Schiffe, Fähren, Boote und Kanus finden sich an zentralen Stellen in Strubels Romanen und sie wählt darüber hinaus auch als Ort ihrer poetologischen Ausführungen einen „Segeltörn".[79]

Foucault bezeichnet die Heterotopie als „verwirklichte Utopie".[80] Die Heterotopie ist deshalb vielfach als positiv besetzter Gegenraum verstanden worden, der Freiheit bietet von sozialen Restriktionen und sich dennoch innerhalb der Gesellschaft befindet. Gerade auch im gendertheoretischen Kontext erscheint die Heterotopie als „[geschützte[r] Raum] für neue, von der Norm abweichende Entwürfe von Geschlecht und sexuellen Begehrensrelationen".[81] Diese positive Bewertung übersieht aber, dass in „Von anderen Räumen" von verschiedenen Typen von Heterotopien die Rede ist. In seiner Beschreibung der sogenannten „Abweichungsheterotopie" bezieht Foucault sich auf „Orte", „an denen man Menschen unterbringt, deren Verhalten vom Durchschnitt oder von der geforderten Norm abweicht". Als Beispiele für diese Abweichungsheterotopien nennt Foucault Stätten der zwangshaften Isolierung von Menschen wie „psychiatrische Anstalten", „Gefängnisse" und „Altersheime".[82] Das zeigt, dass die Heterotopien nicht oder nicht nur als Stätten der Befreiung verstanden werden sollen, man kann sie sogar als Orte verstärkter sozialer (oder staatlicher) Kontrolle begreifen, an denen ein „Wegsperren" devianter Subjekte stattfindet.

Strubel teilt diese skeptischere Einschätzung der Heterotopien. In *Kältere Schichten der Luft* ist das Camp in Schweden entgegen der Hoffnungen der Bewohner_innen kein Ort der Befreiung, sondern nur ein über die nationalen Grenzen verschobener isolierter Raum, wo sich die Flucht vor der „*Retrokacke*"[83] gescheiterter Lebensentwürfe als aussichtslos erweist. Mit dem Ende des Sommers kehren alle nach Deutschland zurück. Ebenso wenig ist es möglich, im Zeltlager den Normen der heterozentrischen Gesellschaft zu entkommen. Anja ist aufgrund ihrer sexuellen Identität homophoben Angriffen ausgesetzt und ihre Beziehung zu Siri wird nicht geduldet, wie ihr Kollege Rolf ihr klarmacht. Er war in seinem früheren Leben DDR-Grenzsoldat und fühlt sich jetzt für die Wahrung von sozialen Verhaltensgrenzen verantwortlich.[84] Am Ende verschwindet Siri. Anja

[77] Vgl. Foucault, „Von anderen Räumen", S. 940.
[78] Ebd., S. 942.
[79] Strubel, „Segeltörn unter rätselhaften Himmeln".
[80] Foucault, „Von anderen Räumen", S. 935.
[81] Schuster, *Andere Räume*, S. 217. Vgl. auch Ingram/Bouthillette et al., „Lost in space", S. 13.
[82] Foucault, „Von anderen Räumen", S. 937.
[83] Strubel, *Kältere Schichten der Luft*, S. 9.
[84] Vgl. ebd., S. 174.

kehrt nach Deutschland zurück, aber Schmoll „hallt“ in ihr nach[85] wie das Echo einer unverwirklichten Chance.

Sogar von Foucault als eindeutig positiv bewertete „Heteronomien“, Orte der Reinigung wie der Hammam oder die Sauna,[86] erscheinen bei Strubel als Stätten sexueller Übergriffe und heterosexistischen Verhaltens. Die typischerweise gemischtgeschlechtlichen Saunen in Deutschland und Tschechien bieten in *Unter Schnee* und in *In den Wäldern des menschlichen Herzens* (2016) Raum für die Entfaltung „toxischer Männlichkeit“, welche die „Stabilisierung von Genderdominanz an bestimmten Orten“[87] und damit die Wahrung hegemonialer heteronormativer Strukturen zum Ziel hat.

Keiner von Strubels Romanen spielt an so vielen verschiedenen Orten wie ihr jüngstes Werk *In den Wäldern des menschlichen Herzens*. Der Roman fällt darüber hinaus auch durch seine Vielzahl von Charakteren auf, die bis auf wenige Ausnahmen alle queer sind und denen es zumeist schwerfällt, sich und ihr Begehren in der heteronormativen Matrix der globalisierten Gesellschaft zu verorten. Indem Strubel beschreibt, wie sogar die einzige heterosexuelle cisgender Hauptfigur, der Yogalehrer Norman, in der Sauna aufgrund seiner unkonventionellen Maskulinität als „Schwuli“[88] beschimpft und angegriffen wird, entwirft sie das Bild einer feindlichen Welt, die von „hegemonialer Männlichkeit“[89] und einer aggressiven Heteronormativität geprägt ist. Den sich zwischen verschiedenen Regionen, Ländern und Kontinenten bewegenden Figuren gelingt es nicht, dauerhafte Aufenthaltsorte zu finden, die ihrer persönlichen Geschichte und ihrer Geschlechtsidentität entsprechen. Wie schon in *Offene Blende* werden kulturelle Referenzen und Stätten der schwul-lesbischen Szene (u.a. Filme mit lesbischen Inhalten wie MÄDCHEN IN UNIFORM (Deutschland 1931) und queere Kreuzberger Lokale) zur Stabilisierung von Identitäten herangezogen[90] – und erneut können sie ihre Funktion nicht erfüllen. In diesem Fall liegt das allerdings auch daran, dass für die Lesbe Katja, die sich allmählich schmerzhaft ihrer Transgeschlechtlichkeit bewusst wird, das Aufrufen dieser einst so stärkenden Referenzpunkte nunmehr zur Steigerung ihrer Identitätskrise beiträgt.

Wie auch die zweite transgender Figur im Roman, der Amerikaner Leigh, versucht Katja/Katt in die „Weite“ und „Ruhe“ der Natur zu fliehen.[91] Diesen Fluchtversuchen wird auf unterschiedliche Weise Einhalt geboten. Leigh findet sich in der Wüste auf isolierten Felsen und in tiefen Schluchten wieder, die ebenso wie Veras Sturz in das tschechische Schneeloch in *Unter Schnee* metaphorisch die gesellschaftlich prekäre Situation dieser marginalisierten queeren Charaktere umschreiben. Katt begegnet bei seinem Aufenthalt auf dem Land den Nachwirkungen der sozialen Ausgrenzung, die DDR-Dissident_innen in der ostdeutschen

[85] Ebd., S. 188.
[86] Foucault, „Von anderen Räumen“, S. 940.
[87] R. W. Connell/James W. Messerschmidt, „Hegemonic masculinity. Rethinking the concept”. *Gender & Society* 19:6 (2005), S. 840.
[88] Antje Rávic Strubel, *In den Wäldern des menschlichen Herzens*. Frankfurt am Main 2016, S. 98.
[89] Connell/Messerschmidt.
[90] Vgl. Strubel, *In den Wäldern des menschlichen Herzens*, S. 10.
[91] Ebd., S. 247.

Provinz erfuhren und erlebt das Schicksal dieser bis heute verachteten ehemaligen „renitenten Staatsbürger“[92] in Parallelität zu den anders gearteten aber ihrem Kern nach ähnlichen hegemonialen Strukturen, die sein unkonventionelles Leben negativ beeinflussen. Auf diese Weise wird auch Foucaults Anspruch, den Garten als „geglückte, universalisierende Heterotopie“ zu verstehen,[93] von Strubel zurückgewiesen, denn in den Parks und Gärten von Warnemünde erkennt Katt dieselben sozialen Ausgrenzungsmechanismen, die er auch in der Stadt erlebt.

Nicht alle von Strubels Figuren werden in ihrem Leben gleichermaßen und stets in ähnlicher Intensität von den Mechanismen einer im Kern unfreien Gesellschaft eingeschränkt. Strubel macht aber deutlich, dass erfolgreiche räumliche Synthesen, die sich über die Binarität hinwegsetzen, so wenig realisierbar sind wie in *den Wäldern des menschlichen Herzens* die polyamore Überwindung der klassischen Zweierbeziehung. Helen wünscht sich ein solches Zusammenleben, muss aber erfahren, dass sie ihre beiden Geliebten Faye und Sara dadurch emotional überfordert. Ein Ausbruch aus der eingrenzenden Binarität wird so in diesem Roman – und in Strubels Werk insgesamt – zwar in mehrfachen Dimensionen angestrebt, erreichbar scheint er aber nicht.

Sasha Marianna Salzmann

In ihrem poetologischen Aufsatz „Segeltörn unter rätselhaften Himmeln“ (2016) entwirft Strubel eine hypothetische, ideale „Erzählinstanz“. Sie erläutert:

> Die Erzählerfigur, [bei der [...] körperliches Geschlecht und Geschlechtsidentität nicht zwanghaft zusammenfallen,] könnte [...] auf körperlicher Ebene die gleiche Wanderung antreten wie andere Figuren des Textes auf geografischer Ebene. Eine Wanderung durch Länder und Körper, auf der sich die Frage nach Ursprung und Herkunft bald als unsinnig erweist.[94]

Die Erzähler_in, die dem Lesepublikum in Sasha Marianna Salzmanns Roman *Außer sich* (2017) begegnet, begibt sich auf eine solche Identitätsreise, wie Strubel sie beschreibt. *Außer sich* ist der erste Roman der als Theaterschriftstellerin bekannten Autorin und schaffte es gleich auf die Shortlist des Deutschen Buchpreises.[95] Diesen Erfolg kann man als positives Signal dafür deuten, dass queere Inhalte im Rahmen wachsender gesamtgesellschaftlicher Akzeptanz auch im deutschen Literaturbetrieb an Bedeutung und Anerkennung gewinnen. Sowohl als Dramatikerin, die für das Maxim-Gorki-Theater in Berlin schreibt, als auch als

[92] Ebd., S. 258.
[93] Foucault, „Von anderen Räumen“, S. 939.
[94] Strubel, „Segeltörn unter rätselhaften Himmeln“, S. 38-39.
[95] „Deutscher Buchpreis“. https://www.deutscher-buchpreis.de/nominiert/#section-shortlist; Abruf am 03.01.2018.

Prosaistin beschäftigt sich Salzmann mit Inhalten, die den Motiven in Strubels Werken stark verwandt sind. Darüber hinaus verwendet Salzmann ähnliche queere narrative Prinzipien und Strukturen wie Strubel, die sich immer auch auf den Raum beziehen.

Salzmann zeigt das metaphorische Aus-sich-heraus-Treten ihrer Hauptfigur Alissa, genannt Ali, bei der Erkundung ihrer Genderidentität als gleichzeitige materielle räumliche Verlagerung. Ali reist in die Türkei, auf der Suche nach ihrem vermissten Zwillingsbruder Anton. Bald wird deutlich, dass sie in Anton, mit dem sie eine symbiotische Beziehung verbindet, auch eine Verkörperung ihrer eigenen Maskulinität sucht. Als sie sich in der Türkei ihrer Transidentität bewusst geworden ist, und schließlich mit tiefer Stimme und Bart nach Deutschland zurückkehrt, ist Anton völlig verschwunden. Ali übernimmt seinen Namen. Ähnlich wie Strubel nimmt Salzmann als Autorin eine „kämpferische“[96] Haltung ein, was die Sichtbarmachung und die Verteidigung von Lebensstilen und Identitätsformen betrifft, die sich außerhalb des heteronormativen Standards bewegen. Das wird auch darin deutlich, dass der Titel von Salzmanns Roman auf den gleichnamigen Essay von Judith Butler verweist.[97]

In „Außer sich“ („Beside Oneself“) (2002) geht Butler aus aktivistischer Perspektive der Frage nach, wie Humanität definiert wird und definiert werden sollte. Sie betont, dass sexuelle Identität immer nur im Verhältnis zu anderen Menschen entsteht und dass das Subjekt „aus sich heraus“ tritt, wenn es seine Geschlechtsidentität entwickelt. Dabei muss es sich in all seiner Verletzlichkeit offenbaren[98] und kann so das Opfer von Gewalt werden. Butler fragt, wie angesichts der international verbreiteten Angriffe gegen Schwule und Lesben, sowie Transgender und Intersexuelle, die Zugehörigkeit von Personen, die nicht den „binären Geschlechtsnormen“[99] entsprechen, zur Kategorie dessen, „wer als ein Mensch zählt“ gesichert werden kann.[100] „Außer sich“ zu sein bezeichnet für Butler deshalb ein Spektrum von Gefühlsreaktionen: Es reicht von der sexuellen Ekstase, die sich (auch) jenseits von Heteronormativität erleben lässt, bis zu emotionaler Trauer und politischer Wut,[101] die angesichts der Einordnung von queerer Existenz als einem "ungrievable life",[102] entsteht, dem ungestraft Gewalt angetan werden kann, weil homophobe und transfeindliche Angriffe aus den ethischen Kategorien der heterozentrischen Gesellschaft herausfallen. Diese Überlegungen von Butler prägen in unausgesprochener Weise Salzmanns Roman, der gefüllt ist mit um Anerkennung und Glücksanspruch kämpfenden queeren Figuren.

Die Positionsbestimmung „außer sich“ steht bei Salzmann darüber hinaus als Chiffre für eine Identitätssuche, die sich sowohl räumlich als auch historisch entfaltet. Salzmann verbindet die Bewegung im Raum, insbesondere die Schilderung

---

[96] Ijoma Mangold, „Der Conchita-Wurst-Effekt“, *Die Zeit* 38/2017.
[97] Judith Butler, „Beside Oneself. On the limits of sexual autonomy”. In: dies., *Undoing Gender*. New York 2004, S. 17-39.
[98] Ebd., S. 23.
[99] Ebd., S. 35.
[100] Ebd., S. 28.
[101] Ebd., S. 20.
[102] Ebd., S. 24.

von Migrationserfahrungen und den daraus erwachsenden kulturellen Zugehörigkeitsproblemen, mit der Erkundung der Frage nach geschlechtlicher Identität. Der Roman spielt an drei nationalen, zum Teil historischen Schauplätzen: in Deutschland, der Türkei und der (untergegangenen) Sowjetunion. Salzmann entwirft ein faszinierendes Panorama russischer Geschichte, die anhand von sich über vier Generationen erstreckenden Lebensläufen individuelle Konturen annimmt. Der Zweck dieser lang ausgerollten Familiengeschichte ist eine identitätsbildende Verortung der Hauptfigur in Tradition und Vergangenheit, der Versuch, „sich mit Hilfe von Bruchstücken ihre Geschichte selbst zusammenzusetzen".[103] Ali will mehr über sich erfahren, indem sie/er die Geschichte der Vorfahren erkundet. Vieles von dem, was Ali erfährt, ist schmerzhaft und von Gewalterlebnissen geprägt und sie/er reagiert mit der Flucht in eine außerkörperliche Erfahrung, die Ali über sich „schweb[en]" lässt, während sie/er der Mutter zuhört, die von ihrer wiederholten Vergewaltigung in der Ehe berichtet: „Ich sah Ali, der jetzt, plötzlich, […] auch Alissa hätte sein können. […] Er schwankte zwischen den Zeiten, zwischen den Körpern, er war leer."[104] In dieser belastenden Situation, als die Mutter ihr Trauma mitteilt und sich in Alis Bewusstsein positive und negative Erinnerungen an den inzwischen verstorbenen Vater und die Kindheit in Russland und Deutschland mischen, fühlt sich Ali außerstande, die eigene Identität zu bestimmen: „Ein Я [Ich, CG] konnte ich nicht denken".[105]

Der Migrationsvorgang hat in gewisser Weise die Familienmitglieder verletzt und emotional beschädigt, weil sie sich entwurzelt und ihrer Identität nicht sicher fühlen. Die Elterngeneration der als Kind nach Deutschland gekommenen Protagonist_in gelangt sogar zu dem Schluss: „Migration tötet".[106] Andererseits deutet der Roman schon durch die Verwendung der Anführungszeichen bei den auf Russland bezogenen Begriffen „nach Hause"[107] und „zu Hause"[108] an, dass die Figuren auch in ihrem Herkunftsland keine wahre Heimat besaßen. Als Juden sind sie sowohl in der Sowjetunion als auch später in Deutschland antisemitischen Angriffen ausgesetzt und führen eine marginalisierte Existenz. „Ich hatte keine Ahnung, was das heißt, ein Land zu haben",[109] bilanziert Ali in Istanbul.

Alis Familie macht über Generationen hinweg die Erfahrung, dass ein Abweichen von der Norm, sei es auf religiös-ethnische oder geschlechtliche Weise,[110] gefährlich oder gar tödlich sein kann. Sie legen in Russland ihren jüdischen Namen ab, um die Diskriminierung zu reduzieren, der sie ausgesetzt sind, und nehmen ihn erst bei ihrer Ankunft als jüdische Kontingentflüchtlinge in Deutschland wieder an. Von der queeren Hauptfigur, die von Kindheit an gegen die ihr aufge-

[103] Sasha Marianna Salzmann, *Außer sich*. Berlin 2017, S. 259.
[104] Ebd., S. 272.
[105] Ebd., S. 274.
[106] Ebd., S. 297.
[107] Ebd., S. 11.
[108] Ebd., S. 279.
[109] Ebd., S. 361.
[110] Die russische Gesellschaft wird wiederholt als homophob und antisemitisch gekennzeichnet: „Wenn [ein Mann] nicht trinkt und heult, ist er entweder eine Schwuchtel oder ein Jid", Ebd., S. 61.

zwungenen femininen Attribute rebelliert, wird erwartet, dass sie ihre sexuelle Identität in ähnlicher Form wie ihr Judentum verbirgt und sich den Konventionen des ihr zugewiesenen weiblichen Geschlechts entsprechend kleidet und frisiert: „Wenn sie eine Lesbe war, konnte sie das doch auch mit langen Haaren sein, war doch nicht verboten, gut auszusehen“,[111] meint Alis Mutter.

Die Tradierung einer identitätsbildenden Familiengeschichte geschlechtlicher Abweichung ist unter diesen Umständen undenkbar. Was Ali und der transidente Ukrainer Katho sich eigentlich „wünschten“, um sich als organischer Teil ihrer ehemals sowjetischen Familien fühlen zu können, bleibt unerreichbar: „Vorfahren, die so waren wie sie. Onkel mit rasierten Beinen […], Tanten […], die in Anzügen durch die Straßen spazierten“.[112] Queere Gedächtnisräume gibt es im familiären Kontext nicht. Immerhin bringen die Großeltern Alis äußerlichen Veränderungen durch Testosteron mehr Akzeptanz entgegen als die Mutter: „Sie nahmen mich als etwas Bekanntes, das eine neue Fassade trägt“.[113]

Narrativer Ausdruck von Alis lange ungewisser Geschlechtsidentität ist der Wechsel der Erzählperspektive zwischen erster und dritter Person: „Ich war es damals noch gewohnt, von mir außerhalb meiner selbst, von mir in der dritten Person zu denken“.[114] Auch in dieser Hinsicht gleicht *Außer sich* Strubels *Kältere Schichten der Luft*, wo Anja passagenweise als Ich-Erzählerin auftritt, was dann von Kapiteln in personaler Erzählhaltung abgelöst wird. In *Außer sich* wandelt sich zudem das Pronomen, mit dem Ali beschrieben wird, von der femininen zur maskulinen Form. Damit nicht genug, als Indikator von Alis fluider Identität gibt es darüber hinaus noch ein zweites Ich, von dem nicht klar ist, ob es tatsächlich eine zweite Person markiert. Auch Anton tritt als Ich-Erzähler auf. Ob er eine reale Person ist, wie die detailreich erzählte Familiengeschichte suggeriert, oder ob „Antons Leben“ nur von Ali „zusammengedacht“ wurde,[115] bleibt unentschieden. Es könnte sich bei den einander inzestuös verbundenen Geschwistern auch „um die Projektion[en] eines einzelnen Ichs handel[n]“.[116] Möglicherweise ist Anton nur eine Facette von Alis sich wandelnder Identität und ihre erfolglose Suche nach ihm Ausdruck ihres „ewige[n] Unvollständigkeitsschmerz[es]“.[117]

Auch in Istanbul fühlt sich Ali „ihrer eigenen Geschichte nicht […] sicher“. Sie befindet sich „in einer Stadt außerhalb der Zeit“ und fragt sich, ob sie „einfach nur verschwinden [wollte]“.[118] Diesen Identitätszweifeln und Auflösungsfantasien entspricht ihr Aufenthalt in einer „Transitzone […] zwischen Europa und Asien, zwischen Mann und Frau“.[119] Dieser Begriff der „Transitzone“, der in den Rezensionen des Romans mehrfach fällt,[120] legt es nahe, die Raumwahrnehmung

[111] Ebd., S. 91.
[112] Ebd., S. 136.
[113] Ebd., S. 209.
[114] Ebd., S. 210.
[115] Ebd., S. 364.
[116] Sandra Kegel, „Dass ich Eins und doppelt bin“. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 09.09.2017.
[117] Hubert Winkels, „Verwandlungsstress“. *Süddeutsche Zeitung*, 11.09.2017.
[118] Salzmann, *Außer sich*, S. 123.
[119] Nina May, „Er, sie, ich“. *Hannoversche Allgemeine Zeitung,* 20.10.2017.
[120] Vgl. auch Mangold, „Der Conchita-Wurst-Effekt“.

und die Entwicklung der Hauptfigur mit Victor Turner als liminales Phänomen zu lesen.

Turners Dreischrittmodell sozialer Initiationsriten, dessen Anwendung auch bei der Analyse von Strubels Romanen zu interessanten Ergebnissen führt,[121] beschreibt einen liminalen Raum, wo sich die Personen in einem von den normalerweise gültigen sozialen Gesetzen und Kategorien getrennten vorübergehenden Schwellenzustand des „Dazwischenseins" befinden. Diese „Schwellenwesen" fallen vorübergehend aus dem gesellschaftlichen „Netz der Klassifikationen" heraus, bis sie den Schwellenraum wieder verlassen zugunsten der „Wiedereingliederung" in „klar definierte, sozialstrukturbedingte Rechte und Pflichten". Es lassen sich so drei Stadien gesellschaftlicher Initiationsriten unterscheiden: „Trennungs-, Schwellen- und Angliederungsphase".[122]

Die Anwendbarkeit dieses nichtbinären Dreiermodells auf die Romane der beiden Autorinnen wird allerdings dadurch begrenzt, dass zumindest bei Salzmann nicht klar ist, ob der Aufenthalt im Schwellenraum wirklich temporär ist. In *Außer sich*, wie auch in Strubels *Kältere Schichten der Luft*, wird der Eintritt der Figuren in die „Angliederungsphase" nur vage umrissen oder findet gar nicht statt. Zwar macht *Kältere Schichten der Luft* deutlich, dass Anja nach ihrem Genderexperiment mit Siri allein nach Halberstadt zurückkehrt, aber der Roman endet noch in Schweden. In *Außer sich* wird zwar Alis Aufenthalt in Deutschland nach der Rückkehr beschrieben. Eine tatsächliche Heimkehr und, mit Turner, die erfolgreiche „Wiedereingliederung" in das Familienleben findet aber nicht statt. Ali befindet sich weiter im Schwellenraum. Seine Identitätsfindung und Geschlechtsangleichung sind noch nicht abgeschlossen und er fühlt sich, „als wäre ich in einer permanenten Adoleszenz". [123]

Ein tatsächliches und befriedigendes Ankommen der queeren Figuren im bei Turner umrissenen gesellschaftlichen Zielraum ist kaum denkbar. Wie Butler erläutert und wie Strubels und Salzmanns Texte illustrieren, ist, trotz der Fortschritte, die die Anerkennung homosexueller Partnerschaften und transgender Identitäten in manchen Bereichen erlebt, nicht mit einer umfassenden Akzeptanz queerer Existenzen zu rechnen. Autor_innen wie Strubel stellen eindringlich dar, wie schwierig das Leben und die Beziehungen zu anderen auch nach erfolgter Transition sein können – mit oder ohne Hormoneinnahme und mit oder ohne geschlechtsangleichende Operationen.[124]

---

[121] Vgl. Claudia Gremler, „Wurzellos und zeitenthoben? Schweden als Transitraum und deutsche Heterotopie im Werk Antje Rávic Strubels". In: Withold Bonner/Sabine Egger et al. (Hgg.), *Transiträume und transitorische Begegnungen in Literatur, Theater und Film.* Frankfurt am Main 2017, S. 249-262. In „Segeltörn unter rätselhaften Himmeln", S. 35, demonstriert Strubel auf verdeckte Weise, dass sie mit Turners Liminalitätskonzept vertraut ist.

[122] Victor Turner, *Das Ritual – Struktur und Anti-Struktur.* Frankfurt am Main 2000, S. 94-95.

[123] Salzmann, *Außer sich,* S. 261.

[124] Strubel schildert, wie ihre Transfigur Leigh bei männlicher Identifikation mit dem nicht operativ angepassten Körper zufrieden ist, der allerdings von manchen seiner Sexualpartnerinnen fetischisiert wird (vgl. S. 162). Katt hingegen perfektioniert das *passing* und wird als Mann wahrgenommen. Er scheut aber, auch nach der „*Generalüberholung*" (S. 56) seines Körpers, physische Intimität und flüchtet sich in die verbale Äußerung von Sexualität. Diese Distanzierung frustriert seine Freundin, die möglicherweise nichts von seiner Transgeschichte ahnt.

Die erfolgreiche Ankunft im Angliederungsraum ist für Transgender zudem daran gekoppelt, eine so gelungene Angleichung an die Körpermerkmale des empfundenen Geschlechts erreicht zu haben, dass sie unabhängig von dem ihnen bei der Geburt zugewiesenen Geschlecht als männlich oder weiblich wahrgenommen werden (*passing*). Das *passing* wird von vielen Transsexuellen angestrebt, weil es sie darin bestätigt, endlich auch nach außen hin die Geschlechtsidentität zu projizieren, die sie innerlich empfinden. *Passing* bedeutet aber implizit das Verschweigen oder Verstecken der Geschichte, die Transkörper durchlaufen haben und der Merkmale, die sie auch nach der Transition von Ciskörpern unterscheiden, und wird deshalb von manchen Aktivist_innen kritisiert. Sie argumentieren, dass eine Normalisierung von Transkörpern dazu beitragen würde, die binäre „body-equals-sex"-Gleichung in Frage zu stellen[125] und dass die Artikulation von Transsubjektivität, also der individuellen und unterschiedlichen Erfahrungen von transgender Menschen, einen Diskurs in Gang setzen könnte, der die binären Strukturen queert und erweitert.[126]

Da Turners Modell im queeren Kontext also nur sehr begrenzt einsetzbar ist und sein sich an die Initiation anschließender Zielraum kein *queer space* sein kann, ist es sinnvoller, auch Salzmanns Roman anhand von Foucaults Heterotopiebegriff zu betrachten. Das bietet sich schon deswegen an, weil Alis Aufenthaltsort in Istanbul, das Viertel Tarlabaşı, als „Heterotopie" bezeichnet worden ist.[127] Im Roman wird Tarlabaşı, das von marginalisierten Gruppen wie Roma und Kurden sowie Transmenschen bevölkert wird und von Gentrifizierung bedroht ist, als Abweichungsheterotopie gekennzeichnet, welche die bei Foucault angelegte Ambivalenz solcher Räume enthält. Einerseits fühlt Ali sich dort sehr wohl und erlebt Istanbul, besonders aber Tarlabaşı, als befreienden Ort einer geschlechtlichen Selbstfindung. Andererseits hat Ali auf dem von Wanzen befallenen Sofa ihres/seines Freundes und ‚Ersatzonkels' Cemal das Gefühl, dass das Möbelstück sie/ihn „auffressen"[128] und so vernichten will. Cemal warnt Ali, dass es in Tarlabaşı „gefährlich" sei.[129] Die Berechtigung dieser Warnung zeigt sich, als Alis transgender Geliebter Katho in einer Szene-Kneipe vergewaltigt wird. Zudem grenzt das Viertel an den Gezi-Park, wo es einerseits zu befreienden zivilgesellschaftlichen Aufständen gegen die undemokratische türkische Regierung kam und wo andererseits auf diese Proteste mit extremer Polizeigewalt reagiert wurde.

Wie in Strubels Romanen fällt also auch bei Salzmann auf, dass ein wesentliches Merkmal von *queer space*, nämlich die Hoffnung, dass es sich bei diesen Räumen um sichere Orte der Entfaltung handelt, an denen queere Personen ge-

---

[125] Jason Cromwell, „Queering the binaries. Transsituated identities, bodies, and sexualities", In: Stephen Whittle/Susan Stryker (Hgg.), *The transgender studies reader*. New York 2006, S. 514.
[126] Vgl. ebd., S. 519.
[127] Nicolai Helling, „Heterotopien. Karsten Kronas' Streifzug durch Istanbul". *Süddeutsche Zeitung,* Magazin 14.04.2009.
[128] Salzmann*, Außer sich,* S. 275.
[129] Ebd., S. 19. Cemal verwendet darüber hinaus auch das Wort „böse" (S. 19), mit dem Alis Mutter ihrerseits das antisemitische und kriminelle Moskau bezeichnet (vgl. S. 259), und reiht es so in eine Gruppe bedrohlicher Räume ein.

schützt sind, an diesem heterotopischen Ort nur bedingt gegeben ist. Dennoch erschließt sich für Ali, die/der sich weder in Russland noch in Deutschland zu Hause fühlt, in Istanbul ein Drittraum, wo das Potential eines Zugehörigkeitsgefühls entsteht, das sich auch auf die Akzeptanz von Alis Genderidentität bezieht. Der Roman schließt mit einem letzten ambivalenten Eindruck von Istanbul während des Putschversuchs 2016. Inmitten der chaotischen und gefährlichen Situation sitzt die Hauptfigur bei Cemal, der es akzeptiert, dass Ali jetzt Anton genannt werden will, und erlebt ein flüchtiges, raumbezogenes Glücksgefühl: „Ich lächelte, und einen Moment dachte ich, ich gehe nie wieder irgendwohin“.[130]

Schlussbetrachtung

Aus queertheoretischer Perspektive werden die häufig auf binären Gegensätzen basierenden Raumkonzepte kritisiert, die im Zeichen des *spatial turn* auch in die Literaturwissenschaft Eingang gefunden haben. *Queer theory* widmet sich dem Erkenntnisgewinn jenseits binärer Denkstrukturen, und Konzepte von *queer space*, der als Gegenraum zu den Dichotomien des heteronormativen Denkens entworfen wird, sind *per definitionem* Raumvorstellungen, die sich über Zweierstrukturen hinwegsetzen.

Erfreulicherweise gibt es diverse Raummodelle, die Theoretiker_innen jenseits der Binarität entwickelt haben und die meistens in einem Prozess des *thirding* mit Dreiteilungen oder Dritträumen operieren. Unter diesen Modellen bietet sich besonders Foucaults Aufsatz „Von anderen Räumen“ mit dem darin entworfenen Konzept von „Heterotopien“ als sozialen Gegenräumen, die zugleich inner- und außerhalb gesellschaftlicher Strukturen verortet sind, für literaturwissenschaftliche Analysen an. Da die Vorstellung dieser Heterotopien sich einerseits – ähnlich wie Turners dreigeteiltes Modell gesellschaftlicher Initiations-riten – auf bestimmte Stadien oder Entwicklungsetappen im menschlichen Leben bezieht und andererseits auf marginalisierte Gesellschaftsgruppen, lassen sich queere Texte, die neben ihrer Ablehnung binärer Strukturen häufig Marginalisierungserfahrungen und/oder Identitätsentwicklungen thematisieren, fruchtbringend mit Foucault lesen und interpretieren.

Wie sich an Strubels und Salzmanns Romanen exemplarisch ablesen lässt, wird schon auf der Textebene der binäre Raumbegriff in der deutschen Gegenwartsliteratur zunehmend in Frage gestellt und durch queere Raumkonzeptionen ersetzt. Sie brechen beispielsweise parallel zur Verunsicherung der Grenze zwischen Fiktion und Autofiktion die traditionelle Dichotomie von Stadt und Land auf, wie es Strubel in *Vom Dorf* (2007) vorführt, oder sie negieren vehement die Räumen konventionell zugeschriebene identitätsbildende Funktion, wie es in Salzmanns *Außer sich* geschieht.

Bei beiden Autorinnen scheint zwar die Hoffnung auf, queere Räume zu finden oder gestalten zu können, die als Heterotopien tatsächlich positiv besetzte

[130] Ebd., S. 365.

und befreiende „verwirklichte Utopien“ sind.[131] Dort wäre *queer space* synonym mit *safe space.* Die Figuren in Strubels und Salzmanns Romanen erleben aber mehrheitlich stattdessen, dass die in der LGBTQ+-Szene geschaffenen *queer spaces* ihren Bedürfnissen nicht entsprechen und/oder keine Sicherheit vor Gewalt und Feindseligkeit bieten. Bei beiden Autorinnen lässt sich zudem eine Tendenz beobachten, den nationalen Raum hinter sich zu lassen, um anderswo bessere Lebensbedingungen zu finden. Auch das entpuppt sich zumindest teilweise als eine Illusion, denn die Existenzbedingungen für queere Personen sind außerhalb von Deutschland im Wesentlichen auch nicht besser.

Für Strubel sind es hauptsächlich Schweden und die USA, wohin ihre Figuren reisen und wo sie sich einen Raum für ihre queere Existenz erobern wollen. Strubel liefert in ihrem Reise-Essay *Gebrauchsanweisung für Schweden* (2008) eine geradezu naiv positive Beschreibung von Schweden, in der sie das skandinavische Land als nostalgische Vision einer alternativen DDR konstruiert, wo es die Gerichte ihrer Kindheit zu essen gibt,[132] wo sie zudem progressive Eigenschaften zu erkennen meint, die sie im „vergleichsweise rückschrittlichen Gesamtdeutschland“ vermisst und,[133] nicht zuletzt, wo „Regenbogenfamilien […] gefördert“ würden, während man sie in Deutschland als „Gefährdung“ des Gemeinwesens betrachte.[134] In ihren Romanen entwirft sie hingegen ein wesentlich nüchterneres Bild von Schweden. Jenseits vom „Bullerbü-Kitsch“[135] erkennen die Figuren zum einen, dass sie in Skandinavien immer Außenseiter_innen bleiben werden, weil sie, umgeben von „deutschen Krautnudeln, Bratlingen und Knüppelkuchen“,[136] in der Position als ewige Tourist_innen gefangen sind. Zum anderen können sie sich auch in Schweden keineswegs vor der Bedrohung durch die Aggressivität hegemonialer Männlichkeit sicher fühlen.[137]

Die USA erscheinen auf ambivalente Weise sowohl als ein vom *American Dream* geprägter Raum voller Entfaltungsmöglichkeiten als auch, besonders in den frühen Romanen *Offene Blende* und *Tupolew 134*, als ein „Land [der] Sklaverei“,[138] dessen kolonialistische Kontrolle über das Nachkriegsdeutschland kritisiert wird.[139]

Gleichermaßen fällt bei Salzmann eine gewisse Verklärung der Türkei auf, deren negative Aspekte, insbesondere die Menschenrechtsverletzungen des gegenwärtigen Regimes, letztlich aber nicht beschönigt werden. Dennoch bleibt Istanbul der Ort, an dem Ali sich am wohlsten fühlt.

---

[131] Foucault, „Von anderen Räumen“, S. 935.
[132] Vgl. Antje Rávic Strubel, *Gebrauchsanweisung für Schweden*. München 2008, S. 15.
[133] Ebd., S. 10.
[134] Ebd., S. 192.
[135] Antje Rávic Strubel, *Sturz der Tage in die Nacht.* Frankfurt am Main 2011, S. 24.
[136] Strubel, *In den Wäldern des menschlichen Herzens*, S. 56.
[137] In *Kältere Schichten der Luft* entgeht Siri nur knapp der Vergewaltigung durch zwei Männer aus dem Dorf und in *In den Wäldern des menschlichen Herzens* landet Norman nach einer Begegnung mit einem so virilen wie bedrohlichen Sámi im Krankenhaus.
[138] Strubel, *Offene Blende*, S. 166.
[139] In *Offene Blende* wird der Mauerfall als „ein amerikanisches Ereignis“ beschrieben, S. 114.

Bei beiden Autorinnen verbringen die Figuren so viel Zeit im Ausland und haben ein so gespaltenes Verhältnis zu ihrer nationalen oder kulturellen Identität, dass es naheliegt, den vielschichtigen Begriff[140] „Diaspora“ ins Spiel zu bringen. Es scheint zunächst, dass sich dieser Terminus eindeutiger auf Salzmanns Protagonist_in anwenden lässt, denn Ali lässt Russland und Deutschland, die beide keine Heimat sind, gleichermaßen zurück und fühlt sich trotz kultureller Anbindung weder russisch noch deutsch. Für Strubels Figuren hingegen stellt Deutschland zumeist einen Ort dar, dem sie nicht dauerhaft entfliehen können und wollen und wohin es sie immer wieder zurückzieht. Es handelt sich bei dieser deutschen Heimat aber um eine nicht mehr existierende Variante, eine mit der DDR untergegangene Version des Landes.

Beide Autorinnen gestalten also Formen einer ungewöhnlichen Diaspora, die sich als „queer diaspora“ einstufen lässt. Wie Anne-Marie Fortier betont, kann sich *queer diaspora* auf unterschiedliche Formen von Nichtzugehörigkeitsgefühlen beziehen und betrifft einerseits „the nation, the homeland” andererseits aber auch „die heterosexuelle Familie“,[141] ist also gar nicht immer an eine räumliche Entwurzelung oder Exilerfahrung gebunden. Zudem weist Fortier darauf hin, dass in einer „bemerkenswerten Umkehrung“ für Angehörige einer *queer diaspora* die Vorstellung von Heimat als Herkunft durch das Konzept von Heimat als Ankunft zu ersetzen ist, denn

> there is no return, only arrival. And it is an arrival that is always deferred. The queer diasporic journey is one of ‘envisioning ourselves beyond the framework of normative heterosexism’.[142]

In der Gestaltung der vielen internationalen Räume in den Romanen beider Autorinnen lässt sich so ein Vorgang des *queering* erkennen, denn mit Fortier gedacht ist es nicht überraschend, dass Strubels und Salzmanns Figuren in die Fremde aufbrechen, um dort eine Art Heimat zu suchen. Sie können freilich keine Heimat finden, weil diese nicht primär räumlich lokalisierbar ist, sondern aus einer Überwindung der Ausgrenzungsmechanismen besteht, unter denen sie als queere Menschen leiden und die ein Heimatgefühl verhindern. Die Rückkehr von Strubels Figuren zum Fixpunkt Deutschland lässt sich deshalb vielleicht auch darauf zurückführen, dass eine gesellschaftliche Entwicklung stattgefunden hat, seit Leah in *Offene Blende* in den frühen 1990er Jahren als Reaktion auf die sexistischen und homophoben Witzchen ihres deutschen Kollegen nur hilflos „das Gesicht [verzog]“.[143] In Strubels jüngstem Roman gibt es „zwei Frauen, die sich küssten und anfassten und auch sonst keinerlei Anstalten machten, ihre Zuneigung zu verbergen“. Zwar sind noch „irritierte“ Reaktionen und „Berührungs-

[140] Zu den unterschiedlichen Definitionen und Verwendungen vgl. Iulia-Karin Patrut, „Diaspora“, In: Dirk Göttsche/Axel Dunker et. al (Hgg.), *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*. Stuttgart 2017, S. 134-138.

[141] Anne-Marie Fortier, „’Coming home’ Queer migrations and multiple evocations of home”, *European Journal of Cultural Studies* 4:4 (2001), S. 408.

[142] Ebd., S. 409.

[143] Strubel, *Offene Blende*, S. 92.

ängste“ zu verzeichnen,[144] aber die Möglichkeit, dass in Deutschland in absehbarer Zeit der von allen bevölkerte Raum zugleich auch ein *queer space* sein wird, ist zumindest gegeben.

Abschließend lässt sich festhalten, dass Strubel und Salzmann der deutschen Gegenwartsliteratur bereichernde Facetten sowohl einer queeren Ästhetik und Narrativität hinzufügen als auch durch ein *queering* ihrer Behandlung von Räumlichkeit die Bedeutung von *queer space* hervorheben und seine Schaffung einfordern. Beide Autorinnen machen dabei deutlich, dass queere Räume genau wie queere Identitäten nicht als drittes Addendum zur binär strukturierten Welt gedacht werden dürfen, sondern dass nur die ersatzlose Auflösung einengender Dichotomien zu einer für alle lebbaren Existenz führen wird.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Boyken, Thomas/Jan Traphan. *„Wenn ich auf eine Lösung stoße, ist der Text zu Ende.“ Werkstattgespräch mit Antje Rávic Strubel*. Oldenburg 2008.
Salzmann, Sasha Marianna. *Außer sich*. Berlin 2017.
Strubel, Antje Rávic. *Offene Blende.* München ^{2}2003.
Strubel, Antje Rávic. *Unter Schnee*. München ^{2}2002.
Strubel, Antje Rávic. *Tupolew 134*. München ^{2}2006.
Strubel, Antje Rávic, *Vom Dorf.* München 2007.
Strubel, Antje Rávic. *Kältere Schichten der Luft*. Frankfurt am Main 2007.
Strubel, Antje Rávic. *Gebrauchsanweisung für Schweden*. München 2008.
Strubel, Antje Rávic. *Sturz der Tage in die Nacht.* Frankfurt am Main 2011.
Strubel, Antje Rávic. *In den Wäldern des menschlichen Herzens*. Frankfurt am Main 2016.
Strubel, Antje Rávic. „Segeltörn unter rätselhaften Himmeln.“ In: Andreas Erb (Hg.). *Antje Rávic Strubel. Schlupfloch Literatur*. Bielefeld 2016, 31-42.
Strubel, Antje Rávic. „Zweifeln und Sätze bilden.“ In: Andreas Erb (Hg.). *Antje Rávic Strubel. Schlupfloch Literatur*. Bielefeld 2016, 19-30.

Sekundärliteratur

Augé, Marc. *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit.* Frankfurt am Main ^{2}1994.
Bauer, Jenny. *Geschlechterdiskurse um 1900. Literarische Identitätsentwürfe im Kontext deutsch-skandinavischer Raumproduktion*. Bielefeld 2016.
Beebeejaun, Yasminah. „Gender, urban space, and the right to everyday life”. *Journal of Urban Affairs*, 39:3 (2017), 323-334.

[144] Strubel, *In den Wäldern des menschlichen Herzens*, S. 13.

Bhabha, Homi. *The location of culture.* London 1994.
Borch, Christian. „Interview with Edward W. Soja. Thirdspace, Postmetropolis, and Social Theory". *Distinktion. Journal of Social Theory*, 3:1 (2002), 113-120.
Butler, Judith. *Gender trouble, feminist theory, and psychoanalytic discourse*. New York 1990.
Butler, Judith, „Beside Oneself. On the limits of sexual autonomy". In: Dies. *Undoing Gender*. New York 2004, 17-39.
Connell, R. W./James W. Messerschmidt. „Hegemonic masculinity. Rethinking the concept". *Gender & Society* 19:6 (2005), 829-859.
Cromwell, Jason. „Queering the binaries. Transsituated identities, bodies, and sexualities". In: Stephen Whittle/Susan Stryker (Hgg.). *The transgender studies reader*. New York 2006, 509-526.
Désert, Jean-Ulrick. „Queer space". In: Gordon Brent Ingram/Anne-Marie Bouthillette et al. (Hgg.). *Queers in space. Communities, public places, sites of resistance*. Seattle 1997, 17-26.
Döring, Jörg/Tristan Thielmann (Hgg.). *Spatial turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Bielefeld 2015.
Erb, Andreas. „Antje Rávic Strubel zwischen Potsdam und Schweden". In: ders. (Hg.). *Antje Rávic Strubel. Schlupfloch Literatur*. Bielefeld 2016, 11-15.
Finch, Helen. „Gender, identity, and memory in the novels of Antje Rávic Strubel". *Women in German Yearbook* 28:1 (2012), 81-97.
Fortier, Anne-Marie. „'Coming home' Queer migrations and multiple evocations of home". *European Journal of Cultural Studies* 4:4 (2001), 405-424.
Foucault, Michel. „Space, knowledge, and power". Interview mit Paul Rabinow. In: Paul Rabinow (Hg.). *The Foucault Reader*. New York 1984, 239-256.
Foucault, Michel. „Von anderen Räumen". In: ders.: *Schriften. Dits et Écrits,* hrsg. v. Daniel Defert/François Ewald. Frankfurt am Main 2005, Bd. 4, 931-942.
Gerlach, Ingeborg. „Vexierspiele im Schacht". In: Holger Helbig (Hg.). *Weiterschreiben. Zur DDR-Literatur nach dem Ende der DDR*. Berlin 2007, 67-73.
Gremler, Claudia. „Wurzellos und zeitenthoben? Schweden als Transitraum und deutsche Heterotopie im Werk Antje Rávic Strubels". In: Withold Bonner/Sabine Egger et al. (Hgg.). *Transiträume und transitorische Begegnungen in Literatur, Theater und Film.* Frankfurt am Main 2017, 249-262.
Halberstam, Judith. *In a queer time and place. Transgender bodies, subcultural lives*. New York 2005.
Hallet, Wolfgang. „Fictions of space. Zeitgenössische Romane als fiktionale Modelle semiotischer Raumkonstitution". In: ders./Birgit Neumann (Hgg.). *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld 2009, 81-113.
Hallet, Wolfgang/Birgit Neumann (Hgg.). *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld 2009.
Hallet, Wolfgang/Birgit Neumann. „Raum und Bewegung in der Literatur. Zur Einführung". In: dies. (Hgg.), *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld 2009, 11-32.

Hark, Sabine. „‘We’re here, we’re queer, and we’re not going shopping!’ Queering Space. Interventionen im Raum”. In: Christine Bauhardt (Hg.), *Räume der Emanzipation*. Wiesbaden 2013, 221-234.

Helling, Nicolai. „Heterotopien. Karsten Kronas' Streifzug durch Istanbul“. *Süddeutsche Zeitung,* Magazin 14.04.2009.

Herrmann, Leonhard/Silke Horstkotte. *Gegenwartsliteratur. Eine Einführung.* Stuttgart 2016.

Ingram, Gordon Brent. „Marginality and the landscapes of erotic alien(n)ations”. In: ders./Anne-Marie Bouthillette et al. (Hgg.). *Queers in space. Communities, public places, sites of resistance*. Seattle 1997, 27-52.

Ingram, Gordon Brent/Anne Bouthillette et al. „Lost in space. Queer theory and community activism at the fin-de-millénaire”. In: Dies. (Hgg.). *Queers in space. Communities, public places, sites of resistance*. Seattle 1997, 3-16.

Jagose, Annamarie. *Queer theory. An introduction*. New York 1996.

Jeremiah, Emily. „Desorientierungen. Queerer, ostdeutscher Nomadismus im Werk von Antje Rávic Strubel“. In: Andreas Erb (Hg.). *Antje Rávic Strubel. Schlupfloch Literatur*. Bielefeld 2016, 45-62.

Kegel, Sandra. „Dass ich Eins und doppelt bin“. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 09.09.2017.

Kipfer, Stefan/Christian Schmid et al. „Globalizing Lefebvre?”. In: Kanishka Goonewardena/Stefan Kipfer et al. (Hgg.). *Space, difference, everyday life. Reading Henri Lefebvre*. New York 2008, 285-305.

Lefebvre, Henri. *The production of space.* Oxford 1991.

Lotman, Jurij M. *Die Struktur literarischer Texte.* München ^{4}1993.

Mangold, Ijoma. „Der Conchita-Wurst-Effekt“. *Die Zeit* 38/2017.

May, Nina. „Er, sie, ich“. *Hannoversche Allgemeine Zeitung* 20.10.2017.

Myslik, Wayne D. „Renegotiating the social/sexual identities of places. Gay communities as safe havens or sites of resistance?”. In: Nancy Duncan (Hg.). *BodySpace. Destabilizing geographies of gender and sexuality*. London 1996, 159-168.

Norman, Beret. „Antje Rávic Strubel’s disruptive discourse”. In: Andreas Erb (Hg.). *Antje Rávic Strubel. Schlupfloch Literatur*. Bielefeld 2016, 85-102.

Patrut, Iulia-Karin. „Diaspora“. In: Dirk Göttsche/Axel Dunker et. al (Hgg.). *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*. Stuttgart 2017, 134-138.

Said, Edward. *Orientalism*. London ^{3}2003.

Schmid, Christian. *Stadt, Raum und Gesellschaft. Henri Lefebvre und die Theorie der Produktion des Raumes.* München 2005.

Schmid, Christian. „Henri Lefebvre’s theory of the production of space. Towards a three-dimensional dialectic”. In: Kanishka Goonewardena/Stefan Kipfer et al. (Hgg.). *Space, difference, everyday life. Reading Henri Lefebvre*. New York 2008, 27-45.

Schuster, Nina. *Andere Räume. Soziale Praktiken der Raumproduktion von Drag Kings und Transgender*. Bielefeld 2014.

Shields, Rob. *Lefebvre, love, and struggle. Spatial dialectics*. London 1999.

Soja, Edward. *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places.* Cambridge, Mass. 1996.

Stewart, Faye. „Queer elements. The poetics and politics of Antje Rávic Strubel's literary style". *Women in German Yearbook* 30:1 (2014), 44-73.

Stewart, Faye. „Das Politische und Sozialkritische in den Romanen Antje Rávic Strubels". In: Andreas Erb (Hg.). *Antje Rávic Strubel. Schlupfloch Literatur*. Bielefeld 2016, 63-84.

Tafazoli, Hamid/Richard T. Gray (Hgg.). *Außenraum – Mitraum – Innenraum. Heterotopien in Kultur und Gesellschaft.* Bielefeld 2012.

Thiel, Thomas. „Ergeben Sie sich nicht! Antje Rávic Strubel bei der Mainzer Poetikdozentur". *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 25.01.2008.

Turner, Victor. *Das Ritual – Struktur und Anti-Struktur.* Frankfurt am Main 2000.

Valentine, Gill. „ (Re)negotiating the 'heterosexual street.' Lesbian production of space". In: Nancy Duncan (Hg.). *BodySpace. Destabilizing geographies of gender and sexuality*. London 1996, 145-153.

Valentine, Gill. „Queer bodies and the production of space". In: Diane Richardson/Steven Seidman (Hgg.). *Handbook of lesbian and gay studies*. London 2002, 145-160.

Warning, Rainer. *Heterotopien als Räume ästhetischer Erfahrung*. München 2009.

Wayand, Gerhard. „Pierre Bourdieu. Das Schweigen der Doxa aufbrechen". In: Peter Imbusch (Hg.). *Macht und Herrschaft*. *Sozialwissenschaftliche Konzeptionen und Theorien.* Opladen 1998, 221-237.

Winkels, Hubert. „Verwandlungsstress". *Süddeutsche Zeitung*, 11.09.2017.

Wolfe, Maxine. „Invisible women in invisible places. The production of social space in lesbian bars". In: Gordon Brent Ingram/Anne-Marie Bouthillette et al. (Hgg.). *Queers in space. Communities, public places, sites of resistance*. Seattle 1997, 301-324.

Internetquellen

„Deutscher Buchpreis". https://www.deutscher-buchpreis.de/nominiert/# section- shortlist (Abruf 03.01.2018).

Zirkus und Raum

Eine Semiotik der Performanz

Maren Conrad & Franziska Trapp

„In der Akrobatik sind wir verloren – wir erkennen nicht länger oben und unten. Wir wissen nicht, ob wir steigen oder fallen." Mit diesen Worten beginnt das zeitgenössische Zirkusstück *Acrobates – une histoire d'art et d'amitié*[1] und lenkt damit die Aufmerksamkeit auf die zentrale Bedingung von zirzensischer Narration: ihre Räumlichkeit. Die zirzensischen Disziplinen basieren auf der ‚Überwindung' des eigenen Körpers wie der Schwerkraft und der Ausnutzung des dreidimensionalen Raumes – nicht nur in seiner Länge und Breite, sondern vor allen Dingen in seiner Höhe. „Den Zirkus assoziiert man leicht mit Vertikalität und Schwerkraft. Worte, die eine imaginäre Welt wachrufen: den Mythos des Fliegens, die Leere, die Angst, die Umkehrung der Orientierungspunkte, die Verwandlung...".[2] Zirkusperformance ist Raumbewegung. Im Gegensatz zu literarischen oder filmischen Artefakten wird im Zirzensischen daher der Raum zur zentralen, der übrigen Narration hierarchisch übergeordneten Prämisse der narrativen Performanz, ja zur elementaren Ermöglichungsstruktur für die Modellierung eines sekundären semiotischen Systems, das nicht im Rahmen der Semiose nachträglich rekonstruiert, sondern im Moment des Aufführens performativ konstruiert wird. Der vorliegende Artikel fokussiert auf Basis dieser Funktionszusammenhänge des Zirzensischen genau diese Relation von Zirkus und Raum unter der Annahme einer Semiotik der Performanz nach Fischer-Lichte. Unser Ziel ist es, dieses Konzept fortzuführen und nach den Implikationen einer – vom potenziellen Scheitern bedrohten – Raumbewegung des zirzensischen Akteurs zu fragen. Darüber hinaus gilt es, die Bedeutung des Raumes für die Entstehung einer zirzensischen Narration und eines zirzensischen Codes genauer zu betrachten. Für diese spezielle Form der räumlichen Interaktion, die erst durch ihr Gelin-

[1] https://www.youtube.com/watch?v=3s3_fTjzRAE (Abruf 28.4.2017).

[2] Vgl. Agathe Dumont, „Vertikalität, Schwere und Schwerkraft. Vom wissenschaftlichen Diskurs zur poetischen Sprache". In: Agathe Dumont (Hgg.). *Vertikalität, Schwere und Schwerkraft. Überlegungen über die Begriffe Vertikalität, Schwere und Schwerkraft in der professionellen Ausbildung zu Zirkusartisten*. Statisches Trapez, Chinesischer Mast, Seil und Tuch, S. 21. Online unter: http://www.fedec.eu/file/351/download (Abruf am 13.4.2017). Vgl. auch: Peta Tait, *Circus bodies. Cultural identity in aerial performance*. London 2005.

gen Narration und Bedeutung hervorbringt, verwenden wir im Folgenden exemplarisch das Modell eines *performativen sekundären semiotischen Systems*, das auch auf andere Formen einer performativen Semiotik, etwa im Rahmen digitaler Interaktionen oder theatraler Inszenierungen anwendbar ist.[3]

Ziel des vorliegenden Artikels ist es, die Komplexität dieses Problemgefüges durch einen Zugang aus verschiedenen Perspektiven in eine erste konzeptuelle Homogenität überführen: Hierfür gilt es in einem ersten Schritt am Beispiel einer exemplarischen Analyse eines Stückes aufzuzeigen, welche Elemente als Teil der Modellierung und Analyse eines *performativen sekundären semiotischen Systems* im Rahmen eines Zirkusaktes angenommen werden können und inwiefern diese Elemente den zirzensischen Code in Abgrenzung zu anderen performativen Formen (Theater und Computerspiel) wesentlich mitprägen. In einem zweiten Schritt gilt es dann den Versuch zu unternehmen, unter struktural-narratologischen wie performanztheoretischen Prämissen ein exemplarisches Modell zu erarbeiten und so die Theoriebildung einer zirzensischen Ästhetik des Risikos entsprechend zu erproben.

Der zirzensische Raum

In *Sept doigts de la Main*, einer Nummer der Akrobaten Mimi und Seb, die online mit über einer halben Million Aufrufen ein breites Publikum erreicht hat, inszenieren die Hand-to-Hand-Akrobaten eine leidenschaftliche Liebeszene.[4] Scheitern Mimi und Seb in ihrer Akrobatiknummer an der akrobatischen Raumbewegung, scheitert gleichzeitig auch die Liebe ihrer Figuren. Die Marker (Akrobatik, Aufführung im zirzensischen Kontext), die die zirzensischen Skripte und Frames der Rezipienten aktivieren, nehmen dabei ebenfalls Einfluss auf die Decodierung der Darbietung. Da die Möglichkeit des Scheiterns im Frame ‚Zirkus' in der Ästhetik des Risikos verankert ist, sehen wir nicht nur eine emphatische Liebesszene, sondern antizipieren gleichzeitig ihr mögliches Nichtgelingen. Wenn das Scheitern der Körper am Raum zugleich mit dem Scheitern der Liebenden an der Emphase korreliert, so modellieren sich hier das sekundäre System und die Semantik des Raumes entsprechend erst durch die Performanz – und zwar sowohl im Falle des Gelingens wie des Nichtgelingens.

Darin ist auch der zentrale Unterschied zur Literatur und anderen analogen künstlerischen Artefakten nachweisbar: Bei einzelnen literarischen Texten handelt es sich um geschlossene bzw. statische Systeme, deren narrative Struktur und Diegese ausschließlich in einer spezifischen Form zur Verfügung stehen. Diese können zwar individuell verschieden rezipiert werden, dem informierten wie

[3] Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main 2004. Sowie zu digitalen Kontexten: Maren Conrad, „Das Computerspiel als performatives sekundäres semiotisches System – Theorie und Skizze eines Modellvorschlags". In: Martin Hennig/ Hans Krah (Hgg.). *Spielzeichen – Theorien, Analysen, Praktiken des zeitgenössischen Computerspiels*. Glückstadt 2016, S. 43-67.

[4] https://www.youtube.com/watch?v=ISFmWpexS5g (Abruf 13.4.2017).

dem uninformierten Leser werden sie aber immer in gleicher Form dargeboten. Das dem Text zu Grunde liegende System, seine Semiotik, Erzählstruktur und Semantik kann durch die Textanalyse nachträglich rekonstruiert werden, ist aber nicht mehr veränderbar oder dynamisch variabel, dementsprechend kann die Literatur definiert werden als *geschlossenes* sekundäres semiotisches modellbildendes System.

Der zirzensische Akt muss hingegen definiert werden als ein *performatives sekundäres semiotisches modellbildendes System*. *Sekundär*, weil es sich bei den Rahmenbedingungen des Akteurs nicht um eine mimetische Kopie der Welt handelt, sondern um die sekundäre Realität eines künstlichen und künstlerischen Textes, die durch Semiose decodiert werden muss. *Semiotisch*, weil die Abbildung der künstlichen Diegese innerhalb des performativen Aktes mittels primärer, auf die textexterne Realität verweisender Zeichensysteme (Körper/Bewegung/Interaktion u.a.) geschieht. Diese werden allerdings im Sinne des *Sekundären* verwendet zur Konstruktion einer alternativen Realität, die die Regeln des primären Systems abbilden kann, aber davon ebenso abweichen darf. *Modellbildend* – und der Begriff wird hier als Dachbegriff angekoppelt an den der Strukturbildung – weil der den performativen Akt ermöglichende Raum strukturhaft das präfigurierte Modell einer Diegese erzeugt, weshalb „die Struktur des Raumes […] zum Modell der Struktur des Raumes der ganzen Welt, und die interne Syntagmatik der Elemente […] – zur Sprache der räumlichen Modellierung“ wird.[5] Erst die Dominanz des Raumes ermöglicht so in der zirzensischen Narration einen Schnittpunkt von narrativer, performativer und phänomenaler Ebene.

Während in der Literatur der topologische Raum als materielle Realisierung eines semantischen Raumes fungiert (und damit hierarchisch dem semantischen Raum untergeordnet ist), bietet der topologische Raum im Zirkus erst die Ermöglichungsstruktur für eine im performativen Akt und im Rahmen der zirzensischen Codierung entstehende Semantisierung. Topologischer und semantischer Raum sind damit für die Dauer der Performanz hierarchisch gleichwertig.

Die besondere Verbindung von zirzensischem Akt und Raum jedoch ist, dass das modellbildende Moment als Potenzial im Raum und der performativen Interaktion des Körpers innerhalb des Raumes angelegt ist. Die Realisierung des Systems durch die Performanz im Raum ist ein notwendiger Akt der Zeichengenese, der Semiotik des zirzensischen Codes. Mehr noch: die Körper der Artisten vereinen sich mit dem zirzensischen Raum zu einem Zeichenkomplex, dessen narrative Strukturierung erst im Rahmen der performativen Realisierung möglich wird. Zugleich liegt dieser Definition des Zirzensischen die Unterscheidung zwischen Textoberfläche (Performanz) und textinhärenter Tiefenstruktur (zirzensischer Code) zu Grunde, wobei die Tiefenstruktur als das nachweisbare System paradigmatischer Ordnung und damit als die geordnete Menge semantischer Merkmale und Kategorien verstanden werden kann.

Die Emergenz des künstlerischen Aktes einer Zirkusdarbietung, die die Aufführung zusätzlich mit emotionalen Kategorien auflädt, wird zugleich permanent mit inszeniert durch die rahmende Prämisse einer ‚Ästhetik des Risikos‘, wie sie der

[5] Jurij M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*. München 1972, S. 312 f.

zirzensische Code historisch etabliert. Diese ‚Ästhetik des Risikos' erlaubt es auch erst, eine Gleichzeitigkeit der oben genannten Elemente zu generieren.

Vom vermeintlichen Scheitern zirzensischer Narration

In ihrem ersten *Open Letter to the Circus* schreibt die Dramaturgin für zeitgenössischen Zirkus, Bauke Lievens: „Circus acts always interrupt the narrative. It is simply not possible to combine the two in one smooth whole. At the moment of physical danger (of presence), the story (the representation) simply stops".[6] Das Gelingen oder Scheitern der zirzensischen Narration ist demzufolge wesentlich vom Scheitern oder Gelingen der Raumbewegung und Rauminteraktion der Körper, d.h. der Performanz eines Akteurs abhängig. Denn im Moment des Scheiterns verweist die zirzensische Darbietung immer auch auf sich selbst, indem ihre medienspezifische Materialität performativ in den Vordergrund tritt in der Ästhetik des Risikos.

Der vorliegende Beitrag möchte daher auch einen methodischen Lösungsvorschlag, ja eine Antwort der Semiotik auf Lievens *Open letter to the Circus* anbieten und zugleich sowohl einen Beitrag zu einer weltweit wachsenden Disziplin der Zirkuswissenschaft[7] als auch zu ihrer Verbindung mit den Grundlagen der (Raum-)Semiotik und Narratologie leisten. Wir fragen dementsprechend im Folgenden auch nach den Möglichkeiten der Etablierung einer Semiotik des Zirkus in den Zirkuswissenschaften. Dies geschieht zum einen durch die Erweiterung der ‚Ästhetik des Performativen' zur ‚Ästhetik des Risikos' und zum anderen durch die Berücksichtigung der Prämissen von Raumtheorie und Semiotik der Performanz.

---

[6] Bauke Lievens, *Open letter to the circus. The need to redefine*. Etcetera. http://www.etcetera.be/first-open-letter-to-the-circus-the-need-to-redefine (Abruf 03.09.2018).

[7] Analog zur Entwicklung der Gattung Zirkus lässt sich auch im Bereich der akademischen Forschung spätestens im 21. Jahrhundert ein – wenn auch zögerliches, so doch wachsendes – Interesse verschiedener wissenschaftlicher Disziplinen an ihr nachweisen. So findet 2001 in Paris unter der Organisation der L'association HorsLesMurs und der Bibliothèque nationale de France erstmals eine wissenschaftliche Tagung zum Thema ‚Zirkus' statt. Besonders seit den letzten zwei Jahren nimmt das Interesse der Wissenschaft am Zirkus deutlich zu, was an der steigenden Zahl internationaler Tagungen (z.B. Semiotics of the Circus 2015 in Deutschland, CARD II 2015 in Schweden, Circus and its Others 2016 in Kanada, Circus and Identity 2016 in Kroatien, Upside-Down in Deutschland 2017) und der Publikation einschlägiger Sammelbände wie Peta Tait und Katie Lavers (Hgg.), *The Routledge Circus Studies Reader*. London 2016 und Louis Patrick Leroux und Charles Batson (Hgg.), *Cirque Global. Quebecs Expanding Circus Boundaries*. Montréal 2016 festzumachen ist.

Was bedeutet Zirkus (nicht)?

Wie viele populäre Formen muss sich auch der Zirkus in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts einer zunehmenden Kritik an der vorherrschenden Kultursituation stellen. Von Adorno abgetan als „leichte Kunst“,[8] von Benjamin verpönt als „(etwas unheimlicher) Ort des Klassenfriedens“,[9] scheint die Existenzberechtigung des Zirkus bereits gegen Ende der 1960er Jahre aufgehoben. Hinzu kommen eine Vielzahl von gesellschaftlichen und technischen Entwicklungen, die den Zirkus auch vor ökonomische Schwierigkeiten stellen. Dieser Bruch führt zu einer Marginalisierung der Gattung,[10] wobei diese sich zeitgleich aus der Peripherie heraus fast unbemerkt von der Populär- zur Hochkultur zu wandeln beginnt. Mehr noch: in ihrer im 21. Jahrhundert vorliegenden Form kann und muss die zirzensische Inszenierung als ein bisher vernachlässigter, aber hochrelevanter Untersuchungsgegenstand der Semiotik und Kulturpoetik identifiziert werden.

Denn mit der wachsenden Kritik an der Kultursituation und dem Verschwinden einer großen Anzahl von traditionellen (Wander-)Zirkussen gehen auch ein Wandel des eigenen Kunstbegriffs und ein Umbruch im Selbstverständnis des Zirkus einher. Das Zirzensische leistet sich seit 1968 in der Transformation zum *Nouveau Cirque* eine innovative Neuimplementierung der Elemente Theater, Akrobatik und Performance in die eigene Gattung.[11] Auch die Institutionalisierung des Zirkus in der künstlerischen Ausbildung spielt hier eine entscheidende Rolle: Durch die Gründung der ersten Zirkusschulen im Jahr 1974 durch Annie Fratellini und James Grüss[12] entsteht ein neues zirzensisches Selbstverständnis, das sich von seinem auf affirmativer Genese basierenden, traditionellen Vorgänger radikal unterscheidet. Der Zirkus erfährt so eine kulturelle Repositionierung und Aufwertung, zum einen durch die Professionalisierung seiner Artisten, die nicht länger aus Zirkusfamilien stammen, sondern Absolventen staatlich anerkannter Zirkusschulen sind, zum anderen durch die Spezialisierung des eigenen Codes und dem damit einhergehenden Erreichen eines gebildeten Publikums sowie der entsprechenden Integration des Zirzensischen in einen Bereich der

[8] Max Horkheimer und Theodor Adorno, „Kulturindustrie“. In: Dies., *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main 1969, S. 143.

[9] Walter Benjamin, „Kritiken und Rezensionen. 1927. Ramon Gomez de la Serna, Le cirque. Paris: Simon Kra 1927.“ In: Hella Tiedemann-Bartels (Hg.), *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften 3. Kritiken und Rezensionen*. Frankfurt am Main [3]1989, S. 71.

[10] Als kulturelle „Gattung“ analog zur Definition der „literarischen Gattung“ vgl. Peter Wenzel, „Literarische Gattung“. In: Ansgar Nünning (Hgg.), *Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart [5]2013, S. 244.

[11] Selbstverständlich greift auch der traditionelle Zirkus auf theatrale und tänzerische Elemente zurück, der wesentliche Unterschied liegt aber darin, dass der Neue Zirkus das Theatrale explizit zum neuen Zentrum seiner Inszenierungsverfahren erhebt und dies auch entsprechend markiert. Vgl. Sylvestre Barré. „Le „’nouveau cirque traditionnel”. In: Jean-Michel Guy, *Avant-garde, Cirque! Les arts de la piste en révolution*. Paris 2001, S. 38.

[12] Vgl. ebd., S. 40.

‚Hochkultur', die nun am hier anschließenden Beispiel eines metazirzensischen Stückes exemplifiziert werden wird.[13]

Beispielanalyse ‚Acrobates – une histoire d'art et d'amitié'

Die Akrobatiknummer ‚Je peux plus'[14] des zeitgenössischen Zirkusstücks *Acrobates – une histoire d'art et d'amitié*, das unter der Regie von Stéphane Ricordel und Oliver Meyrou im Dezember 2012 erstaufgeführt wurde, dient im Folgenden als Analyseobjekt, da es in seiner Drastik ein meta-zirzensisches Verfahren anwendet, das die Mechanismen von zirzensischem Code und Akrobatik sowie die Bedeutung des Raumes besonders deutlich macht.

Acrobates verknüpft die eigene Erzählung mit den autobiographischen Daten der Akteure und Figuren und nutzt damit als Folie der Narration das Wissen um das persönliche Schicksal des Initiators, der zugleich absente Hauptfigur des Stückes ist. Der Trapez-Artist Fabrice Champion der Compagnie *Les arts Sauts* ist in Folge eines Zusammenstoßes mit einem weiteren Trapezkünstler gelähmt. Der hochbewegliche Artist verliert als Tetrapleiker seine Mobilität, jedoch nicht seinen Lebenswillen und die Liebe zur Akrobatik. Er übernimmt Lehrtätigkeiten in Zirkusschulen und entwickelt schließlich mit seinen Schülern Alexandre Fournier und Matias Pilet eine neue Form der Akrobatik. Der von ihm so benannte „Tetradanse"[15] vereint kreativ die Fähigkeiten seines verletzten Körpers mit denen der beiden gesunden Artisten. Das daraus entstehende Programm wird in seiner Originalfassung nie aufgeführt, da Fabrice noch vor der Premiere stirbt. Sein Wunsch, eines Tages wieder laufen zu können, ist so groß, dass er im Juni 2008 allein nach Südamerika fliegt, um einen Schamanen aufzusuchen. Der Trank, welchen ihm dieser verabreicht, ist tödlich.

Das Zirkusstück ‚Acrobates' erzählt die Geschichte der drei Artisten. Es inszeniert ihre gemeinsame Arbeit, die Nachricht von Fabrices Tod, die Trauer der Hinterbliebenen Akrobaten und deren Weiterleben. Der zentrale Erzählstrang basiert auf Dokumentarfilmesequenzen des Filmemachers Oliver Meyrou, der die drei Artisten während ihrer Arbeit begleitete. Sie werden auf das Bühnenbild

[13] Im Jahre 1981 wird dem Zirkus in Frankreich auch offiziell der Stellenwert eines nobilitierten Kulturgutes zugesprochen. Mit der Wahl François Mitterands als Präsident des französischen Staates fällt Zirkus nicht länger unter den Arbeitsbereich des Landwirtschaftsministeriums, sondern wird dem Kulturministerium zugeordnet und von staatlicher Seite finanziell gefördert. Diese Entwicklung ermöglicht unter anderem 1987 die Entstehung der ersten staatlichen Zirkusschule, des Centre national des Arts du Cirque in Frankreich, welcher bis heute zahlreiche Zirkusneugründungen und Eröffnungen von Zirkusakademien auf der ganzen Welt folgen. Vgl. Jean-Michel Guy, „Introduction". In: Ebd., S. 19.

[14] Das Zitat basiert auf der Mitschrift der Autorinnen des Artikels und verweist auf das während der Vorstellung eingeblendete Voice-Over der Stimme des verstorbenen Akrobaten „Ich kann keine Orgasmen mehr haben, nicht im Wald spazieren gehen, nicht in Seen und Flüssen schwimmen...".

[15] Vgl. Vincent Josse, „Merci Fabrice". Veröffentlicht am 04.10.2013 unter http://www.franceinter.fr/blog-le-blog-de-vincent-josse-merci-fabrice (Abruf 10.10.2013).

projiziert, auf dem die Akrobatiksequenzen stattfinden, und kompensieren so die Absenz des Verstorbenen.

Die Akrobatiknummer ‚Je peux plus', die von dem Artisten Matias Pilet performt wird, folgt auf die Verkündung des Todes Fabrices und die daran anschließende Darbietung Alexandre Fourniers. Aufgrund der Stellung im Gesamtprogramm liest der Rezipient ‚Je peux plus' in erster Linie als Reaktion der Figur ‚Matias' auf die Todesnachricht. Durch den O-Ton Fabrices aus dem Off, der seine Unfähigkeit sich zu bewegen beschreibt, versinnbildlicht die Nummer gleichzeitig die Querschnittslähmung der Figur ‚Fabrices'.

Was zum Ende von „Je peux plus" sprachlich gefasst wird, „Man ist nicht Akrobat, nur weil man springen und sich bewegen kann" („On n'est pas acrobate parce qu'on sait sauter, qu'on sait bouger, qu'on sait faire des mouvements"), wird auf der Ebene der Bewegung demonstriert. Salti und Flic Flacs werden zwar angesprungen, im Flug jedoch abrupt unterbrochen und enden mit einem lautem Aufprall auf dem Boden, dessen Wucht durch das deutlich hörbare Stöhnen und Schnaufen des Artisten unterstrichen wird. Durch den Bruch mit konventionellen Bewegungsabläufen und die Realisierung einer Inszenierung von Instabilität wird nicht einmal das grundlegende Merkmal der Akrobatik, die Wiederherstellung des Gleichgewichts, realisiert. Zahlreiche Fallbewegungen und die dominante Fokussierung der Körperteile Nacken, Hüfte und Beine, die durch die wiederholte Bewegungsinitiation dieser Körperpartien erzeugt wird, machen das Risiko des Scheiterns kontinuierlich als dominantes ästhetisches Prinzip präsent. Die Grundlagen des zirzensischen Codes werden damit übersemantisiert und explizit im äußersten Extrem inszeniert. Auch die akustischen Zeichen unterstreichen diese alle Ebenen der Inszenierung durchdringende Ästhetik des Risikos, d.h. die konkrete Verletzlichkeit des Artisten, und positionieren ihn so in Opposition zu dem traditionell etablierten Verhaltenskodex des Akrobaten. Geräusche als Folgen der Tätigkeit werden nicht vermieden, sondern durch mehrfache Wiederholung und Lautstärke bewusst in den Mittelpunkt gestellt und verleihen dem Artisten animalische Züge, die Bouissac in der Regel den Clowns, d.h. den Gegenspielern der Akrobaten, zuschreibt: „He acts in an unrefined and animallike manner".[16]

Durch die Wiederholung der sprachlichen Äquivalenzen als Voice-Over der Stimme des verstorbenen Akrobaten aus dem Off („Ich kann keine Orgasmen mehr haben, nicht im Wald spazieren gehen, nicht in Seen und Flüssen schwimmen" / „[...] avoir des orgasmes, promener dans les prés, nager dans les rivières dans les lacs"), die dem Paradigma ‚Natur' angehören, wird dieser Eindruck der Auflösung des Artifiziellen in der Konfrontation mit dem Tod als finales Scheitern verstärkt. Die Darstellung des Akrobaten in der beschriebenen Akrobatiknummer steht damit dem traditionellen zirzensischen Merkmal der „biological superiority"[17] oppositionell gegenüber und unterläuft dieses, um den Status des eigenen zirzensischen Codes metareferentiell zu thematisieren.

Diese Re-Definition des Akrobaten wird von der narrativen Struktur des Gesamtprogramms bestätigt. Die dargestellte Welt verortet bereits zu Beginn des

[16] Paul Bouissac. *Circus and Culture*. Bloomington und London 1976, S. 49.
[17] Ebd.

Programms den semantischen Raum der Akrobatik zwischen den Räumen der Bewegung und der Bewegungsunfähigkeit, Statik und Dynamik, Gelingen und Nichtgelingen, Leben und Tod. Die Akrobatik oszilliert innerhalb dieses Verständnisses gewissermaßen zwischen beiden Extremen. Der Tod der querschnittsgelähmten Figur Fabrice stellt im weiteren Verlauf des Textes ein Ereignis dar, das die bestehende Ordnung auflöst und damit das textinterne Paradigma, das den Akrobaten als verletzliches Wesen definiert, in Frage stellt. Erst die gemeinsame Grenzüberschreitung der Figuren Matias und Alexandre ermöglicht eine Transformation des Weltmodells, bei der die zu Beginn des Programms etablierte Ordnung mit leichten Veränderungen wiederhergestellt wird. Durch diese restitutive Struktur propagiert *Acrobates - une histoire d'art et d'amitié* als metazirzensisches Stück eine neue, zeitgemäße Definition des Akrobaten, die entgegen der traditionellen Attraktionskultur die mit der Akrobatik verbundene Ästhetik des Risikos explizit inszeniert, aber auch zur zentralen Bedingung für die Entwicklung eines eigenen, neuen zirzensischen Codes macht. Bezugnehmend auf die Frage nach einem Analysemodell lassen sich hier drei Ebenen einer Semiotik der Performanz identifizieren, die in der Akrobatiknummer *Acrobates - une histoire d'art et d'amitié* als narrative, performative und materielle Ebene miteinander verwoben sind.

Das zeitgenössische Zirkusstück nimmt die Bezeichnung der Akrobatik als ‚act of survival' wörtlich und fokussiert in einer metazirzensischen Perspektive und diametral zur traditionellen Definition des Zirkus die Möglichkeit des Scheiterns, des Fallens und damit des Sterbens des Artisten als performatives Moment des eigenen künstlerischen Schaffens. In Opposition zu Bouissacs These „an acrobat's survival demonstrates biological superiority" veranschaulicht sie die Menschlichkeit und Verletzlichkeit des Künstlers.[18] Dadurch findet eine metareferentielle Umkodierung des Akrobaten statt, die aber zugleich auf dem zirzensischen Code und dem Abrufen der dem traditionellen Kontext eingeschriebenen Ästhetik des Risikos basiert. Im Moment des präsentischen Erzählens aber, in dem die Handlungen des zirzensischen Akteurs „gleichzeitig Medium der Erzählung und Element der Handlung" sind,[19] sorgt man sich auf materieller Ebene um Matias selbst, wurde auf die Möglichkeit des tatsächlichen Scheiterns doch auf narrativer Ebene durch die Vorgeschichte eindrücklich verwiesen. Im Moment der performativen Genese der zirzensischen Narration, in der es zu einer Zeit- und Raumparallelität der fiktionalen und materiellen Ebenen kommt, die im Kontext des Risikos ganz wesentlich den Sonderstatus des Zirzensischen ausmachen, wird das Publikum mit seinem eigenen an Attraktionen interessierten Rezeptionsverhalten konfrontiert. So wird die Möglichkeit des Scheiterns des Artisten von der Diegese in die reale Welt übertragen.

[18] Ebd., S. 45.

[19] Vgl. hierzu die Unterscheidung dieser Ebenen im performativen Akt des Computerspielens bei Britta Neitzel, *Gespielte Geschichten. Struktur- und prozessanalytische Untersuchungen der Narrativität von Videospielen*. Weimar 2000, S. 157.

Neuer Zirkus – Kopplung von Fiktionalität und Realität

Die Spaltung der Gattung in einen ‚traditionellen' (z.B. Zirkus Krone) und einen ‚Neuen Zirkus' (z.B. Cirque du Soleil, Acrobates, Mimi und Seb), die heute koexistieren, bringt auch Veränderungen hinsichtlich seiner Aufführungspraxis und Aufführungsstruktur mit sich. Während die Programme des traditionellen Zirkus in der Regel auf einem babylonischen Aufbau basieren, bei dem die Elemente nach Schwierigkeitsgrad gestaffelt sind und Tricks durch Trommelwirbel unterlegt werden, um die übermenschliche Leistung des Artisten zu unterstreichen, ist es das zentrale Anliegen des Neuen Zirkus, zwar traditionelle Elemente zu zitieren und abzuwandeln, als eigenständigen Code aber mithilfe der zirzensischen Disziplinen neue Sinnzusammenhänge zu generieren, Stellung zu kulturellen, politischen und gesellschaftlichen Phänomenen zu beziehen und diese im Rahmen des Programms zu erzählen. Das Präsentieren menschlicher Höchstleistung tritt damit zugunsten von narrativer Konsistenz und ästhetischer Einheit zurück und verschmilzt als gleichwertiges künstlerisches Element innerhalb der Darbietung mit diesen:

> As other scholars have noted, this stepping back from technique and record-breaking feats in the name of „art" and „character" marks […][New Circus'] difference from its predecessors, in which these elements formed the cornerstone.[20]

Dieser Paradigmenwechsel, die Verknüpfung von Narration und Zirzensik, führt zu einer Kopplung von Fiktionalität und Realität, die ein komplexes Interaktionsgefüge zwischen verschiedenen Ebenen von Performativität, Materialität und Narration generiert.[21] Dabei entsteht im Moment der performativen Genese einer zirzensischen Narration eine Zeit- und Raumparallelität der fiktionalen und materiellen Ebenen, die den Sonderstatus des Zirzensischen ausmachen, erzeugt sie doch wesentlich das, was wir hier als ‚Ästhetik des Risikos' als Kern der zirzensischen Inszenierung identifiziert haben. Diese ‚Ästhetik des Risikos' speist sich zum einen aus dem Kontext des Zirkus als kulturelle Gattung, deren Code auf dem babylonischen Prinzip basiert und damit eine bestimmte narrative und physische Liminalität präfiguriert, die als aktives Skript im Rahmen der Inszenierung immer mitgedacht werden muss. Zum anderen manifestiert sich diese im Moment des präsentischen Erzählens, da die Handlungen des zirzensischen Akteurs „gleichzeitig Medium der Erzählung und Element der Handlung" sind.[22]

---

[20] Erin Hurley „The Multiple Bodies of Cirque du Soleil". In: Louis Patrick Leroux und Charles Batson (Hgg), *Cirque Global. Quebecs Expanding Circus Boundaries*. Montréal 2016, S. 127.

[21] Auf einem solch komplexen Interaktionsgefüge basieren auch Computerspiele, vgl. Conrad, „Das Computerspiel als performatives sekundäres semiotisches System".

[22] Vgl. hierzu das präsentische Erzählen im Computerspiel bzw. die Unterscheidung dieser Ebenen im performativen Akt bei Britta Neitzel, *Gespielte Geschichten. Struktur- und prozessanalytische Untersuchungen der Narrativität von Videospielen*. Weimar 2000, S. 157.

Die Inszenierungen des Neuen Zirkus und die mit der Semiotik der Performanz verbundene Ästhetik des Risikos basieren damit ganz wesentlich auf drei verschiedenen Ebenen, deren Interdependenzen zur Genese eines zirzensischen Codes es im Weiteren näher zu erläutern gilt: einer narrativen, einer performativen und einer materiellen Ebene.

Die narrative, performative und materielle Ebene zirzensischer Darbietungen

Um diese drei Ebenen zu erläutern, soll im Folgenden die Akrobatiknummer der Gründer der *Sept doigts de la Main*, Mimi und Seb herangezogen werden, mit der sie beim 28. *Festival Mondial du Cirque de Demain*, einem international bekannten Wettbewerb des Neuen Zirkus, eine Goldmedaille gewannen.

Auf narrativer Ebene stellt die Akrobatiknummer, analog zu literarischen Texten, ein *geschlossenes modellbildendes System* dar, das sich mit textanalytischen Mitteln rekonstruieren lässt. Im Fokus steht hier der „character body“,[23] der dazu führt, dass nicht länger Seb und Mimi einen Akrobatikakt performen, sondern zwei Figuren dargestellt werden, die ihre Liebesgeschichte erzählen. „The character body is the sum of the gestures and expressions of the actor that signify the life and experience of a fictional character within a fictional world’“.[24] Während Bezeichnetes und Bezeichnendes hier also körperlich identisch sind, dominiert doch das in eine durch die Performanz generierte Narration eingebettete Zeichen ‚Liebende’ die Inszenierung, die aber zugleich auf der akrobatischen Leistung der beiden Körper basiert.

Auf einer zweiten Ebene ist die Akrobatikdarbietung eben dieser oben genannte performative Akt, d.h. es wird innerhalb einer Zeit- und Raumparallelität von Bezeichnetem und Bezeichnendem eine Handlung vollzogen – in unserem Fall eine akrobatische Handlung der Interaktion zweiter Körper. Auf dieser Ebene dominiert der performative Körper, um mit Hurley zu sprechen, der ‚performer body’, als Schnittpunkt von Fiktion und Realität einerseits, von Materialität und Narration andererseits.[25]

Drittens gilt für Aufführungen mit Fischer-Lichte, dass „der ‚produzierende’ Künstler nicht von seinem Material abgelöst werden kann. Er bringt sein ‚Werk’ – um zunächst noch einmal diesen Ausdruck zu gebrauchen – in und mit einem höchst eigenartigen, ja eigenwilligen Material hervor: mit seinem Körper.“ [26] Die Gleichzeitigkeit des Leibes als „Material“ und „Leib-Subjekt“,[27] die Fischer-Lichte

[23] Hurley, „The Multiple Bodies of Cirque du Soleil”, S. 124.
[24] Ebd.
[25] Hurley nimmt in „The multiple bodies of cirque du Soleil“ eine Teilung in drei Ebenen vor. Ihr Begriff „performer body“ bezieht sich jedoch lediglich auf den technischen Teil des artistischen Körpers, der die zirzensische Disziplin definiert und damit eher dem traditionellen als dem neuen und zeitgenössischen Zirkus zuzuordnen ist. Wir jedoch verstehen unter der performativen Ebene die Handlungsebene, die im Rahmen einer Raum- und Zeitparallelität realisiert wird und in der der ‚performative Body’ alle drei Ebenen zusammenführt.
[26] Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 129.
[27] Ebd.: „[Z]ugleich aber ist er dieser Leib“.

beschreibt, ist die dritte, die phänomenale oder materielle Ebene von Zirkusdarbietungen, in der, um auf Hurley zurückzukommen, der „fleshy body", als „nonsemiotic, self-identical corporeal envelope of skin, hair, flesh, blood, fat, and muscle" zentral ist.[28] Diese Ebene tritt in dem Moment in den Vordergrund, in dem ein emergierendes Element einen Bruch verursacht.

> Da es unvorhergesehen auftaucht, ist es für den Wahrnehmenden weder auf die vorhergehenden noch auf die zu antizipierenden Elemente zu beziehen. [...] Der Wahrnehmende wird daher seine Aufmerksamkeit auf die spezifische Phänomenalität des Elementes fokussieren; er nimmt es als das wahr, als was es in Erscheinung tritt.[29]

Nun mag der berechtigte Einwand erfolgen, allen performativen Gattungen seien diese drei Ebenen inhärent, beschreibt Fischer-Lichte diese doch bereits für das Theater in ihren einschlägigen Werken *Semiotik des Theaters*[30] und *Ästhetik der Performanz*[31]. Um die semiotische Spezifik des Zirkus in Hinblick auf die Verbindung von narrativer, performativer und materieller Ebene hervorzuheben und damit auch die darin stattfindende besondere Verknüpfung von Fiktionalität und Realität deutlich zu machen, lohnt hier ein kurzer Blick auf den Umgang mit den drei genannten Ebenen in anderen performativ-narrativen Systemen: dem Computerspiel und dem dramatischen und postdramatischen Theater.

Performativ-narrative Systeme

Computerspiele zeichnen sich als ‚metaleptic machines'[32] durch die explizite Trennung von materieller (textexterner) und performativer (interaktiver) Ebene aus, die nur durch den Effekt der Rückkopplung und Interaktion von Spieler und Spiel, Mensch und Maschine aufgehoben werden kann. Daher lässt sich für das Computerspiel die Kombination zweier Systeme annehmen: Erstens des Systems einer ‚einfachen' extratextuellen Interaktion in Form einer Feedbackschleife/Rückkopplungsschleife zwischen Spielern und Medium, Mensch und Maschine. Zweitens einer performativen Feedbackschleife, in welcher das Spielsystem einen künstlichen alternativen Weltentwurf simuliert und dieses Weltmodell als performatives sekundäres semiotisches modellbildendes System den Spielern zur Interaktion offeriert. Durch ihre ludisch angelegten Narrative, die aber zugleich durch ihre Rückkopplungsmechanismen an Wiederholungsstrukturen gekoppelt sind, unterliegen sie dem Prinzip der Offenheit.

---

[28] Hurley, „The Multiple Bodies of Cirque du Soleil", S. 133.
[29] Erika Fischer-Lichte, „Emergenz". In: Erika Fischer Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hgg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart [2]2014, S. 90.
[30] Erika Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters. Bd. 1: Das System der theatralischen Zeichen*. Tübingen 1983.
[31] Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main 2004.
[32] Marie-Laure Ryan, „Metaleptic Machines". In: *Semiotica* 150.1/4. 2004, S. 439–469.

Das dramatische Theater dagegen trennt die narrative und materielle Ebene und ordnet letztere als Zeichenträger der ersteren als Bedeutungsträger explizit unter. Die narrative Geschlossenheit ist dementsprechend das bestimmende Prinzip: Im Theater des 18. Jahrhunderts sollte, so Fischer-Lichte, der Schauspieler „seinen phänomenalen sinnlichen Leib so weit in einen semiotischen Körper transformieren, daß dieser instand gesetzt würde, für die sprachlich ausgedrückten Bedeutungen des Textes als ein neuer Zeichenträger, als materielles Zeichen zu dienen“.[33] Die Einheit dieser beiden Elemente wird dabei durch ihre Störungsfreiheit gewährleistet, die erst die ästhetische Illusion und damit das Funktionieren des Theatralen garantiert. Scheitert dies und wird „die Aufmerksamkeit [des Zuschauers] auf die Körper der Schauspieler als deren phänomenale Leiber, ihr leibliches In-der-Welt sein gerichtet, so daß er sie nicht nur als Zeichen für den Seelen- oder Gemütszustand einer Figur wahrnimmt, [...] wird [er] genötigt die fiktive Welt des Stücks zu verlassen und sich in die Welt realer Leiblichkeit zu begeben.“[34] Die Verschmelzung von Zeichen und Bezeichnendem ist hier also essentiell.

Anders im postdramatischen, experimentellen Theater, in welchem die Maxime des Illusionsbruches gilt und die Gewichtung umgekehrt wird: Hier wird entsprechend die phänomenale Ebene durch die Auswahl spezifischer Verfahren betont, „die es zumindest für den Zuschauer, zum Teil aber auch für die Akteure unmöglich machen, die jeweils auftauchenden Elemente vorherzusagen“.[35] Hier wird jedoch die Dominanz einer der jeweiligen Ebenen explizit inszeniert.

Darin nun unterscheidet sich die neue zirzensische Gattung von den beiden hier genannten performativen Nachbardisziplinen, wie auch von ihrer eigenen traditionellen Form. Der traditionelle Zirkus fokussiert ganz ähnlich dem postdramatischen Theater die materielle und performative Ebene, der Neue Zirkus hingegen führt – und darin besteht unsere Kernthese – alle drei Ebenen zu einer interdependenten semiotischen Funktionseinheit von Zeichen, Zeichenträger und Zeichengenese im Rahmen des zirzensischen Raumes und Codes zusammen. Dementsprechend ist keine der drei Ebenen ohne die andere realisierbar. In dieser starken Abhängigkeit liegt auch die weiterführende Definition des Zirzensischen als emergente Gattung begründet: Das Alleinstellungsmerkmal des Zirkus im Gegensatz zu Theater und Computerspiel ist, dass erst eine gattungsspezifische Ästhetik des Risikos, die die eigene Emergenz als zentrales Prinzip mit inszeniert, die Verschmelzung der drei Ebenen ermöglicht.

[33] Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 132.
[34] Ebd.
[35] Fischer-Lichte. „Emergenz”, S. 90.

Der zirzensische Code – Zur Ästhetik des Risikos

Die dem Zirkus inhärente Ästhetik des Risikos initiiert eine Dominanz der materiellen Ebene, die im Wesentlichen darauf basiert, dass die Gattung Zirkus die kulturellen Muster der zirzensischen Risikonarration abruft und entsprechende Frames im Rezipienten aktiviert:

> Das liegt daran, dass wir die Informationen auf der Textebene mit denselben sprachlich-kulturellen Mustern erfolgreich deuten können, die wir auch sonst, im Alltag, beim Fernsehen oder bei der Zeitungslektüre ständig anwenden. [...] Wir verfügen kulturell über eine Menge von Frames und Skripten, und es reichen oft wenige tatsächlich[e] [...] Informationen, um diese aufzurufen. Wir ergänzen dann die Angaben im Text automatisch um das, was nach Maßgabe solcher kultureller Muster normalerweise dazugehört, und bilden dadurch unsere Vorstellung der erzählten Welt und auch unsere Erwartungen, was hier weiter geschehen könnte.[36]

Zirkusdarbietungen beinhalten durch die zur Anwendung kommenden zirzensischen Disziplinen und Apparaturen (Trapez, Cyr-Wheel etc.) Marker, die das Skript ‚Zirkus' aktivieren. Auch wenn wir noch nie einen Zirkus besucht haben, verfügen wir über einen entsprechenden Frame und können uns zumindest eine Vorstellung von der Gattung machen. Diese beinhaltet die Annahme, dass Zirkusdarbietungen gefährlich sind – oder zumindest gefährlicher als andere (in Bezug auf die körperliche Leistung der Akteure äquivalente) sportliche Veranstaltungen wie beispielsweise bestimmte Sportarten der Olympischen Spiele. In der Forschung bisher immer nur am Rande untersucht, aber hier elementar für die weiteren Ausführungen ist die Feststellung, dass es vielmehr die Ästhetik des Risikos im Rahmen des zirzensischen Codes ist als ein tatsächliches Risiko, das den Zirkus als Gattung prägt. Tait fasst dieses Phänomen unter dem Begriff der „public perception of risk" zusammen:

> In their artistry, circus performers heighten the impression of danger. But this is not the same as performers taking risk. The belief that circus performance is dangerous – or more dangerous than high-impact sports – highlights the effectiveness of the theatrical performance of risk. [...] The actual physical risks are usually not apparent.[37]

---

[36] http://www.pop-zeitschrift.de/2012/10/23/populararer-realismusvon-moritz-basler23-10-2012/ (13.4.2017). Wobei hier als ‚Text' im Sinne der Definition nach Lotman auch die Zirkusdarbietung verstanden wird.

[37] Peta Tait, „Risk, Danger and Other Paradoxes in Circus and Circus Oz Parody". In: Peta Tait und Katie Lavers, *The Routledge Circus Studies Reader*. London 2016, S. 529.

Der Frame ‚Zirkus' basiert also auf dem Kontext seines historischen Erbes, dem babylonischen Aufbau von traditionellen Zirkusdarbietungen und dem Streben nach Superlativen.

> Performers in traditional circus endeavoured to perform difficult feats to competitively outdo each other and to boost the status of an act and, where possible, to set an athletic record. While their feats are described as exciting and daring, dazzling and death-defying, paradoxically, they can be pleasurable and at the same time anxiety-provoking for spectators to view because of perceptions of risk.[38]

Unabhängig davon, ob das Risiko in der jeweiligen Performance bewusst inszeniert oder durch den Fokus auf die Darstellung von Figuren und Charakteren ausgeklammert wird, antizipieren Rezipienten das Dargebotene als risikohaft. Dadurch liegt der Fokus in Zirkusdarbietungen niemals ausschließlich auf der narrativen oder performativen Ebene. Die phänomenale Ebene ist in der ‚Sorge' um den *fleshy-body* immer präsent.

Hinzu kommt das reale Risiko, das Zirkusdarbietungen in ihrer Inszenierung von transformativen Vorgängen stets metatextuell zugrunde liegt: sei es als lebensbedrohliche Gefahr oder als das Misslingen eines Tricks. Die zirzensischen Disziplinen basieren auf der materiellen Realisierung und Inszenierung einer narrativen wie performativen Überführung von stabilen Zuständen in Situationen einer äußersten Liminalität, des Ungleichgewichts und der anschließenden Wiederherstellung der Balance: „L'artiste de cirque romp l'état stable statique ou dynamique en se placant volontairement dans une situation de déséquilibre qu'il résout par une figure ou une posture pour revenir ensuit à l'état stable".[39] Ihnen ist eine Ästhetik des Risikos entsprechend permanent und multikausal inhärent.

Vom potenziellen Gelingen zirzensischer Narration

Ein ‚gutes' dramatisches Theaterstück zeichnet sich dadurch aus, dass der phänomenale Leib des Schauspielers durch die Fokussierung auf die fiktionale Figur und die Dominanz der Narration, in die sie eingebettet ist, ‚unsichtbar' wird. Wie aber ist es um die Darbietungen des Neuen Zirkus bestellt? Lievens lässt in ihrem ‚First open Letter to the Circus' folgende Kritik verlauten:

> The failure of nouveau cirque was in trying to combine real presence with make-believe at exactly the moment when the innate qualities of circus resonated with the emergence of post-dramatic theatre. This is why, in the nouveau cirque, circus acts always interrupt the

[38] Tait, „Risk, Danger and Other Paradoxes in Circus and Circus Oz Parody", S. 532.
[39] Philippe Goudard und Philippe Perrin, „Encadrement médical des arts du cirque en France". In: *Espace aérien dans les pratiques gymniques. Actes des Journées Vanlerenberghe. Colloque international. 23-24 janvier 1990*. Lillev 1991, S. 107.

> narrative. It is simply not possible to combine the two in one smooth whole. At the moment of physical danger (of presence), the story (the representation) simply stops. Unfortunately, the decision to combine narrative with circus arts is not limited to a handful of obscure performances from the early days of nouveau cirque. The majority of the circus performances that we make today still function like this – which is to say that they don't function at all.[40]

Das vermeintliche Misslingen der zirzensischen Narration, das Lievens beschreibt, gründet also in jener – von uns zuvor als zentrales Alleinstellungsmerkmal des Zirzensischen identifizierten – Verknüpfung von narrativer, performativer und phänomenaler Ebene. Wir aber behaupten, dass es eben erst die scheinbare Dysfunktionalität der Verbindung dieser drei Ebenen ist, die den zirzensischen Code realisiert und ein zirzensisches Narrativ aktiviert – und dass der oben beschriebene Bruch, die Dysfunktionalität des Zirzensischen keine Kollision, sondern eine Inszenierung der Kombination von materiellem wie narrativem Risiko im Rahmen der künstlerischen Performanz darstellt. Unsere These widerspricht damit explizit der hier behaupteten generellen Unmöglichkeit mithilfe zirzensischer Mittel zu erzählen. Zirkus erzählt selbstverständlich nicht in ähnlicher Ausprägung wie das Theater, er kann die narrative Ebene, den *character body*, nicht fokussieren und die phänomenale Ebene, den phänomenalen Leib des Akteurs, nicht ausklammern. Sein Anliegen ist vielmehr ein ganz anderes, denn der Zirkus setzt die Identität dieser beiden Elemente im zirzensischen Körper als ‚Zeichenkomplex' bereits voraus. Aus diesem Grund ist die Trennung der „Multiple Bodies of Cirque du Soleil", die Hurley in ihrem Artikel vornimmt, in Hinblick auf die Frage nach der Möglichkeit des Erzählens im Neuen Zirkus problematisch. Der Einsatz von fantastischen Kostümen, dramatischer Musik und aufwendiger Schminke, den beispielsweise Cirque du Soleil nutzt, um die *character bodies* zu kreieren, führt zu jenem Ergebnis, das Lievens als „failure" einstuft. Zirkus kann nicht (ausschließlich) mithilfe theatraler Mittel erzählen, denn dann alternieren Narration und Zirzensik und stellen in disparat stehenden Sequenzen lediglich einen ständigen Wechsel von Narration zu Zirkusakt zu Narration zu Zirkusakt usw. dar. Die zirzensischen Darbietungen befördern in diesem Fall lediglich die Etablierung von ‚fictional worlds'.

Die performative Interaktion dieser Ebenen, d.h. des dreifach codierten Körpers innerhalb des dreidimensionalen Raumes muss also durch den Akteur realisiert werden, um eine zirzensische Narration erzeugen zu können. Eine Narration, die den zirzensischen Code voll ausschöpft, indem sie *mithilfe* zirzensischer Mittel arbeitet, kann daher nur funktionieren, wenn alle drei Ebenen explizit zusammengeführt werden und dies – hier schließt unsere eingangs formulierte zweite Kernthese an – kann nur geschehen, wenn sie sich auf die Dominanz des Raumes als bestimmendes Element des zirzensischen Codes einlässt.

[40] Bauke Lievens, *Open letter to the circus*.

Fazit

Wie gezeigt werden konnte, ist die für die Gattung Zirkus konstitutive Ästhetik des Risikos dominiert durch die Zusammenführung der drei Ebenen der Performanz, Narration und Materialität im zirzensischen Raum. Die Realisierung des Systems durch die Performanz im Raum ist ein notwendiger Akt der Zeichengenese, ja die Koppelung von Körper und Raum zu einem performativen Zeichenkomplex ermöglicht erst die Semiotik des zirzensischen Codes. Durch die zentrale Bedeutung, die der materiellen Ebene in der Interaktion mit den Ebenen der Narration und Performanz zukommt, sowie die emotionale Dimension der Rezeption, die die Ästhetik des Risikos aktiviert, kann der Neue Zirkus als liminale Gattung zwischen Realität und Fiktion besonders eindrücklich Sinnzusammenhänge generieren, aber auch Stellung zu kulturellen, politischen und gesellschaftlichen Phänomenen nehmen und neue Formen des Erzählens entwickeln. Hierin liegt nicht nur eine Herausforderung bei der Kreation zirzensischer Programme und Nummern wie auch ihrer Analyse, sondern auch ein großes Potential des zirzensischen Stückes als innovatives und komplexes Artefakt im 21. Jahrhundert.

Literatur und Medienverzeichnis

Benjamin, Walter. „Ramon Gomez de la Serna, Le cirque. Paris: Simon Kra 1927." In: Hella Tiedemann-Bartels (Hg.). *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften 3. Kritiken und Rezensionen.* Frankfurt am Main ^{3}1989, 71.

Bouissac, Paul. *Circus and Culture*. Bloomington und London 1976.

Conrad, Maren. „Das Computerspiel als performatives sekundäres semiotisches System – Theorie und Skizze eines Modellvorschlags." In: Martin Hennig/Hans Krah (Hgg.). *Spielzeichen – Theorien, Analysen, Praktiken des zeitgenössischen Computerspiels*. Glückstadt 2016, 43 – 67.

Dumont, Agathe. „Vertikalität, Schwere und Schwerkraft. Vom Wissenschaftlichen Diskurs zur poetischen Sprache." In: (Dies.). *Vertikalität, Schwere und Schwerkraft. Überlegungen über die Begriffe Vertikalität, Schwere und Schwerkraft in der professionellen Ausbildung zu Zirkusartisten. Statisches Trapez, Chinesischer Mast, Seil und Tuch*. 21-25. Online unter: http://www.fedec.eu/file/351/download. Abruf am 13.4.2017.

Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main 2004.

Fischer-Lichte, Erika. „Emergenz". In: Dies./Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hgg.). *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart ^{2}2014, 89-91.

Fischer-Lichte, Erika. *Semiotik des Theaters. Bd. 1. Das System der theatralischen Zeichen*. Tübingen 1983.

Goudard, Philippe/Philippe Perrin. „Encadrement médical des arts du cirque en France". In: *Espace aérien dans les pratiques gymniques. Actes des Journées Vanlerenberghe. Colloque international. 23-24 janvier 1990*. Lille 1991.

Guy, Jean-Michel „Introduction“. In: Jean-Michel Guy (Hgg.). *Avant-garde, Cirque! Les arts de la piste en révolution*. Paris 2001, 10-23.
Horkheimer, Max und Theodor Adorno. „Kulturindustrie“. In: Dies. *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main 1969.
Hurley, Erin. „The Multiple Bodies of Cirque du Soleil“. In: Louis Patrick Leroux/ Charles Batson (Hgg.). *Cirque Global. Quebecs Expanding Circus Boundaries*. Montréal 2016, 122-139.
Leroux, Louis Patrick/Charles Batson (Hgg). *Cirque Global. Quebecs Expanding Circus Boundaries*. Montréal 2016.
Lotman, Jurij M. *Die Struktur literarischer Texte*. München 1972.
Neitzel, Britta. *Gespielte Geschichten. Struktur- und prozessanalytische Untersuchungen der Narrativität von Videospielen*. Weimar 2000.
Nünning, Ansgar. „Repräsentation“. In: Ders. (Hgg.). *Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze-Personen-Grundbegriffe*. Stuttgart [5]2013, 649-650.
Ryan, Marie-Laure. „Metaleptic Machines“. In: *Semiotica* 150.1/4, 2004, 439-469.
Tait, Peta/Katie Lavers (Hgg.). *The Routledge Circus Studies Reader*. London 2016.
Tait, Peta. *Circus bodies. cultural identity in aerial performance*. London 2005.
Tait, Peta. „Risk, Danger and Other Paradoxes in Circus and Circus Oz Parody“. In: Dies./Katie Lavers (Hgg.). *The Routledge Circus Studies Reader*. London 2016, 528-545.
Wenzel, Peter. „Literarische Gattung“. In: Ansgar Nünning. *Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze-Personen-Grundbegriffe*. Stuttgart [5]2013, 244-245.

Internetquellen

Acrobates – une histoire d’art et d’amitie ... https://www.youtube.com/ watch?v=3s3_fTjzRAE (Abruf 03.09.2018).
Baßler, Mortiz. „Populärer Realismus“. http://www.pop-zeitschrift.de/2012 /10/ 23/populareer-realismusvon-moritz-basler23-10-2012/, (Abruf 03.09.2018).
Fedec. http://www.fedec.eu/file/351/download. (Abruf 03.09.2018).
Franceinter. http://www.franceinter.fr/blog-le-blog-de-vincent-josse-merci-fabrice, (Abruf 03.09.2018).
Les sept doigts de la Main. Mimi und Seb. https://www.youtube.com/watch ?v=ISFmWpexS5g. (Abruf 03.09.2018).
Lievens, Bauke. *Open letter to the circus. The need to redefine*. Etcetera. http://www.et-cetera.be/first-open-letter-to-the-circus-the-need-to-redefine (Abruf 03.09.2018).

Symbolische Räume kultureller Diversität

Verhandlungen, Grenzen und Überschreitungen in den performativen Künsten

Lisa Gaupp

Nationale oder kosmopolitische Künste?

Dieser Beitrag beschäftigt sich mit der Frage, wie kulturelle Diversität in den performativen Künsten kuratiert wird. Dieser Frage zugrunde liegt die Annahme, dass derzeit vor allem zwei gegensätzliche ‚Strömungen' existieren, wie kulturelle Diversität in künstlerischen Projekten kuratiert wird. Grace Brockington stellt diese beiden exemplarisch am Disput zwischen Selwyn Image und Lewis F. Day dar: Auf der einen Seite werden in interkultureller Manier verschiedene, als abgrenzbar gedachte, nationalbezogene Kunstformen präsentiert, der tolerante Austausch propagiert und das Kennenlernen ‚fremder Kulturen' gefeiert. Thematisch liegt u.a. der Fokus auf ‚migrantischen Kunstformen' oder Migrationsgeschichten. Auch wird hier häufig als multikulturelle Strategie die kulturelle Teilhabe unterrepräsentierter Bevölkerungsgruppen, in diesem Falle die von Menschen mit Migrationshintergrund – und neuerdings von Geflüchteten – gefordert und dadurch kulturelle Diversität mit nationaler/ethnischer Heterogenität gleichgesetzt. Bei Brockington stehen diese Ansätze, von Selwyn Image zum Ausdruck gebracht, für eine lokale bzw. nationale Verankerung der Künste:

> Selwyn Image (1849-1930) argues vehemently that national traditions in art should be nurtured and, more pragmatically, that cosmopolitan art is an illusion. Art, he contends, is particular. Far from being a universal language, it is locally produced and historically conditioned, the individual expression of an artist or – and here he stretches his point – of a nation. […] He concedes that some elements of a national tradition may be translated, but points out that translation can never be perfect.[1]

[1] Grace Brockington, „Introduction: Internationalism and the Arts." In: Grace Brockington (Hg.), *Internationalism and the Arts in Britain and Europe at the* Fin de Siècle. Bern 2009, S. 1.

Solche Ansätze werden schnell – vor allem seitens kulturwissenschaftlich informierter Studien – als exotisierend, paternalisierend oder als Abgrenzungsmechanismen zementierend kritisiert.

Dem gegenüber stehen transkulturelle, postmigrantische, kosmopolite oder postkoloniale kuratorische Strategien, die neokolonialistische oder eurozentristische Strukturen der Repräsentation zurückweisen, die Dichotomie von ‚Europa versus den Rest' bzw. ‚der Westen gegen den Rest' aufzubrechen versuchen, oder intendieren, die postmigrantische Diversität als Normalität zu etablieren. Hier liegt der thematische Fokus explizit nicht auf der geografischen Herkunft der Künstler,[2] sondern vielmehr auf der Verflechtungsgeschichte spezieller Kunstformen, auf aktuellen Entwicklungen in den zeitgenössischen Künsten oder auch auf einem ortlosen *Third Space* der Hybridität (Homi K. Bhabha), womit einem dynamischen, dekonstruktivistischen Kulturbegriff Rechnung getragen wird. Die Künste gelten hier also als kosmopolitisch, bei Brockington durch Lewis Forman Days wie folgt formuliert:

> There is, he insists, no dichotomy between self-expression and a shared language, national tradition and cosmopolitan aspiration, the stay-at-home and the traveller. The cosmopolitan artist can be individual, steeped in his native tradition and fond of his own fireside. […] Simultaneously, he can be a „citizen of the world", trained to compare various national traditions and „open to impressions from all around, and far beyond the country where he was born." National traditions are innate but not homogeneous and do not need to be „coddled." The English are a „mixed lot," a hybrid race, practicing a hybrid art.[3]

In beiden Fällen werden semantische Felder für kulturelle Diversität in unterschiedlicher Weise besetzt. Es geht um Fragen des ‚Eigenen' und des ‚Fremden', um Identität und Alterität sowie um Zugehörigkeiten und Zuschreibungen.

Auch wenn aktuell, zumindest in den Kulturwissenschaften, sich nicht mehr die Frage nach einer Nationalkultur stellt, sondern sich vielmehr dynamische Kulturbegriffe durchgesetzt haben, wird in diesem Beitrag untersucht, ob und inwiefern sich dieser ‚alte' Disput in der aktuellen kuratorischen Praxis von internationalen PerformingArts-Festival zeigt, wenn es um die Frage geht, wie kulturelle Diversität inszeniert wird.

Beiden genannten Positionen liegt ferner die Annahme zugrunde, dass die Künste oder künstlerische Praxis Bedeutungen evozieren, die in irgend einer Art und Weise entschlüsselt werden können, sei es, dass ‚lokale bzw. nationale Traditionen' Symbole darstellen, auf die künstlerische Konstrukte rekurrieren, oder

---

[2] Um eine gendersensible Sprache anzustreben, werden in diesem Beitrag, wenn möglich, geschlechterneutrale Sammelbegriffe wie *Teilnehmende* genutzt. Um den Lesefluss nicht zu stören, werden darüber hinaus männliche Personenbezeichnungen verwendet. In diesem Fall sind alle Geschlechter damit gemeint.

[3] Ebd., S. 2.

sei es, dass ‚kosmopolitische Kunst' bestimmte Konnotationen hervorrufen kann, die sie erst zu ‚kosmopolitischer Kunst' werden lässt.

Symbolische Formen

Zeichentheoretische Modelle der performativen Künste

Doch um diese Fragestellung zu beantworten, ist vorab zu klären, wie Bedeutung entsteht, insbesondere wie Bedeutung in den performativen Künsten entsteht. Musik beispielsweise besteht aus Tönen, die als solche keine weiterreichende Bedeutung tragen und erst im musikalischen Kontext ‚bedeuten'. Die Situation ist ähnlich wie bei der Sprache, bei der Bedeutung durch das Zusammenspiel von Silben zu Wörtern und Sätzen entsteht. Während Sprache primär eine diskursive Bedeutung trägt, handelt es sich bei Musik primär um eine ästhetische Bedeutung. Die mechanische Übertragung sprachphilosophischer Methoden auf musikalische Phänomene bedarf in jedem Fall einer kritischen Würdigung der Vorgehensweise. Doch was ist diese ästhetische Bedeutung? Bedeutung, und damit die ästhetische Bedeutung von Musik, kann in der Rolle eines Zeichens begründet sein.

Die Wissenschaftler der Musiksemiotik stellen sich die Frage, ob Musik als Zeichen zu verstehen ist. Wenn dies zuträfe, stellt sich weiterhin die Frage, wofür dieses Zeichen steht, auf was es hinweist. Schon bei Platon gibt es die triadische Grundstruktur der Zeichentheorie, in der ein materielles Zeichen, das für eine immaterielle Idee steht, von jemandem als Bedeutung dieser Idee wahrgenommen wird. Bedeutungen sind also Bewusstseinsphänomene. Zeichen sind immer bedeutungstragende Zeichen, da es nichts gibt, was wir wahrnehmen können und keine Bedeutung hätte, denn sonst wüssten wir nicht, worum es sich handelt. Nach dem Musiksemiotiker Peter Faltin ist diese Prämisse einerseits unzulänglich, die in der Art eines semantischen Naturalismus ein Zeichen mit seiner Bedeutung gleichsetzt und dadurch postuliert, dass asemantische Musik keine Bedeutung habe. In dieser Denkrichtung würde als Lösung die Musik lediglich zum Superzeichen deklariert, die auf sich selbst verweist und sich selbst genüge, eine Art *l'art pour l'art*. Andererseits sieht Faltin auch eine pragmatische Sichtweise als nicht ausreichend, die durch einen semiotischen Konventionalismus begründet davon ausgeht, dass sich musikalische Bedeutung ausschließlich durch arbiträren Gebrauch entwickeln würde.[4] Doch worauf gründet die Bedeutung der Musik, wenn nicht durch ihren Bezug auf äußere Entitäten oder durch ihren funktionalen Gebrauch?

Die herkömmliche Definition eines Zeichens, das für etwas anderes, das Denotat, steht, darauf verweist oder etwas anderes abbildet, wird auch in der Musikgeschichte in verschiedener Weise für musikalische Zeichen postuliert. So sehen

[4] Vgl. Peter Faltin, „Musikalische Bedeutung. Grenzen und Möglichkeiten einer semiotischen Ästhetik." In: Institute of Musicology-Zagreb Academy of Music (Hg.), *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music.* Vol. IX, Nr. 1. Zagreb 1978, S. 10 ff.

die Pythagoreer in der materialistischen Tradition der Antike Musik als Zeichen für die Zahlenverhältnisse in der Welt. Die pythagoreische Welt und ihr Fortgang ist durch Zahlenverhältnisse geregelt gesehen, und die Musik, „die letztlich auf physikalischen Gesetzmäßigkeiten der Schwingungsvorgänge beruht, [gibt] diese Zahlenverhältnisse wieder“.[5] Hier sind die Töne keine ästhetischen Phänomene, sondern klingende Zahlenverhältnisse, in denen sich die Harmonie und die Ordnung der Welt abbilden. Die physikalischen Gesetze der Tonsysteme, nämlich die Entsprechung der musikalischen Intervalle zu der Obertonreihe einer idealen Saite, stehen als Zeichen für die Urprinzipien der Ordnung der Polis. Aber auch hier handelt es sich um eine ideelle Entität, da Zahlenverhältnisse, genau wie Ideen bei Platon, nicht gegenständlich sind.

Ebenfalls während der Antike entwickelt sich die Lehre vom Ethos als Basis für die Erklärung des Sinnes von Musik. Diese Lehre geht davon aus, dass durch Musik bestimmte ethische Haltungen dargestellt und im Hörer bewirkt werden sollen. Die Bedeutungen der Musik hängen jeweils von ihren physikalischen Merkmalen wir Tonart, Tonlage, Rhythmus oder Instrument ab. So schreibt Platon der dorischen Tonart die Wirkung zu, kriegerische Männer erziehen zu können, wohingegen die lydische oder die ionische Tonart für „schlaff, weichlich und ‚für Trinkgelage geeignet‘“ angesehen wird.[6]

Seit der Renaissance und vor allem im Barock ist die Ethoslehre zur Basis für die Affektentheorie geworden. Musik hat die Aufgabe, bestimmte Affekte darzustellen und deren festgelegte Bedeutungen durch rhetorische Figuren wie bestimmte Intervall- und Rhythmusfolgen zu vermitteln. In der europäischen Kunstmusik werden zu dieser Zeit die rhetorischen Figuren konventionalisiert. So sollen beispielsweise Intervalle mit einem Ganzton wie die große Terz Freude ausdrücken, ein zur Quarte fallender Bass steht in dieser Zeit für einen schmerzlichen Affekt oder für eine dramatische Textstelle. Die Affektenlehre des 18. Jahrhunderts sieht Musik als Sprache der Gefühle und ist vor allem am musikalischen Ausdruck orientiert.

> The framework of the Affektenlehre founded a common understanding of the meaning deposited in music, a meaning which it was thus possible to communicate through interpretation.[7]

In der Ästhetik des Sturm und Drang, als dessen Vertreter zum Beispiel Christian Friedrich Daniel Schubart oder Johann Gottfried von Herder zu nennen sind, wird die Bedeutung von Musik im authentischen Ausdruck der persönlichen Gefühle des Künstlers gesehen. Musik wird zum Zeichen des Inneren. Sie steht für die Gefühle des Komponisten. Damit findet der Wandel vom Darstellungsprinzip der Affektenästhetik zum Ausdrucksprinzip der psychologisierenden Gefühlsästhetik

[5] Peter Faltin, *Bedeutung ästhetischer Zeichen. Musik und Sprache.* Aachen 1985, S. 2.
[6] Ebd., S. 11.
[7] Otto M. Christensen, „Interpretation and meaning in music. In: Eero Tarasti (Hg.), *Musical Signification. Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music.* Berlin/New York 1995, S. 87.

statt. Im 19. Jahrhundert wird das psychische Subjekt zum ausschließlichen Bedeutungsgeber der romantischen Künste.

Das autonome ästhetische Zeichen und die Wende zur Pragmatik

Unter den Vertretern der Autonomieästhetik im 19. und der formalen und strukturalistischen Ästhetiken im 20. Jahrhundert finden sich Gegner der Gefühlsästhetik. Eduard Hanslick und Roman Jakobson vertreten die Auffassung, dass die ästhetische Bedeutung der tönende Vorgang selbst, also seine Form ist, und nicht mit dem Inhalt gleichzusetzen ist. Die ästhetische Kategorie ‚Form – Inhalt' hat ihren Ursprung bei beispielsweise Friedrich Wilhelm Joseph Schelling oder Georg Wilhelm Friedrich Hegel im deutschen Idealismus. Bei Hegel ist der Inhalt durch den Geist bestimmt und nicht durch einen bezeichneten Gegenstand. Der Inhalt ist in der Musik ein geistiges Phänomen, eine Substanz, die in einer Tonfolge erscheint.

Hanslick legt als Verfechter der Autonomieästhetik dar, dass die Musik auf nichts Bestimmtes verweist, aber der musikalische Inhalt eine Idee der Formierung ist. Außermusikalische Vorlagen sind nicht das Ziel von Musik, sondern eher ein Mittel, durch das musikalische Ideen verständlich werden. Denn auch wer beispielsweise das Drama, das die Vorlage zu einem Musikstück bildet, nicht kennt, kann der Musik folgen, die unabhängig davon existiert. Musik teilt keine fremden Bedeutungen mit, die eine intendierte kommunizierte Wirkung im Empfänger auslösen sollen, sondern sie artikuliert einen spezifischen musikalischen Gedanken. Musik kann zwar als kommunikatives Phänomen verstanden werden, da sie Bedeutung stiftet, aber es handelt sich nicht um dekodierbare Zeichen einer direkten Kommunikation zwischen Komponist und Hörer. Die spezifische Bedeutung wird vielmehr durch die aktive Tätigkeit des wahrnehmenden Subjekts entwickelt. Bei der ästhetischen Bedeutungskommunikation ist hier somit nicht vorrangig das wichtig, was der Komponist mit dem Werk ‚meint', sondern das, was das Werk als wahrgenommene ästhetische Intention für den Hörer bedeutet.

Dies ist die von Jan Mukařovský und Charles Sanders Peirce eingeleitete Wende zur Pragmatik, bei der die Bedeutung eines Zeichens nicht allein von einem Denotat abhängt. In den 20er- und 30er-Jahren des letzten Jahrhunderts wird in der russischen und tschechischen Ästhetik vor allem durch Jan Mukařovský versucht, die Semiotik mit ästhetischen Fragestellungen zu verbinden und Bedeutung von ästhetischen Zeichen nicht in einem Denotat zu suchen. Bei Mukařovský bezieht sich die ästhetische Bedeutung des autonomen Zeichens auf den Gesamtkontext gesellschaftlicher Phänomene. Die Musik ist ein autonomes Zeichen, da sie „kein ‚Träger' einer Mitteilung [ist], (so wie es die Sprache ist), sondern [sie] ist die Mitteilung selbst".[8] Hierbei meint Mukařovský mit gesellschaftli-

[8] Peter Faltin, „Widersprüche bei der Interpretation des Kunstwerkes als Zeichen. Drei monistische Modelle zur Erklärung der Bedeutung von Musik." In: Institute of Musicology-Zagreb Acad-

chen Phänomenen eine geistige Qualität, die auf unterschiedliche Art und Weise in der Philosophie, in der Wirtschaft, in der Politik, in der Religion, in ästhetischen Werken usw. artikuliert wird. Ein Kunstwerk ist daher ein Zeichen eines geistigen gesellschaftlichen Phänomens, indem es einen Aspekt der Kultur und Gesellschaft ausdrückt, an der der Mensch mittels ästhetischer Zeichen als ihr Produzent oder Konsument teilnimmt. Die Bedeutung eines Kunstwerks ist stets ein Produkt der Wechselwirkungen zwischen dem geistigen Material, auf das sich das ästhetische Zeichen bezieht, und dem sich konstituierenden Bewusstsein eines kollektiven Subjekts, das geschichtlich kulturell bedingt ist. An dieser Stelle ist festzuhalten, dass diese Perspektive Mukařovskýs im weitesten Sinne der eingangs dargestellten Auffassung Images entspricht, dass Kunstwerke immer lokal verankert sind. Denn hier wird davon ausgegangen, dass im Kunstwerk eine Art ‚Zeitgeist' ausgedrückt wird.

Die ästhetische Idee als geistige Bedeutungserschaffung

Das ästhetische Zeichen besitzt also *per se* keine allgemeingültige Bedeutung, sondern seine Bedeutung wird durch die geistige Tätigkeit des Subjekts hergestellt. Es gibt dadurch so viele ästhetische Zeichen wie es ästhetische Ideen gibt, was sowohl die produzierende als auch die wahrnehmende Subjektseite umfasst. Es ist somit nicht wichtig, ob vom Produzenten, Interpreten oder Rezipienten die Rede ist, sie alle können ästhetische Bedeutung in ihrem jeweiligen Kontext schaffen, wenn sie eine Performance schreiben, spielen oder hören.

Dieser pragmatische Ansatz erklärt jedoch nicht, inwiefern es, trotz arbiträrer ästhetischer Bedeutung, konstante Mechanismen bei der Bedeutungsbildung gibt. Die performativen Künste können nicht auf die semantische Ebene reduziert werden, indem postuliert wird, wenn sie nichts außerästhetisches bezeichneten, seien sie asemantisch und würden daher auch nichts bedeuten. Während des Prozesses der Bedeutungsgebung werden im menschlichen Bewusstsein Beziehungen gebildet, z.B. aus Tönen entstehen Melodien. Ein geistiger Vorgang bildet aus einzelnen Tönen ein ganzes Werk. Die Wahrnehmung ästhetischer Zeichen ist kein einfach rezipierender, sondern ein schöpferischer Vorgang der Bedeutungskonstruktion.

Die genannten Modelle werden hier erweitert, indem mit Ernst Cassirers Bedeutungstheorie gezeigt wird, inwiefern die performativen Künste als symbolische Form als bedeutungsgebendes, das heißt als symbolisches Tun zu verstehen sind. In den Schriften der ästhetischen Theorien ist meist nicht von Bedeutung der Künste die Rede, sondern eher von ihrem Inhalt, ihrem Sinn, ihrem Sinngehalt, ihrem Affekt, ihrem Ausdruck, ihrer Botschaft usw. Um begriffliche Unklarheiten zu vermeiden, werden von nun an die Begriffe *Bedeutung* und *Sinn* synonym zu dem cassirerschen Begriff des *Symbolischen* verwendet. Cassirer hat mit seiner Philosophie der symbolischen Formen das *Symbolische* zur Grundkonstan-

---

emy of Music (Hg.), *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music.* Vol. III, Nr. 2, Zagreb 1972, S. 204.

te allen menschlichen Lebens erhoben; nämlich dass wir in alles, was wir tun, was wir denken und wahrnehmen, gleichzeitig Bedeutung hineinlegen. Ähnlich der *musikalischen Idee* bei Faltin wird im *Symbolischen* der performativen Künste durch eine *geistige Energie* eine Bedeutung an ein ästhetisches Zeichen geknüpft.

Ernst Cassirer: Philosophie der symbolischen Formen

Ernst Cassirer bietet mit seiner Kulturphilosophie der symbolischen Formen ein Denksystem, anhand dessen es möglich ist, unsere Welt, unsere Kultur zu analysieren und zu verstehen. Cassirer kann als der Denker gelten, dem es gelungen ist, die neukantianische Philosophie und die strukturale Semiotik mit ethnologischen und kulturanthropologischen Ansätzen zu verbinden und sie zu seiner Philosophie der symbolischen Formen zu erweitern.

Cassirer schlägt einen dritten Weg ein, weder den Weg der Logik noch den des Psychologismus. Seine symbolischen Formen sind weder dinghaft physikalisch noch rein ideell. Es handelt sich bei ihnen um Bedeutungen und damit um reale Prozesse der Symbolformung. Damit wird das Problem der Gültigkeit der Logik auf das Problem der Gültigkeit des Zeichens ausgedehnt. Es geht darum, die Objektivität von kulturellen Zeichen, ihren ‚Wahrheitsgehalt' zu bestimmen. Aus seinem Interesse an semiotischen Fragestellungen entwickelt er schließlich in den 20er-Jahren des 20. Jahrhunderts seine *Kulturphilosophie der symbolischen Formen* (1923-1929).

Die Tatsache des Wahrnehmens selbst wird zum Ausgangspunkt. Es handelt sich hierbei jedoch nicht um eine reine Erkenntnistheorie, da diese auch nur eine mögliche Weltanschauung sei, die Theorie und Objekt voneinander trenne. An die Stelle der Erkenntnistheorie, welche danach fragt, wie es dem erkennenden Subjekt möglich ist, zu objektiv gültigen Ergebnissen zu gelangen, tritt Cassirers konstruktivistische Kulturphilosophie als symbolische Bedeutungstheorie. Er verbindet in seiner Kulturphilosophie die empirische Beschreibung einzelner Merkmale und Kennzeichen der menschlichen Kulturwerke mit einer philosophischen Reflexion über die Natur und das Wesen dieser Gegenstände:

> Die Werke der menschlichen Kultur sind die einzigen, die in sich die beiden Bedingungen vereinen, auf denen die vollkommene Erkenntnis beruht; sie haben nicht nur ein begrifflich=erdachtes, sondern ein durchaus=bestimmtes, ein individuelles und historisches Sein.[9]

Nach Cassirers Kulturphilosophie wird die Welt kreiert, indem man in alles, was man tut, in alles, was man wahrnimmt, Bedeutung hineinlegt. Die Grundfunktion des Bedeutens ist in allem vorausgesetzt, ohne Bedeutung ist keine menschliche Handlung, keine Kultur möglich. Cassirer spricht von symbolischen Formen als diese Art der Bedeutungserschaffung, als gemeinsame strukturelle Basis der un-

[9] Ernst Cassirer, Zur *Logik der Kulturwissenschaften: fünf Studien.* Darmstadt 1989, S. 10.

terschiedlichen Arten des Weltverstehens. Eine symbolische Form ist nach Cassirer „jede Energie des Geistes […], durch welche ein geistiger Bedeutungsgehalt an ein konkretes sinnliches Zeichen geknüpft und diesem Zeichen innerlich zugeeignet wird".[10] Es gibt keine a priori gegebene Welt, sondern eine Welt des geistigen Schaffens. Symbolisch ist demnach, was wir durch unseren Geist nach regelnden Strukturierungen erschaffen.

Eine symbolische Form ist ein geistiges Tun, das Bedeutung mit sinnlicher Erfahrung verbindet. Die Realität wird durch das Denken konstituiert und existiert nicht *a priori.* Das geistige Tun ist als Gestalten, als Schaffen von Ausdrucksformen, als ein Bilden beziehungsweise Formen, als ein sinngebendes Tun zu verstehen. Es handelt sich um die Manifestation der geistigen Grundfunktion des Bedeutens im Material des Sinnlich-Gegebenen. Das Sein ist somit nur im Tun, in der geistigen Tätigkeit des Denkens erfassbar.

Die „höchste objektive Wahrheit, die sich dem Geist erschließt, ist zuletzt die Form seines eigenen Tuns".[11] Die Wahrheitsfrage ist demnach dem Sinn und der Bedeutung untergeordnet, nur anhand einer gefestigten Bedeutung kann etwas Wahrheitscharakter erhalten. Die Wirklichkeit bildet sich durch die Kontinuität der Erfahrungen aus, die dann als geltende objektive Wahrheit verstanden wird. Schon in seinem Werk *Substanzbegriff und Funktionsbegriff* (1910) geht Cassirer davon aus, dass sich alle wissenschaftlichen Begriffe in der Anwendung auf das empirische Material bewähren müssen, also nur innerhalb einer Interaktion zwischen der wissenschaftlichen Forschung und der Empirie entstehen und sich festigen können. Durch die allgemein erfahrene Erfahrung ist somit objektive Wahrheit gegeben: „Wir bedürfen nicht der Objektivität absoluter Dinge, wohl aber der objektiven Bestimmtheit des Weges der Erfahrung selbst."[12]

Wahr sind alle Erlebnisse, die gedanklich organisiert sind. Damit erhält das Verstehen eine pragmatische Dimension: Die Wahrheit findet sich nur in der Totalität der symbolischen Formen. Die Wahrheit ist demnach nicht statisch, sondern formt sich in einem Prozess der menschlichen Schaffenskraft der Erfahrung. Die Erfahrung ist es, die es überhaupt erst ermöglicht, feste Bedeutungspunkte zu bilden:

> […] der feste Kern des ‚objektiven' Seins, im Unterschied zur Welt der bloßen Vorstellung oder Einbildung, hebt sich dadurch heraus, daß das Beharrliche gegenüber dem Fließenden, das Gleichbleibende gegenüber dem Veränderlichen, das Feste gegenüber dem Wandelbaren immer schärfer und deutlicher unterschieden wird.[13]

---

[10] Ernst Cassirer, *Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs. Darmstadt* 1997, S. 175.

[11] Ernst Cassirer, „Die ideelle Bedeutung des Zeichens." In: Elize Bisanz (Hg.). *Kulturwissenschaft und Zeichentheorien. Zur Synthese von Theoria, Praxis und Poiesis.* Münster 2004, S. 310.

[12] Ernst Cassirer: *SF*. S. 427 f. Zit. in: Ernst Cassirer, „Philosophie der symbolischen Formen. Dritter Teil. Phänomenologie der Erkenntnis." In: Birgit Recki (Hg.). *Gesammelte Werke/Ernst Cassirer.* Hamburger Ausgabe. Band 13. Hamburg 2002, S. 553.

[13] Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen. Zweiter Teil. Das mythische Denken.* Darmstadt 1997, S. 41.

Wieder betont Cassirer, wie die subjektive Erfahrung zur objektiven Bedeutung werden kann. Indem jedes sinnliche Wahrnehmungserlebnis in eine objektive Gesamtstruktur der Bedeutung eingeordnet wird, schließt es automatisch Regeln und Orientierungen in sich ein und ist damit im Sinne Cassirers symbolisch.

Symbolische Prägnanz

Cassirer betont, dass kulturelle Zeichen nur anhand ihrer konkreten geistigen Ausdrucksformen zu beobachten sind. Die menschliche Wahrnehmungswelt funktioniert nach kategorialen Ordnungsmustern auf der sinnlichen Ebene der Anschauung, und die Wahrnehmungsinhalte erlangen jeweils durch die geistige Energie Bedeutung. Die geistige Kraft des Bewusstseins bildet die sinnlichen Wahrnehmungen zu einer festen Gestalt und formt so die Wirklichkeit, und die Bedeutung benötigt gleichzeitig diesen konkreten Ausdruck, um sich zu manifestieren. Es geht also nicht nur um die unterschiedlichen Weisen des Welterfassens, sondern auch um die unterschiedlichen Ausdrucksformen der menschlichen Kreativität, welche miteinander einhergehen. Die Äußerung der geistigen Energie ist nur erkennbar in dem jeweiligen sinnlichen Zeichen, durch das sie ausgedrückt wird. So muss jede sinnliche Erfahrung, jede Wahrnehmung der Welt gleichzeitig artikuliert werden, um den geistigen Bedeutungsgehalt zu ermöglichen. Es handelt sich hierbei um die symbolische Prägung einer Erfahrung. Cassirer nennt diese Einheit des Sinnlichen und des Geistigen *Symbolische Prägnanz.*

> Unter „symbolischer Prägnanz“ soll also die Art verstanden werden, in der ein Wahrnehmungserlebnis, als „sinnliches“ Erlebnis, zugleich einen bestimmten nicht – anschaulichen „Sinn“ in sich faßt und ihn zur unmittelbaren konkreten Darstellung bringt.[14]

Es gibt keine reine Kausalität wie im Empirismus, dem zufolge das Verstehen einer Bedeutung kausal erst der Wahrnehmung von Sinnesdaten, also der Erfahrung folgt, sondern jegliches Wahrnehmungserlebnis beinhaltet gleichzeitig einen gedanklichen Sinn. Bei der symbolischen Prägnanz sind also das Sinnliche und das Geistige nicht voneinander getrennt, sondern fungieren in einer Wechselbeziehung. Dieses Wechselverhältnis von gedanklicher Form und seinem wahrnehmbaren, sinnlichen Ausdruck ist das symbolische Urphänomen allen geistigen Schaffens.

So erklärt Cassirer die ‚Existenz’ von materiellen Ausdrücken des menschlichen Bewusstseins. Alle menschlichen Erfahrungen, alle sinnlichen Wahrnehmungserlebnisse werden organisiert und geprägt beziehungsweise geformt und artikuliert und erlangen dadurch einen symbolischen Gehalt, sonst ergäben sie keinen Sinn und könnten nicht wahrgenommen werden. Es geht also um die Verkörperung von Sinn innerhalb einer bestimmten Ordnungsstruktur. Alle symboli-

[14] Cassirer, *PsF III*, S. 231.

schen Formen sind „auf das Ziel bezogen […], die passive Welt der bloßen Eindrücke, in denen der Geist zunächst befangen scheint, zu einer Welt des reinen geistigen Ausdrucks umzubilden“.[15]

Performative Künste als symbolische Form

Die wichtigsten Punkte des letzten Abschnitts lassen sich folgendermaßen zusammenfassen: Nach Cassirer wird in jedem künstlerischen Zeichen ein geistiger Gehalt zum Ausdruck gebracht. Die Symboltätigkeit des menschlichen Bewusstseins erzeugt so eine Vielfalt von geistigen Formen, die das Sein ausmachen. In jedem dieser geistigen Ausdrücke ist zugleich eine ordnende Gesamtstruktur repräsentiert, die die Bedeutung der jeweiligen Äußerung erst ermöglicht und so symbolisch prägt. Diese Erfahrungen erlangen Stabilität durch den objektiven Ausdruck in einem künstlichen Zeichen, beispielsweise einem Kunstwerk oder einem Musikstück. Die Symbolbildung des Bewusstseins ist ein dynamischer Prozess mit dem Bestreben, durch die Fixierung in künstlichen Zeichen geistige Ruhepunkte zu finden.

Bezogen auf Musik bzw. die performativen Künste wird festgehalten, dass sie keine Gefühle ausdrücken, auch wenn beim Komponieren bzw. Produzieren oder Hören bzw. Anschauen von performativen Künsten Gefühle entstehen können, sondern in ihnen werden künstlerische Ideen als Ergebnisse einer spezifisch geistigen Tätigkeit eines Individuums ausgedrückt. Töne oder Intervalle, alle musikalischen Motive, alle tänzerischen Bewegungen etc. sind im Grunde asemantisch. Sie können durch kulturelle Konventionen semantisiert werden. Aber auch ohne konventionelle Bedeutungen trägt performative Kunst Bedeutung. Man kann z.B. Musik hören und unabhängig von möglichen Aussagen genießen. Dies macht das Symbolische nach Cassirer in den performativen Künsten aus.

Durch die indirekte Kommunikation zwischen dem Produzenten und dem Rezipienten über die künstlerische Performance sind plurale Interpretationen möglich, da der Produzent und der Rezipient der Performance variieren, wobei beide den gleichen Bezugspunkt des gleichen Stückes haben. Diese Gemeinsamkeit des Produzenten, Interpreten und Rezipienten, die unterschiedliche Standpunkte einnehmen können, macht das Symbolische der performativen Künste aus. Alle bewegen sich im Rahmen der gleichen symbolischen Form. Die jeweilige Performance ist immer sogleich ein Bedeutungsträger, weil in ihr Erfahrungen des Produzenten in einer spezifischen Weise symbolisch artikuliert werden.

Diese Erfahrung macht der Produzent in seiner Umwelt, in der Gesellschaft, in der er lebt, wodurch die gesellschaftliche Dimension der Performance gegeben ist. Entsprechend enthält die (Re-)Produktion und die Rezeption von performativen Künsten eine gesellschaftsbezogene Komponente. Doch diese ist aufgrund des konstruktivistischen Charakters der Symboltheorie Cassirers im Sinne von

[15] Ernst Cassirer, „Der Begriff der symbolischen Form und die Systematik der symbolischen Formen.“ In: Elize Bisanz (Hg.), *Kulturwissenschaft und Zeichentheorien. Zur Synthese von Theoria, Praxis und Poiesis*. Münster 2004, S. 279.

Days kosmopolitischen Anspruchs geprägt. Die symbolischen Formen an sich sind durch die Grundfunktion des Symbolischen miteinander verbunden, darüber hinaus ist es allerdings nicht relevant, welche Bezüge hergestellt werden, da z.B. eine Performance nicht als Zeichen auf ein Denotat verweist. Doch wie ist es dann überhaupt möglich, Aussagen über bestimmte Kunstwelten bzw. Symbolische Formen zu treffen, wenn, wie es scheint, jegliche Grenzziehungen oder lokale Bezüge, abhanden gekommen sind? Um diese Frage zu beantworten, wird im nächsten Schritt eine soziologische Herangehensweise geprüft.

Konventionen

Konventionalisierte Bedeutungen in den performativen Künsten

Nach dem Musiksemiotiker Vladimír Karbusicky sind Musikstrukturen ästhetisch manifestierte, formal-sinnvolle Selektionen von Klangereignissen, Tonreihen- und komplexen mit Wiederholungen und Variationen, in denen semantische Enklaven erscheinen, aber nicht vorherrschen müssen. Man kann Musikstrukturen als zeichenhaft erleben, aber eine ‚richtige' Bedeutung kann nicht dekodiert werden, denn ästhetisch ist es auch sinnvoll, wenn eine andere Bedeutung in die Musik hinein projiziert wird als beispielsweise vom Komponisten intendiert. Der Rezipient kann also genauso wie der Produzent oder der Interpret die Inhalte der Musik bestimmen, gleicher Bezugspunkt für alle drei bleibt dabei das Musikstück selbst.

Diese semantische Unbestimmtheit macht laut Karbusicky die Kraft von ästhetischen Strukturen aus, indem durch die Möglichkeit vielfacher Bedeutungen der Rezipient ideell und ästhetisch herausgefordert wird und durch seine eigene aktive Bedeutungserschaffung mit dem ästhetischen Zeichen spielen kann, und die Musik unabhängig von der Aussage Bedeutung trägt.[16] Eine große aufsteigende Sexte bedeutet nämlich nicht von Grund auf *Freude*, sondern wird höchstens in der Epoche der europäischen Klassik häufig als Stilmittel hierfür eingesetzt und von Experten und geübten Hörern als solches ‚verstanden'. Aber es ist fraglich, ob jede verwendete große aufsteigende Sexte automatisch als *Freude* intendiert oder verstanden wird. Denn

> die ästhetische Idee ist nicht nur Bestandteil der Kultur, sondern ihr Produkt. In ihr werden die durch das Individuum transformierten Ideale, Normen oder Vorstellungen einer Epoche, d.h. der Zeitgeist, ästhetisch artikuliert. Da ästhetische Ideen allen Wandlungen unterworfen werden, denen eine Kultur ausgesetzt ist, sind ästhetische Zeichen, die Zeichen dieser Ideen sind, der sensible Seismograph einer Kultur.[17]

[16] Vgl. ebd., S. 6 f.
[17] Faltin 1985, S. 21.

Der künstlerische Sinn kann sich darüber hinaus zu Bedeutungen in Konventionen stabilisieren. So wurde beispielsweise der Ton *h* erst zu einem Leitton in der Tonart C-Dur, nachdem der Mensch die kulturelle musikalische Denkart entwickelt hatte, die den Begriff des Leittons prägt, und mit der dieser Ton in einem System als Leitton verstanden wird. Die Voraussetzung für die Entwicklung dieses (europäischen) musikalischen Systems war jedoch der musikalisch klingende Ton in seinen Beziehungen zu anderen innerhalb einer Struktur. Diese Strukturverständnisse mit ihren Bedeutungen wie *Leitton* sind eine Art ästhetischer Kode, der durch Konventionen geregelt wird. Diese Kategorien ästhetischer Wahrnehmung haben sich teilweise über Jahrhunderte hinweg entwickelt. So ist es zum Beispiel einem Komponisten oder Hörer des europäisch geprägten Hörverständnisses schwer möglich, eine Dominante als einen Ruhepunkt zu komponieren oder zu hören.

Liegt also die Bedeutung der performativen Künste allein in ihrem Gebrauch? In den performativen Künsten sind Regeln verwirklicht, die durch Gebrauch gelernt werden. Mit Hilfe dieser Regeln wird das Wahrgenommene zu ästhetisch bedeutenden Werken gestaltet. Das Bewusstsein muss daher über Regeln und Kategorien verfügen, um die einzelnen Elemente in ihren Beziehungen zueinander wahrzunehmen, sie in künstlerisch sinnvolle Beziehungen zu setzen. Die Regeln sind jedoch ebenso kulturell geprägt, d.h. sie sind dynamisch und leiten sich vom ästhetischen wandelbaren Ideal eines Kreislaufs einer Epoche ab. Hiermit gelangen wir wieder zu Images Bild der lokal verankerten Künste.

Pragmatische Kunstsemantik nach Mukařovský

Der tschechische Strukturalismus, zu dem Mukařovský als Ästhetiker gehört, entsteht als eine Reaktion gegen die spekulative Ästhetik. Er unterliegt einem strengen Antipsychologismus, da hier das Kunstwerk nicht mit dem Seelenzustand seines Schöpfers gleichgesetzt wird. Kunst ist nicht Träger einer Mitteilung, sondern die Mitteilung selbst, das ästhetische Zeichen ist autonom. Mukařovský reduziert das künstlerische Artefakt jedoch nicht auf seine reine Materialität, denn das ästhetische Zeichen weist, obwohl es autonom ist, auf eine unbestimmte Realität hin, die den „Gesamtkomplex der sogenannten sozialen Erscheinungen: z.B. Philosophie, Politik, Religion, Wirtschaft usw.“ umfasst.[18] Diese Gesamtheit der sozialen Erscheinungen ist das geistige Klima einer Gesellschaft, die das kollektive Bewusstsein prägt. Die ästhetischen Zeichen beziehen sich somit auf die Übereinstimmungen im kollektiven Bewusstsein, das heißt auf die Übereinstimmungen im Verhalten einer sozialen Gruppe.

Ein Kunstwerk kann nach Mukařovský weder für den Gefühlszustand des Künstlers stehen, noch auf seine Materialität reduziert werden. Das materielle Werk besitzt vielmehr die Stellung eines äußerlichen Symbols, dem

[18] Jan Mukařovský, *Kapitel aus der Ästhetik.* Frankfurt am Main 1970, S. 141.

> im kollektiven Bewusstsein eine bestimmte Bedeutung entspricht […], die durch das bestimmt wird, was die subjektiven Zustände des Bewusstseins, die bei den Mitgliedern einer bestimmten Gruppe durch das materielle Werk hervorgerufen werden, miteinander gemeinsam haben.[19]

Eine Bedeutung an sich gibt es somit nicht, nur eine Bedeutung für jemanden, da jede Wahrnehmung gleichzeitig Bedeutungskonstitution ist. Damit ist die Bedeutung durch den Gebrauch bestimmt, durch ihre Funktion. Trotz individueller Unterschiede gibt es innerhalb definierbarer Gruppen wie beispielsweise den Besuchern eines Konzerts einen relativ stabilen (Teil-)Konsens im Bezug auf das Musikstück und seine Bedeutung.

Bei der Bildung dieser Konventionen handelt es sich um einen ständigen Lernprozess, und es entwickeln sich neue Konventionen, wenn beispielsweise ein neuer Stil bei den Hörern in einer bestimmten Zeit in einem bestimmten Milieu in den Bestand der Vorstellungen eingeht. Jedes neue Werk setzt neue Konventionen fest, erweitert oder spielt mit vorhandenen Konventionen. Dank der menschlichen Vorstellungskraft sind vielfältige stilistische Konventionen möglich. Das alltägliche Leben und die alltäglichen künstlerischen Erfahrungen tragen zur Veränderung der Wahrnehmungsmuster und damit auch des Geschmacks bei. Etwas Künstlerisches kann Bedeutung erlangen, wenn es im ästhetischen Bewusstsein der Kultur bereits Kategorien hierfür gibt. Um neue Denk- und Wahrnehmungskategorien zu entwickeln, kann durch Innovationen der Avantgarde eine Erneuerung im Material eingeführt werden, die sich durch Wiederholung zu einer Kategorie konventionalisieren kann. An dieser Stelle lassen sich Cassirers und Mukařovskýs Ansätze mit dem Howard S. Beckers verbinden.

Art World-Ansatz nach Howard S. Becker

Danto (1964)[20] ist zuzuschreiben, den Begriff der *Artworld* als sich wandelnde normative Institution in die Soziologie eingeführt zu haben. Howard S. Becker greift dieses Verständnis auf und entwickelt es hinsichtlich des gesamten Feldes der Kulturorganisation weiter. Dieses Feld umfasst nicht mehr nur das ästhetische Werk mit seinem Produzenten und Rezipienten, sondern Kulturorganisation beschreibt die (institutionalisierte) kollektive Aktivität, die Produktion und Vermittlung sowie Konsumption von Kultur beinhaltet. Dafür sind komplexe Kooperationsprozesse der Akteure nötig, die ihrerseits Regeln bzw. Konventionen erfordern. „Only because artist and audience share knowledge of and experience with the conventions invoked does the art work produce an emotional effect."[21] Diese Konventionen lassen sich beispielsweise auch als Seh- und Hörgewohnheiten für die Seite der Rezeption beschreiben. Doch auch die Gatekeeper-Akteure

[19] Ebd., S. 139.
[20] Arthur C. Danto, „The Artworld." In: *The Journal of Philosophy.* 1964, Nr. 61 (19), S. 571-584.
[21] Howard S. Becker., *Art Worlds.* Berkeley/Los Angeles 2008, S. 30.

wie z.B. Galeristen oder Kuratoren ‚nutzen' diesen mächtigen Konventionen wie Becker schreibt:

> Every art world uses, to organize some of the cooperation between some of its participants, conventions known to all or almost all well-socialized members of the society in which it exists.[22]

Gaupp und Kirchberg beschreiben, wie die gesamte Kulturorganisation davon geprägt ist, dass diese Konventionen entstehen. Zunächst finden Konstruktions- und Festlegungsprozesse aufgrund von Interaktionen der Akteure statt, die soziale bzw. politische und ästhetische bzw. bewertende Kriterien von Kunst festlegen. Diese Kriterien wirken unhinterfragt und normativ durch ihre Institutionalisierung. Anschließend nehmen die genannten Gatekeeper der jeweiligen *Art World* diese Kriterien auf und verhandeln in einem weiteren komplexen Prozess der Interaktion mit Produzenten und Vermittlern der Künste die symbolischen Bedeutungen als Konventionen. Gaupp und Kirchberg erklären ferner, wie Konventionen jedoch nicht starr und unveränderlich wirken, sondern dass sie dehnbar oder auch zu vernachlässigen sind, wenn die Mehrheit der Akteure damit konform geht. Bei diesen Prozessen sind vor allem Überlegungen zum Machtgewinn ausschlaggebend, wenn die Akteure versuchen, über Konformität oder Beugung der Konventionen entsprechend Status zu erlangen. Generell jedoch verändern sich die Einstellungs- und Verhaltensroutinen bzw. die Konventionen nur langsam in der jeweiligen *Art World.*[23]

Verbindet man nun die kulturphilosophische Theorie Cassirers und die pragmatische Theorie Mukařovskýs mit dem soziologischen *Art World*-Ansatz Beckers, lässt sich festhalten, dass Bedeutungen bzw. Symbole nicht in dem jeweiligen ästhetischen Material gebunden sind, sondern durch die geistige Schaffenskraft sowohl des Künstlers, des Vermittlers, als auch des Rezipienten im Akt der ästhetischen Erfahrung konstruiert werden. Weiterhin geschieht dieser Vorgang nicht in einem ‚luftleeren' Raum, sondern die Bedeutung wird durch den Gebrauch bestimmt, der durch Konventionen strukturiert wird. Dieser gesellschaftliche Gebrauch und die ihn bestimmenden Konventionen finden in einem komplexen Zusammenspiel aller Akteure der Kulturorganisation innerhalb einer *Art World* statt, die durch die in ihr konstruierten Konventionen gekennzeichnet ist.

Somit wird die Bedeutungskonstruktion und auch die Festigung oder Hinterfragung der Konventionen nicht mehr nur vom Produzenten und Rezipienten vorgenommen, sondern die Prozesse der Vermittlung der Künste sind gleichfalls beteiligt. Das Kunstwerk an sich ist in dieser Sicht zwar nicht irrelevant, da es ebenfalls als symbolische Prägnanz verstanden werden kann, es tritt jedoch in den Hintergrund, wenn stattdessen das Interaktionsverhalten der Teilnehmenden der jeweiligen *Art World* ins Zentrum des Interesses rückt. In dieser *Art*

[22] Ebd., S. 42.

[23] Vgl. Lisa Gaupp/Volker Kirchberg, „Kuturelle Diversität in den Künsten zwischen Tradition und Zeitgenossenschaft." In: Lutz Hieber (Hg.), *Gesellschaftsepochen und ihre Kunstwelten.* Sammelband Springer VS Reihe ‚Kunst und Gesellschaft'. Wiesbaden 2017.

World werden somit immer wieder aufs Neue spezifische Symbolräume konstruiert, in denen Konventionen das Verhalten der Akteure weitgehend organisieren. Durch die Verschiebung der Perspektive von den Künsten, ihren Kunstwerken und Künstlern, die entweder als lokal bzw. national und begrenzt oder als kosmopolitisch und entgrenzt angesehen werden, hin zur Betrachtung einer *Art World* gelingt es, nicht grundsätzlich und allgemein Aussagen darüber treffen zu müssen, ob die Künste per se nun lokal oder kosmopolitisch sind. Diese Frage muss vielmehr für jede *Art World* empirisch erhoben und interpretiert werden und vor allem auf die gesamte Kulturorganisation bezogen werden.

Im Folgenden wird die *Art World* der transnationalen PerformingArts Festivals betrachtet, um exemplarisch aufzuzeigen, ob hier, wie eingangs in Frage gestellt, interkulturelle, nationale bzw. lokale, begrenzte Räume kultureller Diversität konstruiert werden, oder ob sämtliche solcher identitären Zuschreibungen dekonstruiert werden und vielmehr kosmopolitische, transkulturelle oder postmigrantische und entgrenzte Räume kultureller Diversität verhandelt werden.

Identitäre Zuschreibungen

In den *Art Worlds* der transnationalen PerformingArts Festivals werden verschiedene Konzeptionen von ‚Identität' und ‚Alterität' kodiert. Damit verbunden sind Konventionen, mit denen bestimmte Definitionen kultureller Diversität semantisch normiert werden. Den Kuratoren dieser Festivals kommt als Gatekeeper zwar eine machtvolle Position bei der Normierung von Diversität zu, doch handeln diese wie zuvor beschrieben entlang gesellschaftlicher oder politischer Erwartungshaltungen, um ihren Status nicht zu verlieren oder zu verbessern. Ferner interagiert die gesamte *Art World* mitsamt ihrer Produzenten, Vermittler und Rezipienten, so dass die Kuratoren nicht als alleinige Akteure das Feld kodieren.

In der transnationalen PerformingArts-Festival-*Art World* gibt es so gut wie keine Festivals, die sich als interkulturell oder national präsentieren. Die Herkunft der Künstler tritt vermeintlich in den Hintergrund, und ein kosmopolitisches, transkulturelles, entgrenztes Ideal von Diversität wird inszeniert. In diesen Festivalräumen, welche neben den örtlich und zeitlich fixierten meist mehrtätigen oder mehrwöchigen Performancereihen auch u.a. die mental, diskursiv und medial hergestellten Räume und ihre Narrative, Ideologien und Bilder umfassen, scheinen Trans-Identitäten konventionalisiert zu werden und transkulturelle Performance-Praktiken vorzuherrschen. Das Programm wird nicht nach z.B. Kontinenten der Künstler sortiert, sondern nach thematischen Gesichtspunkten gegliedert. Kulturelle Diversität wird hier semantisch als entgrenzt, transkulturell oder kosmopolitisch besetzt, auf eine Medienvielfalt in den Performances oder auf eine Kunstspartendiversität bezogen.

Doch schaut man sich beispielsweise die Programmplanungen der großen Europäischen Festivals der letzten zehn Jahre an, fällt auf, dass einige der gebuchten Gruppen und Einzelkünstler immer wieder auftauchen, und dass diese zu einer großen Mehrheit entweder aus Europa stammen oder in Europa ansässig

sind. Hierfür gibt es verschiedene Gründe wie u.a. die Förderstrukturen, die einen nationalen (öffentliche Kulturförderung der einzelnen Staaten) oder Europäischen (EU-Förderprogramme wie *Creative Europe*) Fokus besitzen.

> The biggest challenge for the arts is an increasing nationalism in all matters. Due to the financial crisis, the national funding bodies insist more and more on national production – foreign participation is of course welcome in financial terms, but there is less interest in co-financing new works by non-resident-artists.[24]

Jedoch nicht nur finanzielle Strukturen sind ausschlaggebend dafür, dass in vermeintlich kosmopolitischen Festivalräumen nationale Zuschreibungen vorgenommen werden und weitere Grenzen konstruiert werden, also die Perspektive Images durchscheint. Wie gezeigt wurde, geht es sowohl bei der Anwendung als auch bei der Beugung von Konventionen um machtpolitische Interessen, also um den Zugang zu statussichernden bzw. -produzierenden Ressourcen.

> Territoriale bzw. nationale Kriterien haben ungeachtet ihrer Zurückweisung in einem Feld mit kosmopolitischem Selbstverständnis offenbar nach wie vor Bedeutung. Künstler/innen, die nicht auf eine nordwestliche geografische Herkunft zurückblicken, sind in jedem Zentrum des Kunstfeldes nach wie vor schwach vertreten, in dem sich die Akteure mit hoher feldspezifischer symbolischer Anerkennung konzentrieren. […] aus feldtheoretischer Perspektive [gibt es hierfür] Gründe […], die nicht zuletzt in der institutionellen Struktur des sozialen Systems der Kunst zu suchen sind, d. h. in der Verteilung relevanter Ressourcen. [25]

Weiterhin werden Konventionen in diesen Räumen (re-)produziert, die kulturelle Diversität trotz des genannten „kosmopolitischen Selbstverständnisses" auf die Herkunft der Künstler beziehen. Hier werden ästhetische Kodes, die lokale ‚außereuropäische' Bezüge aufzeigen, beispielsweise als „zu langatmig für das Europäische Publikum" bezeichnet, da sie (noch) nicht in der entsprechenden *Art World* konventionalisiert worden sind. Die ästhetische Sprache wird im Sinne Images als nicht übersetzbar gesehen. Auch wenn die Kuratoren selbst beispielsweise aus Afrika oder Asien stammen und in einem Europäischen Kontext ein Festival organisieren, werden sie

> confronted with a strong Eurocentrism in the field in which works from other continents get easily labeled either as ‚outdated' in com-

[24] Veronika Kaup-Hasler, zitiert in: NXT.STP: Documentation 2007-2012. http://www.nxtstp.eu/files/NXTSTP_5_years.pdf (Abruf 30.5.2015).
[25] Larissa Buchholz/Ulf Wuggenig, „Kunst und Globalisierung." In: Heike Munder/Ulf Wuggenig (Hg.), *Das Kunstfeld. Eine Studie über Akteure und Institutionen der zeitgenössischen Kunst am Beispiel von Zürich, Wien, Hamburg und Paris.* Zürich 2012, S. 179.

> parison to the European development or as ‚too specific' to be presented next to European works without also creating access to their ‚original' local context. […] Even European curators who decide to focus on works from non-European regions often have to defend their program from accusations of being ‚an easy way out' or pure ‚exoticism'.[26]

Grenzen/Überschreitungen

Ferner existieren ‚bewusste' Gründe, warum ein Festival sein Programm nationalbezogen präsentiert. Hier sind neben einer politischen Legitimierung z.B. für die Antragstellung für finanzielle Förderungen im Rahmen von ‚interkulturellen' Förderrichtlinien ebenfalls Gründe auf der Ebene der Vermittlung relevant. Um beispielsweise Publikum anzusprechen, das noch nicht mit den Konventionen der performativen Künste vertraut ist, werden u.a. die lokalen bzw. nationalen Hintergründe der Künstler erläutert und so ihre ästhetische Sprache mit Mitteln des Marketings und der Kulturvermittlung symbolisch als lokal verankert gerahmt. Ein anderes Beispiel zeigt, dass bevor überhaupt grenzüberschreitende Inszenierungen in den Blick genommen werden können, zunächst politische Überzeugungsarbeit geleistet werden muss, um bestehende Vorurteile und Neo-Rassismen zu entkräften.

Nichtsdestotrotz entstehen auch in solchen Kontexten transkulturelle Verhandlungsräume der Diversität, wenn beispielsweise nationale Zuschreibungen zurückgewiesen werden und ein ‚Zwischenraum', ein ‚Dritter Raum' der Hybridität konstruiert wird, in dem die Perspektive Days aufblitzt.

> Eben jener Dritte Raum konstituiert, obwohl ‚in sich' nicht repräsentierbar, die diskursiven Bedingungen der Äußerung, die dafür sorgen, daß die Bedeutung und die Symbole von Kultur nicht von allem Anfang an einheitlich und festgelegt sind und daß selbst ein und dieselben Zeichen neu belegt, übersetzt, rehistorisiert und gelesen werden können.[27]

Nicht zuletzt ist dies dem dynamischen Charakter von kulturellen Äußerungen geschuldet, welcher sich in unzähligen Symbolischen Formen ausdrücken lässt.

Es mag der Eindruck entstanden sein, dass nur eine transkulturelle bzw. kosmopolitische Herangehensweise und Programmplanung die ‚einzig richtige' für transnationale PerformingArts-Festivals sei. Doch eine solche Perspektive ist keineswegs die ‚heilsbringende Botschaft', nicht zuletzt aufgrund der Utopie, die häufig mit solchen Konzepten verbunden ist. Daher sollen abschließend die kon-

---

[26] Pirkko Husemann, „A Curator's Reality Check. Conditions of Curating Performing Arts." In: Beatrice von Bismarck/Jörn Schafaff/Thomas Weski (Hgg.), *Cultures of the Curatorial.* Berlin 2012, S. 276-277.

[27] Homi K. Bhabha, *Die Verortung der Kultur.* Tübingen 2000, S. 57.

fliktären Verhandlungen hervorgehoben werden, die das Konzept der Transkulturalität durchaus mit einschließt, so dass die Betrachtung von symbolischen Räumen kultureller Diversität am Beispiel von transnationalen PerformingArts-Festivals zeigen kann, wie Grenzen permanent sowohl konstruiert als auch dekonstruiert werden, dass also sowohl gemäß Images als auch gemäß Days in der Symbolischen Form der performativen Künste ‚Wahrheit' immer wieder aufs Neue symbolisch geprägt wird.

Literaturverzeichnis

Becker., Howard S. *Art Worlds.* Berkeley/Los Angeles 2008.

Bhabha, Homi K. *Die Verortung der Kultur.* Tübingen 2000.

Brockington, Grace. „Introduction: Internationalism and the Arts." In: Grace Brockington (Hg.). *Internationalism and the Arts in Britain and Europe at the* Fin de Siècle. Bern 2009, 1-24.

Buchholz, Larissa/Wuggenig, Ulf. „Kunst und Globalisierung." In: Heike Munder/Ulf Wuggenig (Hg.). *Das Kunstfeld. Eine Studie über Akteure und Institutionen der zeitgenössischen Kunst am Beispiel von Zürich, Wien, Hamburg und Paris.* Zürich 2012, 163-188.

Cassirer, Ernst. *Zur Logik der Kulturwissenschaften: fünf Studien.* Darmstadt 1989.

Cassirer, Ernst. *Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs.* Darmstadt 1997.

Cassirer, Ernst. *Philosophie der symbolischen Formen. Zweiter Teil. Das mythische Denken.* Darmstadt 1997.

Cassirer, Ernst. „Philosophie der symbolischen Formen. Dritter Teil. Phänomenologie der Erkenntnis." In: Birgit Recki (Hg.). *Gesammelte Werke/ Ernst Cassirer.* Hamburger Ausgabe. Band 13. Hamburg 2002.

Cassirer, Ernst. „Der Begriff der symbolischen Form und die Systematik der symbolischen Formen." In: Elize Bisanz (Hg.). *Kulturwissenschaft und Zeichentheorien. Zur Synthese von Theoria, Praxis und Poiesis.* Münster 2004, 271-283.

Cassirer, Ernst. „Die ideelle Bedeutung des Zeichens." In: Elize Bisanz (Hg.). *Kulturwissenschaft und Zeichentheorien. Zur Synthese von Theoria, Praxis und Poiesis.* Münster 2004, 304-314.

Christensen, Otto M. „Interpretation and meaning in music." In: Eero Tarasti (Hg.). *Musical Signification. Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music.* Berlin/ New York 1995, 81-90.

Danto, Arthur C. „The Artworld." In: *The Journal of Philosophy.* 1964, Nr. 61 (19), 571-584.

Faltin, Peter. „Widersprüche bei der Interpretation des Kunstwerkes als Zeichen. Drei monistische Modelle zur Erklärung der Bedeutung von Musik." In: Institute of Musicology-Zagreb Academy of Music (Hg.). *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music.* Vol. III, Nr. 2. Zagreb 1972, 199-215.

Faltin, Peter. „Grenzen und Möglichkeiten einer semiotischen Ästhetik.“ In: Institute of Musicology-Zagreb Academy of Music (Hg.). *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music.* Vol. IX, Nr. 1. Zagreb 1978, 5-33.

Faltin, Peter. *Bedeutung ästhetischer Zeichen. Musik und Sprache*. Aachen 1985.

Gaupp, Lisa/Kirchberg, Volker. „Kuturelle Diversität in den Künsten zwischen Tradition und Zeitgenossenschaft.“ In: Lutz Hieber (Hg.). *Gesellschaftsepochen und ihre Kunstwelten.* Sammelband Springer VS Reihe ‚Kunst und Gesellschaft’. Wiesbaden 2017.

Husemann, Pirkko. „A Curator’s Reality Check. Conditions of Curating Performing Arts.“ In: Beatrice von Bismarck/Jörn Schafaff/Thomas Weski (Hg.). *Cultures of the Curatorial.* Berlin 2012, 268-286.

Mukařovský, Jan. *Kapitel aus der Ästhetik.* Frankfurt am Main 1970.

Internetquellen

NXT.STP: Documentation 2007-2012. http://www.nxtstp.eu/files/NXTS

Architektonische Grenzgänge zwischen Raum und Wahrnehmung[1]

Das Sanatorium Purkersdorf

Lil Helle Thomas

„Wir bezeichnen die Wirkung, die wir empfangen, als *Eindruck*. Und diesen Eindruck fassen wir als *Ausdruck* des Objektes“,[2] schrieb Heinrich Wölfflin 1886. Ebenso formulierte er die These: „Unsere leibliche Organisation ist die Form, unter der wir alles Körperliche auffassen“.[3] Diese Aussagen Wölfflins aus seinen *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* sind ein Beleg für die Übertragung der Einfühlungsästhetik auf die Gattung der Architektur. Unter dem Begriff der Einfühlung formt sich eine Vorstellung aus, die starke Verbindungen zwischen der philosophischen Ästhetik und der Psychologie herstellt.[4] Maßgeblich an der Entwicklung dieses „Konzeptes“[5] war der deutsche Philosoph und Psychologe Theodor Lipps beteiligt.[6] Seine Ausführungen in dem zweibändigen Werk

[1] Der vorliegende Artikel ist eine grundlegend überarbeitete Fassung des Artikels „Ausdruck und Eindruck. Wechselwirkungen Wiener Raumkunst“, publiziert in: Dominic E. Delarue/Thomas Kaffenberger (Hgg.), *Bildräume | Raumbilder. Studien aus dem Grenzbereich von Raum und Bild*. Regensburg 2017, S. 283-300, und stellt die dort erarbeiteten Ergebnisse in einen neuen Kontext. Beide Artikel beruhen hauptsächlich auf den Untersuchungen zum Sanatorium Purkersdorf im Rahmen meiner Dissertation *Stimmung in der Architektur der Wiener Moderne. Josef Hoffmann und Adolf Loos*.

[2] Heinrich Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* (Edition ars et architectura). Berlin 1999 (1886), S. 7.

[3] Ebd., S. 15.

[4] Robin Curtis, „Einführung in die Einfühlung“. In: Robin Curtis/Gertrud Koch (Hgg.), *Einfühlung. Zu Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts*. München 2009, S. 11.

[5] Robin Curtis bezeichnet die Einfühlung nicht etwa als Theorie, sondern spricht von einem Konzept. Damit betont Curtis den skizzenhaften Eindruck der Einfühlung, die den Status einer Theorie im Sinne einer gesetzmäßigen Ordnung wohl nicht erreichen kann. Ebd., S. 11-29.

[6] Der deutsche Psychologe Karl Bühler ordnet bereits 1927 in seiner Publikation *Die Krise der Psychologie* Theodor Lipps als einen Hauptvertreter der Psychologie ein. Bühler, der seit 1922 an der Universität Wien ansässig war, bezieht sich dabei auf den Stand um 1890. Siehe dazu Karl Bühler, *Die Krise der Psychologie*. Stuttgart ³1965 (1927), S. 1f. und vgl. auch Gerhard Benetka, *Psychologie in Wien. Sozial- und Theoriegeschichte des Wiener Psychologischen Instituts 1922-1938*. Wien 1995, S. 76-91. Weiterhin ist Ernst Bloch beispielhaft für die Verknüpfungen der Forscher um 1900 aufzuführen. Er studierte Philosophie bei Lipps in München und hielt einen Brief-

Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst, das von 1903-1906 erschien, führten zu einer Emotionalisierung der Grundformen. Der Architekt und Architekturtheoretiker Vittorio Magnago Lampugnani spricht daher bei Lipps' Ästhetik auch von einer „semantische[n] Entzifferung der architektonischen Form, die mit der gezielten Absicht psychologischer Assoziationen entwickelt wurde".[7]

Der Einfühlungsbegriff ist während des *Fin de siècle* eng verknüpft mit der medizinischen Erforschung der Nerven- und Muskelempfindungen. Es erscheint daher konsequent, diese Verbindung von medizinischer Praxis und psychologisierender Ästhetik in der Architektur am Beispiel eines Sanatoriums der Jahrhundertwende nachzuvollziehen. Jener Beziehung von Ausdruck und Eindruck einer Wiener Raumkunst beziehungsweise der Relation von Bauwerk und dessen Benutzer soll im Folgenden am Beispiel des *Sanatoriums Purkersdorf* nachgegangen werden. Das architektonische Gesamtkunstwerk wurde unter der Leitung Josef Hoffmanns und der Mitwirkung zahlreicher Künstler und Handwerker der Wiener Werkstätte von 1904-1905 erbaut.

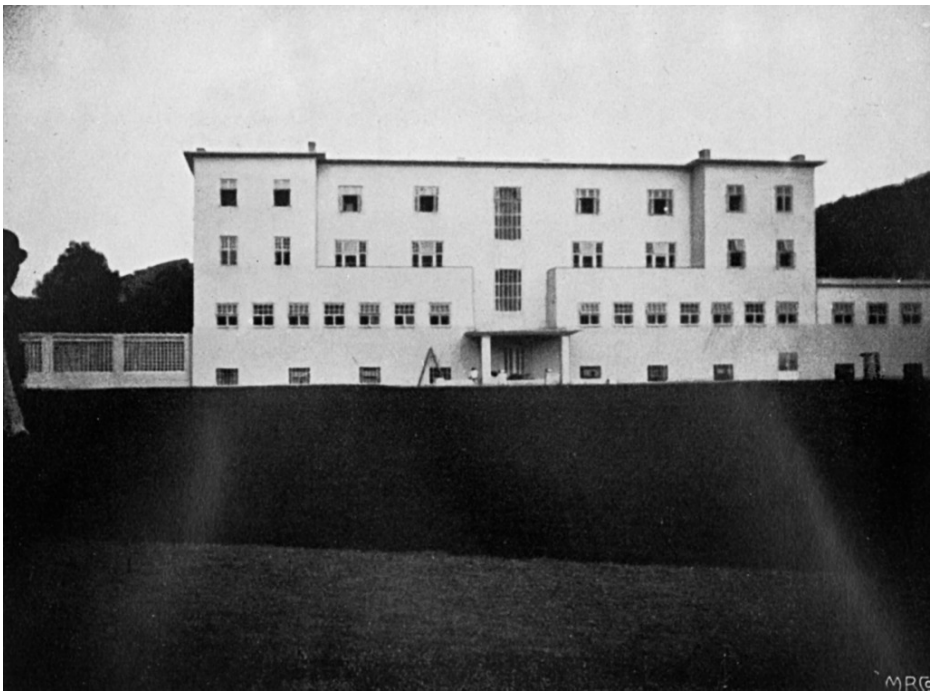


Abb. 1: Josef Hoffmann, Sanatorium Purkersdorf, Westfassade (1904/1905), Niederösterreich, Purkersdorf bei Wien, Fotografie von 1906

---

verkehr mit Ernst Mach aufrecht. Siehe dazu Carl Heinz Ratschow, „Bloch, Ernst". In: *Theologische Realenzyklopädie 1976-2004*, Bd. 6 (1980) S. 715-719. Ebenso ist der Aufsatz *Über die psychologischen Grundlagen des Bewegungsbegriffs* des deutschen Kunsthistorikers Richard Hamann, der bei Wölfflin habilitierte, ein Beleg für das Aufgreifen der Theorien Lipps' und Machs im Rahmen weiterer wissenschaftlicher Disziplinen. Siehe dazu Jost Hermand, *Der Kunsthistoriker Richard Hamann. Eine politische Biographie (1879-1961)*. Köln u.a. 2009, S. 32, S. 39 und S. 50f.

[7] Vittorio Magnago Lampugnani, *Architektur und Städtebau des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart 1980, S. 25.

Gerade der österreichische Architekt Josef Hoffmann entwickelte um 1900 eine räumliche Gestaltpsychologie, so wollte er mittels seiner Architektur einen *modernen* Menschen erziehen. Am *Sanatorium Purkersdorf* – das auch *Hoffmann-Pavillon* genannt wird – werden die Interdependenzen von Raumgestaltungen und deren Bewohnern exemplifiziert.[8] Im Mittelpunkt der Ausführungen stehen dabei imaginierte Rollenbilder, wie das „unrettbare Ich" nach Ernst Mach, die sich insbesondere durch die architektonische Verfasstheit des Gebäudes vermitteln. Ähnlich dem Betrachter eines Bildes gilt es, nicht nur den funktionalen Nutzer, sondern gerade auch den wahrnehmenden, leiblichen Rezipienten von Räumen als Untersuchungsgegenstand zu stärken. Dabei ist es zentral, neben den Linienführungen der Fassaden und Ornamentik die Reihung und Unterteilung des Gebäudes in Einzelformen sowie dessen Materialität und Farbgebung zu berücksichtigen. Im Folgenden möchte ich darstellen, in welcher Art und Weise die Wechselwirkungen zwischen Bauwerk und Rezipient von Hoffmann beziehungsweise durch seine Zeitgenossen nicht nur anerkannt, sondern bewusst als ein Bild der Kongruenz zwischen *modernem Ich* und Architektur inszeniert wurden. Vor allem Rezensionen und Interpretationen zur Bauzeit des Sanatoriums Purkersdorf und das Gebäude selbst erweisen sich dabei als relevante Quellen.

Ein wahrgenommenes Sanatorium: Zur Beziehung von Bauwerk und Benutzer

Ein zeitgenössischer Bericht von Ludwig Hevesi – er stammt wie Hoffmann aus dem Kreis der Wiener Secession – nimmt eine dezidiert bejahende Haltung gegenüber dem *Sanatorium Purkersdorf* an:

> In den sonnigen Frühlingstagen, die uns dieser Herbst beschert, habe ich einige Gänge durch das äußere und äußerste Wien getan. Die Natur lohnte reichlich, aber auch die Kunst war freigebig. Sie stellte sich da und dort mit willkommenen Überraschungen ein, in Form von neuen Gebäuden, wie sie nur unsere Wiener Neukünstler schaffen. […] In Bauherrenkreisen rumort noch immer die alte Angst vor den Erfindern, die wirkliche Einfälle haben. […] Möglich, daß eine Kur im neuen *Sanatorium Purkersdorf* diesen Herrschaften auch ästhetisch gut tun wird. Wenn sie erst am eigenen Leibe das fördersame Behagen dieser vernünftigen Zweckkunst erfahren und sich in diese praktische, logische, auf eigene Art elegante Ausdrucksweise eines modernen Bautalents hineingewöhnt haben, werden sie sich nicht leicht

[8] Im Rahmen der Semiotik versteht man „Architektur als ein materielles Gebilde […], das bestimmte Materialien und konstruktive Elemente verwendet, um bestimmte räumliche Formen zu erzeugen, die bestimmte Inhalte (Funktionen, Ideen, Werte) bezeichnen und ausdrücken können", vgl. Claus Dreyer, „Semiotische Aspekte der Architekturwissenschaft: Architektursemiotik". In: Roland Posner/Klaus Robering/Thomas A. Sebeok (Hgg.), *Semiotik. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur*. 3. Teilband. Berlin und New York 2003, S. 3236.

> wieder zum Aufenthalt in unzurechnungsfähigeren Heimstätten bequemen.[9]

Die *ad absurdum* geführten Jahreszeiten bringen nicht nur zum Ausdruck, dass es sich damals um einen recht sonnigen Herbst handelte, sondern die Nennung des Frühlings weckt deutliche Assoziationen zum *Ver Sacrum*-Siegel der Wiener Secession. In diesem Zusammenhang muss man auch das Credo „Der Zeit ihre Kunst. Der Kunst ihre Freiheit" stellen.[10] Beide Devisen formulieren ein bestimmtes Kunstverständnis und eine künstlerische Einstellung. Hevesi geht so weit, dass er im Sanatorium eine Art von *Geschmackserziehungsheim* der Auftraggeberschicht sieht. Die Zielgruppe des Sanatoriums war eine wohlhabende Klientel, die sich im Sinne eines selbstbewussten Eigenbildes als Bauherren verstand und das gebaute Bild von Wien mitprägte. Sie sollte durch die Gestalt des Sanatoriums angesprochen und zu einem ästhetisch formulierten Ideal erzogen werden. Jene Erziehung definiert Hevesi als am Leib erfahrbar und bezeichnet im Umkehrschluss das Sanatorium als eine zurechnungsfähige Architektur. Die Architektur wird demnach mit einem Geisteszustand des Menschen umschrieben. Es deutet sich eine Koexistenz von Kurgast und Gebäude an.

Es ist vor allem der Begriff der Einfühlung, der zentrale Bedeutung für das Verständnis des *Sanatoriums Purkersdorf* erlangt. Lipps' Verbindung von Form der Architektur und Emotion des Betrachters führte wohl dazu, dass die Künstler des geometrischen Jungendstils neben der lebendig geschwungenen Linie auch die Ruhe einer waagrechten Linie und die mit Energie aufgeladene senkrechte Linie entdeckten.[11] Die Linien wurden in ihrer Gänze eine variierende Metapher für Affekte.[12] Lipps war der Auffassung, es gehöre zum Leben, sich sowohl in andere Lebewesen als eben auch in Gegenstände einzufühlen. Eine deutliche Richtung vom schauenden bzw. erlebenden Subjekt hin zum Objekt wird offensichtlich. Nach Lipps kann zwar auch ein Objekt etwas ausdrücken, aber dann ermöglicht es im Subjekt nur ein Urteil. Erst durch das sich in ein Objekt einfühlende Subjekt entstehe ein emotionaler Selbstgenuss in jenem Subjekt; nur so entwickle sich eine Identifikation mit dem Objekt.[13] Lipps spricht in diesem Fall von einem „idiopathischen Selbstgefühl", und das Objekt der Einfühlung werde regelrecht „beseelt".[14] Doch ohne Objekt gibt es kein auslösendes Moment der Einfühlung. Diesem logischen Rückschluss folgend, ist anzunehmen, dass eine Architektur sich als Objekt der Einfühlung darbieten kann. Zumindest heißt es bei

---

[9] Ludwig Hevesi, „Neubauten von Josef Hoffmann. Purkersdorf. Hohe Warte. Brüssel. 1905". In: Ders., *Altkunst-Neukunst. Wien 1894-1908*. Wien 1909, S. 214.

[10] Ludwig Hevesi, „Weiteres vom Hause der Sezession". In: Ders., *Acht Jahre Sezession (März 1897 - Juni 1905). Kritik, Polemik, Chronik*. Wien 1906, S. 70.

[11] Theodor Lipps, *Ästhetik. Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst. Bd. 2 (1906).* Leipzig 1903-1906, S. 441–444.

[12] Moravánszky, Ákos, *Die Architektur der Donaumonarchie*. Berlin 1988, S. 90.

[13] Robin Curtis, „Einführung in die Einfühlung", S. 16f.

[14] Christiane Voss, „Einfühlung als epistemische und ästhetische Kategorie". In: Robin Curtis/Gertrud Koch (Hgg.). *Einfühlung. Zu Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts*. München 2009, S. 40.

Lipps im Kapitel *Formen der Raumkünste* in Bezug auf die Wirkung von horizontalen und vertikalen Linien: „Alle diese Möglichkeiten nun haben vor allem Bedeutung für die Baukunst.“[15]

Abermals Wölfflin formulierte die zentrale Frage: „Wie ist es möglich, daß architektonische Formen Ausdruck eines Seelischen, einer Stimmung sein können?“[16] Die Stimmung wird zum einen als eine vom Objekt ausgehende bzw. darin eingefügte und im Subjekt empfundene Wahrnehmung verstanden, zum anderen als eine vom Subjekt auf das Objekt übertragene Befindlichkeit gefasst.[17] Im Rahmen der Einfühlungstheorie nach Friedrich Theodor Vischer wird die Stimmung zu einer „unbewussten Projektion“, die sich auf einen Gegenstand richtet.[18] Bei Lipps findet sich die Unterscheidung zwischen praktischer und ästhetischer Einfühlung. Während die praktische Einfühlung die Einordnung und Lesbarkeit der Stimmungen der Mitmenschen betrifft, ist die ästhetische Einfühlung dem Bereich der Kunst vorbehalten, die jedoch auf eine geneigte Stimmung des Betrachters angewiesen ist.[19] Die Einfühlung wird somit zum Mitteilungssinn der Stimmung. Sie ist die Voraussetzung für die Wahrnehmung von Stimmungen. Lipps überträgt die Einfühlung auf die Kategorie der Kunstphilosophie und unterzieht sogar anorganische Formen dem Interpretationsinstrumentarium der Einfühlung.[20] Er ist es auch, der das Kompositum der „Stimmungseinfühlung“ formt.[21] Johannes Volkelt subsumiert die Stimmung unter die „ästhetischen Gefühle“, und die Stimmung sei vor allem in jenen Vorgang involviert, der Tiere, Blumen und Landschaften mittels Übertragung „beseelt“.[22] Ebenso wie für die Stimmung strittig ist, ob sie im Menschen durch Objekte evoziert wird oder ob Objekte durch sie gefärbt wahrgenommen werden, sieht Robert Vischer für die Einfühlung zweierlei Stufen gegeben. Erstens ist die Einfühlung als Umwandlung von äußeren Reizen in ein Inneres zu verstehen. Zweitens führe jene Transformationsleistung zu einer „gefühlsmäßigen Selbstversetzung der eigenen Leibform in ein Objekt“.[23]

---

[15] Lipps, *Ästhetik* Bd. 2, S. 444.

[16] Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, S. 7.

[17] Hubert Lochner, „Der stimmungsvolle Augenblick. Realitätseffekt und poetischer Appell in Malerei und Fotografie des 19. und 20. Jahrhunderts“. In: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 37 (2010), S. 15.

[18] Helmut Winter, *Zum Wandel der Schönheitsvorstellungen im modernen Städtebau. Die Bedeutung psychologischer Theorien für das architektonische Denken* (Berichte zur Orts-, Regional- und Landesplanung 65). Zürich 1988, S. 35 und Caroline Welsh, „Zur psychologischen Traditionslinie ästhetischer Stimmung zwischen Aufklärung und Moderne“. In: Anna-Katharina Gisbertz (Hg.), *Stimmung. Zur Wiederkehr einer ästhetischen Kategorie*. München 2011, S. 145.

[19] Lipps, *Ästhetik* Bd. 2, S. 32-56 und Winter, *Zum Wandel der Schönheitsvorstellungen im modernen Städtebau*, S. 40f.

[20] Martin Fontius, „Einfühlung/Empathie/Identifikation“. In: *Ästhetische Grundbegriffe 2000-2005*, Bd. 2 (2001), S. 131 und 134f.

[21] Thomas Friedrich/Jörg G. Gleiter, „Einleitung“. In: Thomas Friedrich/Jörg G. Gleiter, *Einfühlung und phänomenologische Reduktion. Grundlagentexte zu Architektur, Design und Kunst*. Berlin 2007, S. 16.

[22] Simone Winko, *Kodierte Gefühle. Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900*. Berlin 2003, S. 196.

[23] Thomas Friedrich/Jörg G. Gleiter, „Einleitung“, S. 10.

Der pantheistischen Vorstellung der Romantik widersprechend,[24] die Natur wecke Gefühle im Betrachter, ist F. T. Vischer laut Curtis der Ansicht, die Einfühlung stelle vielmehr eine „Übertragung unser[er, L.H.T.] Emotionen in [eine, L.H.T.] Form“ dar.[25] Parallel zu Vischer arbeitete auch Rudolf Hermann Lotze an einer Erläuterung des Einfühlungsentwurfs. Lotze nimmt die Wahrnehmung ins Zentrum seiner Untersuchungen und erklärt mit ihrer Hilfe das menschliche Bedürfnis der „Projektion“. Nur durch die Eigenwahrnehmung und die Suche nach einer Hinausverlegung des Selbst in die Umwelt erkläre sich der „Genuss, den die Betrachtung der Umwelt bietet“, wie Curtis zusammenfasst.[26] R. Vischer verankert das Wahrnehmen bzw. Empfinden von Formen weiterhin stark am realen physischen Körper des Menschen. Dies erklärt seine Interpretation der Wirkung von horizontalen und vertikalen Linien. Seiner Ansicht nach ist die Horizontale in ihrer Wirkung für das Auge, das ebenso waagerecht im Gesicht positioniert ist, zu bevorzugen.[27]

Am Sanatorium nun ist insbesondere für den sich bereits von der Stadt nähernden Patienten eine Dominanz der horizontalen Linie zu beobachten. Wenige runde Bauformen lassen sich finden. Sie sind jedoch weder dominant noch charakteristisch für das Bauwerk. Demzufolge strahlt das Kurhaus eine deutliche Tendenz zur Ruhe aus.[28] Die Wahl des Flachdaches und des richtungslosen Quadrates beim *Hoffmann-Pavillon* erbringt im Hinblick auf die Einfühlungsästhetik eine Erklärung dafür, dass sich der Architekt ganz bewusst für die Linienführung seines Gebäudes entschieden hat. Insbesondere wirkungsästhetische Beweggründe müssen zu der Lösung des Flachdachs geführt haben. Dieses Ähnlichkeitspostulat von der Augenpaar-Position im Gesicht mit der Wahrnehmung einer waagrechten Linie nach Vischer respektive die These von den „Muskelgefühlen des Auges“,[29] die bereits von Wölfflin benannt und mit Verweis auf Lotze eingeschränkt wurde,[30] entwickele sich jedoch erst zur Einfühlung, wenn das Objekt nicht nur als behaglich wahrgenommen werde, sondern als Projektion diene.[31] Daher heißt es bei Wölfflin: „Die Formen werden uns bedeutend dadurch allein, daß wir in ihnen Ausdruck einer fühlenden Seele erkennen.

[24] Allgemein sind die Bemühungen der Einfühlungsästhetik um das Verständnis von physiologischen Prozessen als Bemühung einer Loslösung vom ursprünglich romantischen Einfühlungsbegriff zu verstehen. Vgl. Georg Braungart, *Leibhafter Sinn. Der andere Diskurs der Moderne*. Tübingen 1995, S. 192f.

[25] Robin Curtis, „Einführung in die Einfühlung“, S. 20.

[26] Ebd., S. 22.

[27] Ebd., S. 20-22.

[28] Siehe dazu die Äußerungen Lipps‘ zu den Formen der Raumkünste. Lipps, *Ästhetik* Bd. 2, S. 441-461.

[29] Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, S. 8.

[30] Ebd., S. 8-16.

[31] Siehe dazu Braungart, *Leibhafter Sinn*, S. 139–141 und zum Begriff der *Projektion* Rudolf Arnheim, „Wilhelm Worringer über Abstraktion und Einfühlung“. In: Ders., *Neue Beiträge*. Köln 1991 (Engl. 1986). (Erstmals veröffentlicht in: Confinia Psychiatrica. Bd. 10. Nr. 1. 1967.), S. 80-82 und Rudolf Arnheim, *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*. Berlin u.a. 1978 (Engl. 1954 und 1974), S. 451.

Unwillkürlich beseelen wir jedes Ding."[32] Wie aber ist diese Projektion zu verstehen? Und was bedeutet jene Projektion insbesondere für die Praxis eines Architekten?

August Schmarsow befasste sich mit der Verbindung zwischen dem philosophischen Konzept der Einfühlung und der künstlerischen Praxis. So setzte er die Prämissen der Raumgestaltung auf die Basis der Körpergefühle. Der Mensch und seine Sinne werden von Schmarsow zum Orientierungsgerüst der Gestaltung von Räumlichkeiten bzw. Raumhüllen erklärt. Daher definiert er die Architektur auch als „Raumgestalterin". Ein Raum will erlaufen und erlebt werden und entstehe erst in der Bewegung über seine kinästhetische Wahrnehmung.[33] Curtis spricht im Falle von Schmarsows wahrnehmendem Ich von einer „emphatischen Involvierung in die Umgebung" und erklärt über diese das Entstehen von Stimmungen im Individuum.[34] Vor dem Horizont dieser Entwicklungen mussten sich Architekten bewusst gewesen sein, dass ihre Werke ebenso wie die bildenden Künste emotional aufgenommen wurden. Das Gebäude wird – folgt man der Grundannahme der Architektursemiotik – weiterhin zum „physischen Signal", dessen „Empfänger" der Nutzer ist und die „Botschaft" wäre damit der architektonische Raum selbst. Ausgehend von dieser Annahme werden im Folgenden Baukörper, Benutzer und Innenraum des Sanatoriums Purkersdorf näher betrachtet. Abschließend stellt sich die Frage nach der spezifischen „Bedeutung der Botschaft" für den Bau Josef Hoffmanns.[35]

Das Sanatorium Purkersdorf

Ein Baukörper und seine Wahrnehmung

Einem großen, rechteckigen Kubus gleich liegt das Sanatorium stabil auf dem Boden. Durch das Vor- und Zurückspringen der zwei Längsfassaden in verschiedene Baukörper entsteht jedoch nicht der Eindruck von mehreren, unterschiedlich zusammengeschobenen Kuben, sondern vielmehr der eines ganzen Körpers, aus dem sich eine Form herausschält. Die Seitenrisalite beider Fassaden scheinen aus einem massigen Korpus herausgelöst.

---

[32] Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, S. 10.

[33] August Schmarsow, *Das Wesen der architektonischen Schöpfung. Antrittsvorlesung gehalten in der Aula der K. Universität Leipzig am 8. November 1893*. Leipzig 1894, S. 10-23. Zur Einordnung der Theorien Schmarsows in den Rahmen der Architektursemiotik vergleiche Renato De Fusco, *Architektur als Massenmedium. Anmerkungen zu einer Semiotik der gebauten Formen* (Bauwelt Fundamente, Bd. 33). Gütersloh 1972, S. 168-170.

[34] Curtis, „Einführung in die Einfühlung", S. 25f.

[35] Die Begrifflichkeiten sind entnommen aus Dreyer, „Semiotische Aspekte der Architekturwissenschaft: Architektursemiotik", S. 3254f.

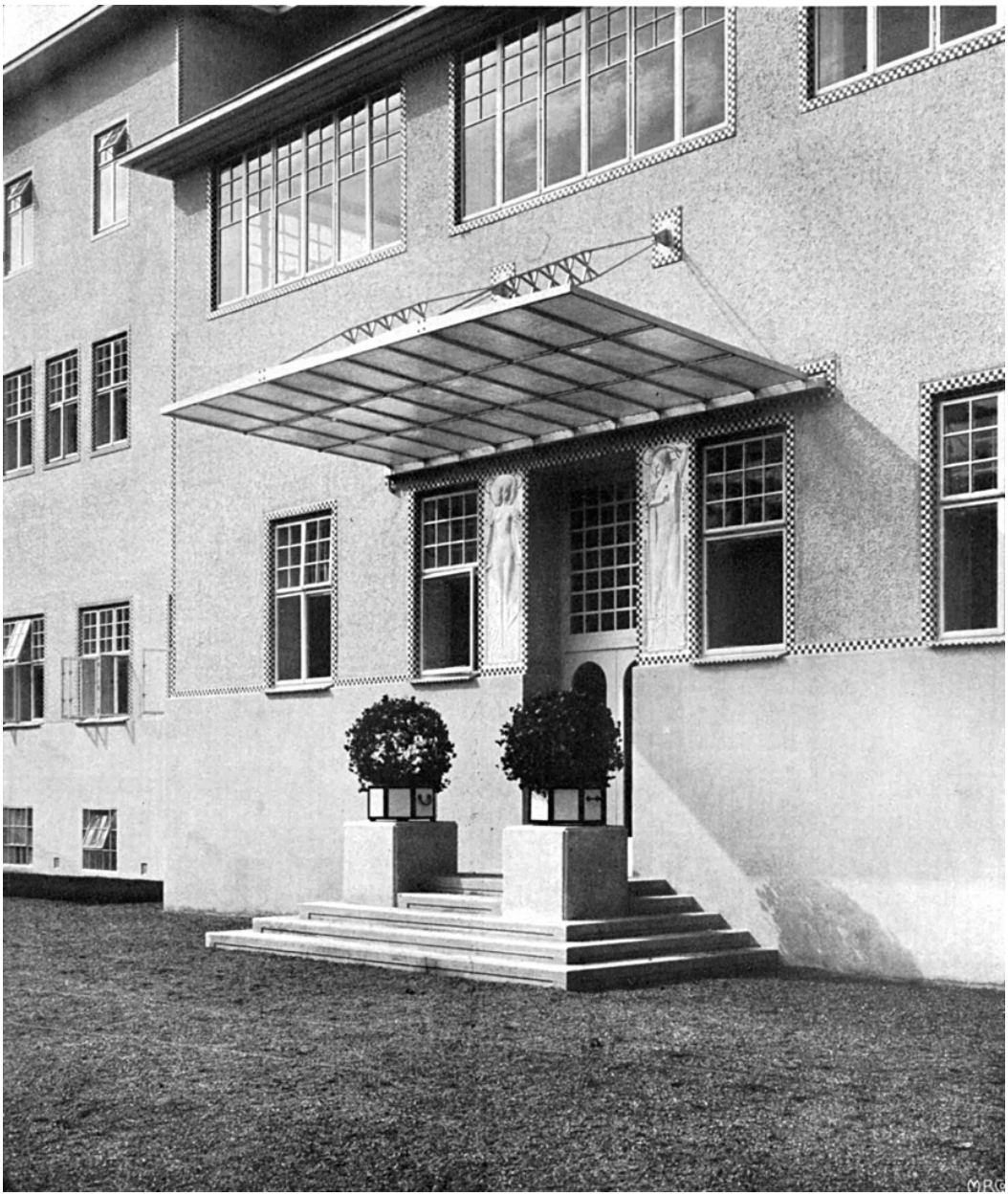


Abb. 2: Josef Hoffmann: Sanatorium Purkersdorf, Detail der Ostfassade mit Eingang (1904/1905), Niederösterreich, Purkersdorf bei Wien, Fotografie von 1906

Dieser Wirkung ähnlich funktionieren die Fensteröffnungen, die dem Betrachter den Eindruck vermitteln, sie seien nachträglich aus der glatten Wandfläche ausgeschnitten. Das Gebäude ist horizontal unterteilt in eine Sockelzone und drei darüber folgende, eine Einheit bildende Etagen. Diese Zweiteilung der Fassade wird durch ihre Haptik unterstützt. Eine graue, glatte Sockelzone steht in Kontrast zu einem weißen Rauputz der restlichen drei Etagen. Die graue Zone wird darüber hinaus durch einen Fries aus viereckigen blauen und weißen Kacheln von dem weißen Gebäudeabschnitt abgetrennt. Dieses Kachelband umrahmt alle

Fenster und Kanten der oberen drei Etagen. In der Sockelzone fehlt dieses ornamentale Strukturband. Dadurch entsteht der Eindruck eines Abstandhalters für die makellos weiße Fassade der oberen *Schmucketagen*. Der Gedanke kommt auf, dass ein hygienisches Areal nach unten hin visuell abgegrenzt werden soll und sich wie auf einem Podest präsentierend dem Boden entzieht.

Reihung und Unterteilung in vielfältigen Variationen definieren das Erscheinungsbild der Fenster des Sanatoriums. Hoffmann demonstriert dadurch mit dem ersten Blick auf das Gebäude, dass er die Grundformen Quadrat und Rechteck beliebig oft und abwechslungsreich anordnen kann. Das System von Über- und Unterform, Rand und Füllung sowie die Durchdringung und Reihung von Grundformen wird an den Fenstern augenscheinlich. Wiederholungen und Abwechslungen in der Fensterordnung erschaffen eine Fassade, die zunächst einheitlich wirkt, letztendlich aber durch eine starke Variation besticht.

Die Neutralität des weißen Putzes verstärkt über diese Unterschiede hinaus den Eindruck der Zusammengehörigkeit der Einzelteile des Gebäudes. Gunter Breckner spricht in diesem Zusammenhang von einer daraus resultierenden „Spannung und Dynamik der Fassadenteile“ des Sanatoriums. Ebenso sieht er aber auch für dessen „Erscheinungsbild“ einen „in sich ruhend[en], schlicht[en] und doch ungemein repräsentativ[en]“ Gesamteindruck gegeben.[36] Immer mehr konkretisiert sich Widersprüchlichkeit als Paradigma des Baus. Denn einerseits findet man eine Verschleierung der Tektonik an den Balkonen,[37] andererseits ist dazu aber eine Betonung der Last- und Trageverhältnisse an den Eingangsbereichen der Ost- und Westseite des Sanatoriums zu erkennen (Abb. 3).

Neben den zahlreichen Untergliederungen der zwei Hauptfassaden fällt dagegen die starke Geschlossenheit und Tendenz zur Fläche des Gebäudes auf. Die weißen Wände werden an ihren Schnittstellen körperlich vernehmbar. Genau an jenen Ecken verläuft der erwähnte Kachelfries. Einer Schnur ähnlich zieht sich das Band um jedes Fenster und um jede Kante, an der zwei Wände aufeinander treffen. Im Sinne einer Rahmung wird der Eindruck evoziert, dass die weißen Wände – Leinwänden nicht unähnlich – nur durch das schmale Kachelband zusammenhalten. Einer Verschnürung gleich verbindet und unterteilt es die Stufen und die Gliederungselemente der Fassade. In diesem Zusammenhang scheint es so, als ob das Ornament eine über das Schmücken hinausgehende Funktion verliehen bekommen hat.[38]

---

[36] Gunter Breckner, *Josef Hoffmann. Sanatorium Purkersdorf*. Galerie Metropol und D. Christian Meyer (Hgg.). Wien 1988, S. 12.

[37] Eduard F. Sekler, *Josef Hoffmann. Das architektonische Werk. Monographie und Werkverzeichnis*. Salzburg und Wien ²1986 (1982), S. 288.

[38] Johannes Spalt, „Zu Josef Hoffmann“. In: Gesellschaft für Österreichische Kunst (Hg.), *Josef Hoffmann-Gespräch. 8. Mai 1987 anläßlich der Ausstellung „Josef Hoffmann. Ornament zwischen Hoffnung und Verbrechen“ im Österreichischen Museum für angewandte Kunst.* Wien 1987, S. 40.

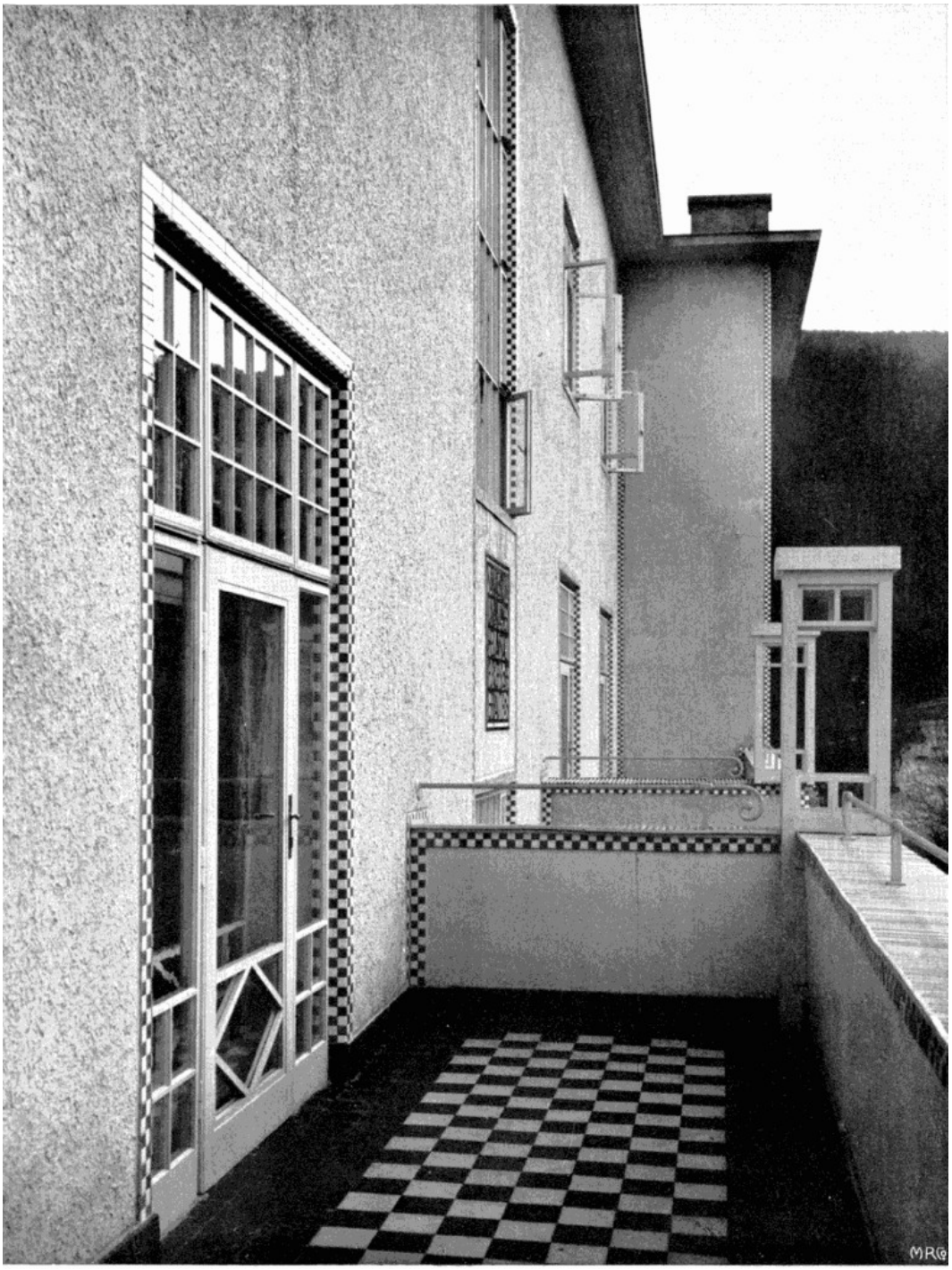


Abb. 3: Josef Hoffmann: Sanatorium Purkersdorf, Detail der Westfassade (1904/1905), Niederösterreich, Purkersdorf bei Wien, Fotografie von 1906

Zu betonen ist die ambivalente Wirkung des gesamten Baukörpers, der einerseits wie aus einem Stück gefertigt zu sein scheint, aus dem Bereiche ausgehöhlt wurden, während andererseits das Kachelband die Wände wie miteinander verzahnt erscheinen lässt. Massigkeit und Filigranes stehen gleichzeitig in einem Werk

nebeneinander und dies in demselben Teilstück der Fassade. Im Ganzen bleibt das Sanatorium aber ein massiger Kubus. Bezeichnend ist, dass keine Seite die gegenüberliegende Fassade kopiert. Keine Fläche gleicht der anderen. Jede Seite besitzt ihre eigene Lösung. Das Quadrat stellt eine Umrandung für die verschiedenen Baueinheiten dar. Vom Gesamtumriss des Gebäudes bis hin zu den Fenstern mäandert der Schachbrettfries über die Fassade. Demzufolge bildet das Ornament an diesem Bauwerk keinen Schmuckmantel, der sich über die eigentliche Architektur legt, sondern begleitet vielmehr den Korpus des Hauses und tritt als Unterstützung der Konstruktion auf. Es wirkt daher nicht aufgesetzt, sondern in die Fassade integriert.

Der Journalist und Zeitgenosse Joseph August Lux sieht bereits 1904 gerade in diesen Flächen das Herausragende am Bau des *Sanatoriums Purkersdorf*:

> Ich höre fast die in Entrüstung ausbrechenden Stimmen: „Was, das sind ja gar keine Fassaden, das sind ja nur einfache glatte Mauern!“ Ihr Lieben! Es sind wirklich nur einfache, glatte Mauern. Darum erscheint mir das Bauwerk so bedeutsam und musterhaft, von anderen Vorzügen abgesehen. Und darum zeige ich euch meine schlechten Kodakaufnahmen, die das große Verdienst haben, die Schönheit der einfachen glatten Mauern mitzuteilen. Es sind wirklich keine „Fassaden“ in eurem Sinne, glücklicherweise. Ihr wollt ein Haus mit „Fassaden“. Ich will ein schönes Haus. Eure Entrüstung beweist mir, daß ihr gar nicht wißt, was ein schönes Haus ist.[39]

Es zeigt sich, wie neu und ungewohnt der Eindruck des Sanatoriums für die Zeitgenossen gewesen sein muss, wenn man bedenkt, dass Lux im Vorfeld von einer Ablehnung ausgeht und schon vor Fertigstellung des Bauwerks eine Verteidigungsschrift formuliert. Man könnte behaupten, das Ornament am Sanatorium erfülle eine Transferrolle. Das Dekor wird zum weniger relevanten, begleitenden Rahmen, während die Mauer zum eigentlichen Sujet avanciert. Die Fläche ist Inhalt und Füllung. Ebenfalls verstärkt der Schachbrettfries aber auch die Kanten und Ecken des Gebäudes und definiert so die Fläche. Das Quadratmuster übersteigert und erweitert die eigentliche Funktion des Ornaments. Nicht mehr allein die Zierde steht hier im Mittelpunkt, sondern die Suche nach einer eigenen Formensprache wird ersichtlich. Die gesuchte Form des gereihten Quadrates wird vor allem davon geprägt, dass sie mit der Konstruktion verschmilzt und nicht mehr als autonome Schöpfung für sich allein stehen kann.

Die Verschmelzung von Ornament und Konstruktion wird auch in Grundriss und Schnitt augenscheinlich. Das gesamte Gebäude wirkt wie eine gedankliche Ausdehnung bzw. Erweiterung der Grundform des Quadrates. Durch die Reihung, Verkettung und Stapelung der Körper entsteht ein zusammenhängender Verbund. In seiner Wiederholung und Konsequenz durchdringt das Quadrat alle Bereiche des Baus und erzeugt eine beruhigende Wirkung. Hoffmann schafft eine

[39] Joseph August Lux, „Sanatorium“. In: Bund Deutscher Architekten (Hg.), *Hohe Warte*. 1 (1904/05), S. 407.

Einheit von Innen nach Außen, von Unten nach Oben und vom Großen zum Kleinen. Wie ein Raster oder vielmehr wie ein Muster muten selbst Grundriss und Schnitt an, die an die Unterteilungen der Fenster erinnern oder umgekehrt. Die ganzzahligen Verhältnisse, aber individuell festgelegten Proportionen der Räume unterstützen diesen Eindruck. Damit übernimmt die Architektur die Rolle der Orientierung für das Individuum, das sich aufgrund seiner nervösen Krankheiten in die Obhut der Ärzte begibt. Die Architektur selbst legt eine dominante Klammer um den *Patienten* und *Kurgast*. Beatriz Colomina beschreibt in ihrem Aufsatz *Krankheit als Metapher in der modernen Architektur*, dass die Architekten in ihren Bauwerken einen „gesunden Körper" erblickten. Dieser Metapher folgt Colomina, wenn sie die Architektur der Krankenhäuser und Sanatorien am Anfang des 20. Jahrhunderts als eine „Art von medizinischer Apparatur" oder einen „Mechanismus zum Schutz und zur Pflege des Körpers" beschreibt.[40] So ist eine Kohärenz von neuem Menschen und neuer Architektur zu vermuten. Es lässt sich ferner annehmen, dass dem *Sanatorium Purkersdorf* demzufolge eine Bauikonographie eigen ist, die ihre Inhalte vermittelt über den menschlichen Körper und seine Apperzeptionen erörtert. Um jene Annahme jedoch überprüfen zu können, gilt es nun das *Ich* des Sanatoriums kurz zu definieren.

Ein *nervöses Ich* als Benutzer

Wie wichtig damals jeder einzelne wahrgenommene Gegenstand durch den Kurenden für die Konstituierung einer der Rekonvaleszenz günstigen, lenkenden Stimmung war, zeigt die Theorie des Philosophen und Naturwissenschaftlers Ernst Mach, die die Literaturwissenschaftlerin Brandl treffend zusammengefasst hat: „Wenn Dinge der Welt ‚da draußen' die eigenen Empfindungen sind, so hört das Recht, diese Dinge zum eigenen Ich zu zählen, nirgends auf".[41] Des Weiteren konzeptualisiert Anna-Katharina Gisbertz die Stimmung in Anlehnung an Mach

[40] Beatriz Colomina, „Krankheit als Metapher in der modernen Architektur". In: *Daidalos. Architektur Kunst Kultur*. 6.1997, S. 61.

[41] Sarah Yvonne Brandl, *Versprachlichte Körper – Verkörperte Sprache. Konstruktionen von Identität und Entfremdung in Literatur und Psychologie um 1900*. Hamburg 2010, S. 88f. Das Hauptwerk Ernst Machs, *Die Analyse der Empfindungen*, erschien ebenso wie Wölfflins *Prolegomena* erstmals 1886 (Vergleiche dazu Anna-Katharina Gisbertz, *Stimmung – Leib – Sprache. Eine Konfiguration in der Wiener Moderne*. München 2009, S. 57f.). Die erste Auflage von *Die Analyse der Empfindungen* erschien noch unter dem Titel *Beiträge zur Analyse der Empfindungen*. Ab der zweiten Auflage im Jahre 1900 wurde das Buch ökonomisch betrachtet zu einem Erfolg, daher folgten 1902, 1903, 1906, 1911, 1918, 1919 und 1922 weitere Auflagen. Ab der zweiten Auflage lautete der Titel zum Teil gekürzt und ebenso in seiner Aussage präzisiert *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*. Auch der Umfang der Arbeit war von der ersten zur zweiten Auflage fast auf das Doppelte angewachsen. Machs *Analyse* wurde ins Englische, Italienische, Japanische, Russische, Spanische und Ungarische übersetzt. Vergleiche dazu Gereon Wolters, „Vorwort zum Neudruck 1985". In: Ernst Mach, *Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*. Nachdruck der 9. Auflage. Jena 1922. Darmstadt 1987, S. IX und XXIIf.

als „Mittlerfunktion“.[42] Die Stimmung als Vermittler ergibt sich automatisch aus einem Ich, das sich nach Mach regelrecht demontiert. Mach stellt sich deutlich gegen die cartesianische Weltsicht des *Cogito ergo sum* und zeichnet mit seiner Definition von Bewusstem und Unterbewusstem als Psyche und Physis eine Weltsicht, die von „Empfindungsprozessen“ – die in den Nervenbahnen als Wahrnehmungsprozesse abgewickelt werden – konstituiert wird.[43] Auf diese Weise zerfällt jedoch nicht nur das eigene Ich in einzelne Entitäten, sondern die gesamte Welt teilt sich in eine stückweise Wahrnehmung auf. Jenes Mach’sche Phänomen – nämlich das Verbinden von Ich und Welt zu einer Masse – findet im *Sanatorium Purkersdorf* eine künstlerisch konsequente Interpretation in Form des rigiden Gesamtkunstwerks als ein verfestigender Rahmen für das „unrettbare Ich“. Wie Texte des Secessionisten Hermann Bahr zeigen, wurde das Bild vom „unrettbaren Ich“ nach Mach als Verunsicherung wahrgenommen und eine strenge Orientierungsfigur im Architekten gezeichnet. So heißt es bei Bahr als Möglichkeit für den Umgang mit dieser unheimlichen Vorstellung eines sich in Entitäten auflösenden Ichs:

> Das Ich ist unrettbar. Die Vernunft hat die alten Götter umgestürzt und unsere Erde entthront. Nun droht sie, auch uns zu vernichten. Da werden wir erkennen, daß das Element unseres Lebens nicht die Wahrheit ist, sondern die Illusion. Für mich gilt, nicht was wahr ist, sondern was ich brauche, und so geht die Sonne dennoch auf, die Erde ist wirklich und Ich bin Ich.[44]

Man kann davon ausgehen, dass Hoffmann die berühmten Theorien kannte, die voraussetzen, dass die menschlichen Sinneswerkzeuge mit ihren Nervenbahnen nicht nur als intervenierende Medien dienen, sondern auch aktiv Empfindungen produzieren. Die architektonische Klammer für den so auf ein ästhetisch durchdekliniertes Umfeld reduzierten Patienten wurde ausschlaggebend. Was ist nun aber unter dieser Klammer genauer zu verstehen?

Zunächst handelt es sich zum Beispiel beim Korpus des Hauses um ein „liegendes“ Rechteck, während die Fenster sich in ihrer Reihung und Gruppierung als teils „liegende“ mit Untereinheiten von „stehenden“ Rechtecken ausformen, die teilweise wiederum aus Quadraten – richtungslosen Gebilden – bestehen. Ferner fällt auf, dass auch Lipps in seiner Ästhetik mit den Adjektiven „liegend“ und „stehend“ Positionen umschreibt, die vor allem durch die Körperhaltung für den Menschen klar nachvollziehbar sind.[45] Das Quadrat oder der Quader steht bei Lipps für eine Metapher des Steins. Er sieht zunächst eine nach allen Seiten hin gleichwertige Wirkung gegeben, die durch die Reihung in der Höhe oder Brei-

[42] Gisbertz, *Stimmung – Leib – Sprache*, S. 55 und 70f.
[43] Ebd., S. 57-70.
[44] Hermann Bahr, „Dialog vom Tragischen. Das Unrettbare Ich“. In: Ders., *Dialog vom Tragischen. Dialog vom Marsyay. Josef Kainz* (Kritische Schriften in Einzelausgaben, 23 Bände, 2004–2012). Claus Pias (Hg.). Weimar 2010. Bd. 9, S. 47.
[45] Theodor Lipps, *Ästhetik. Grundlegung der Ästhetik*. Bd. 1 (1903). Leipzig 1903-1906, S. 66f. Vergleiche dazu Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, S. 26-28.

te negiert werden kann.[46] Die Wahrnehmung des Gebäudekörpers wird dominant liegend bzw. ruhend ausgeformt, was sich vor allem durch die Präferenz der horizontalen Linie vermittelt. Lipps spricht bei jener Linie von einer „Linie des Gleichgewichts", die sich durch die Bewegungslinie zwischen den Richtungen Links und Rechts ausgeglichen erstreckt.[47] Der gesamte Hauskörper umschreibt die Form eines Quaders, der ebenfalls mit Lipps gesprochen einen „lagernden" Charakter besitzt und folglich eine Metapher des sicheren Rastens ist.[48]

Von Außen betrachtet konturieren die Quadratbänder am Sanatorium vor allem Ränder. Im Sinne einer Fassung der weißen Wandflächen und Negativflächen der Fenster bilden sie auch eine Verfestigung für das Auge des Betrachters. Zur Rolle des Randes schreibt Lipps:

> Dieser Gegensatz oder Kontrast [von der Fläche und ihrem Rand, L.H.T.] nun macht, dass der Rand nicht so in der Umgebung „sich verlieren" kann, wie die inneren Teile der Fläche in ihrer Umgebung „sich verlieren" können. […] Die psychische Bewegung, die Aufmerksamkeit, die apperzeptive Tätigkeit, macht an dem Rande Halt. […] Es entsteht also am Rande eine „psychische Stauung".[49]

Das Friesband aus Keramikquadraten erlangt demnach abermals eine Erweiterung seiner für ein secessionistisches Gesamtkunstwerk vermeintlich rein dekorativen, stilistischen Position.[50] Das Band bündelt in sich die Blicke und rahmt dadurch erst die Flächen. Das Sanatorium weist somit eine Formensprache auf, die sich subtil mit den „Formgefühlen"[51] und der Fähigkeit zur Einfühlung des Besuchers vom architektonischen Rahmen über das Medium des Blicks zu einer „psychischen Stauung" entwickelt.

Im speziellen Fall der Fenster lässt sich neben Lipps' Theorien eine weitere Inspirationsquelle für Hoffmanns Formenkanon feststellen. August Endell, der von 1894 bis 1896 Vorlesungen bei Theodor Lipps an der Ludwig-Maximilians-Universität in München besuchte,[52] veröffentlichte 1898 in einem Artikel der Zeitschrift *Dekorative Kunst* eine Untersuchung zu verschiedenen Fensterformen

---

[46] Lipps, *Ästhetik* Bd. 2, S. 528f.
[47] Lipps, *Ästhetik* Bd. 1, S. 240.
[48] Lipps, *Ästhetik* Bd. 2, S. 528f.
[49] Lipps, *Ästhetik* Bd. 1, S. 61.
[50] Diese zeitgenössische Sicht auf die Secession als eine ausnahmslos ästhetische Bewegung ist präzise dargestellt bei Carl E. Schorske, „Abschied von der Öffentlichkeit. Kulturkritik und Modernismus in der Wiener Architektur". In: Alfred Pfabigan (Hg.), *Ornament und Askese. Im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende*. Wien 1985, S. 47-56. Eine rückblickende und relativierende Perspektive zu dieser Position ist nachzulesen bei Peter Gorsen, „Josef Hoffmann. Zur Modernität eines konservativen Baumeister". In: Alfred Pfabigan (Hg.), *Ornament und Askese. Im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende*. Wien 1985, S. 69-92.
[51] Lipps, *Ästhetik* Bd. 1, S. 29.
[52] Siehe dazu Robin Rehm, „‚Formgebilde, die ein starkes Gefühl erregen'. August Endells geometrische Ornamentik und die Raumästhetik von Theodor Lipps". In: Ingeborg Becker u.a., *August Endell. 1871-1925. Architekt und Formkünstler.* Petersberg 2012, S. 77-89.

und deren Einfluss auf die Wahrnehmung der Fassade durch ein Subjekt.[53] Zeynep Celik Alexander fasst die Absicht des Artikels zusammen:

> „Jede Form", beharrte Endell, „übe einen unmittelbaren emotiven Effekt, eine Gefühlswirkung auf das wahrnehmende Subjekt aus, und es sei die Aufgabe des Architekten, die Variationen dieser Wirkungen sowohl zu verstehen als auch angemessen anzuwenden."[54]

Erstens wird demnach von Endell eine deutlich expressive Autorität der Objekte auf das Gemüt eines Subjektes formuliert, und zweitens deklariert er den Architekten als einen Anwender und Regisseur dieser Eindrücke bzw. Impressionen. Bedenkt man nun den Satz Endells: „Die Form weckt unmittelbar das Gefühl",[55] wird sein gesamter Aufsatz zu einem Ausgangspunkt für die Entwicklung der emotiven Orientierung von Architektur zur Jahrhundertwende.[56] Vergleicht man weiterhin die Abbildung des Artikels von 1898 zu den Fensterformen mit den Fenstervarianten des *Sanatoriums Purkersdorf*, wird die Verwandtschaft der Ansätze nachvollziehbar.[57]

Eine Dominanz der Entschleunigung der Formen des Objektes und demgemäß auch der „Formgefühle" im Subjekt lässt sich am Außenbau des *Sanatoriums Purkersdorf* offensichtlich erkennen. Dem sich von der Stadt nähernden *nervösen Ich* wird insofern schon aus der Ferne ein retardierendes Moment in Sicht gestellt und die Grundlage für eine Rekonvaleszenz fördernde Stimmung geschaffen.

---

[53] August Endell, „Formenschönheit und dekorative Kunst: II. Die gerade Linie. III. Geradlinige Gebilde". In: *Dekorative Kunst* 2 (1898), S. 119-125.

[54] Zeynep Celik Alexander, „Zur Konstruktion körperlichen Wissens". In: Robin Curtis/Gertrud Koch (Hgg.), *Einfühlung. Zu Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts*. München 2009, S. 222.

[55] August Endell, „Formenschönheit und dekorative Kunst: I. Die Freude an der Form". In: *Dekorative Kunst* 1 (1898), S. 76.

[56] Leslie Topp nennt weitere Quellen für die Fensterkonstruktionen: Leslie Topp, *Architecture and Truth in Fin-De-Siècle Vienna*. Cambridge 2004, S. 76-78 und Leslie Topp, „An architecture for modern nerves. Josef Hoffmann's Sanatorium Purkersdorf". In: *JSAH* 54 (1997), S. 421f. Auch Karin Thun-Hohenstein zieht Parallelen zwischen dem Entwurf Endells und dem Sanatorium Purkersdorf: Karin Thun-Hohenstein, „Josef Hoffmanns Sanatorium Purkersdorf. Sprechende Architektur, Gestalt und emanzipierte Wand". In: Verband österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker (Hg.), *Räume der Kunstgeschichte – 17. Tagung des Verbandes österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker* (Online Publikation). Wien 2015, S. 93f.

[57] Endell, „Formenschönheit II", Bildnummer 130.

Ein Innenraum wird zur Botschaft

Das Gesamtkunstwerk *Sanatorium Purkersdorf* ist in allen seinen Aspekten für die Genesung seiner Kunden konzipiert, wobei vor allem der Topos des *Nervösen* als Behandlungsgrund nach damaliger Auffassung eine sowohl physiologische als auch psychologische bzw. sensorische Beeinflussung notwendig machte.[58] Mit Lipps ist in diesem Zusammenhang die zeitgenössische Ansicht belegt, Bewegungsabläufe ja sogar gedachte Bewegungsabläufe – bezeichnet als „innere Nachahmung" oder „inneres Tuen" – besäßen direkten Einfluss auf das Gemüt.[59] Dies wird besonders am Beispiel des Turnsaals deutlich. Neben der eigenen Bewegung, die den Kurgast seinen Körper spüren lässt, kann er durch gleichzeitige Beobachtung der anderen Sporttreibenden den Genesungsverlauf potenzierend beschleunigen. Wie immersiv die Wirkung des Raumes für „Mechanotherapie" für die Zeitgenossen gewesen sein muss, verdeutlich Hevesi, wenn er schreibt:

> Einige Damen standen gerade am elektrischen Massierapparat – alles elektrisch – und ließen sich das Kreuz und den Margen massieren. Ich wurde ähnlich durchgeknetet, was mir unendlich wohl tat. Dann setzte ich mich auf ein Bicycle, das arbeitet, ohne von der Stelle zu kommen, und strampelte meine Beine zurecht. Ein eleganter Galgen neuer Art, der zur Übung der Arme dienen soll, lockte mich zwar nicht, dafür streckte ich mich auf ein Prokrustesbett letzten Patents und ließ mich um zwei Zentimeter länger machen. Mit viel zu kurzen Kleidern verließ ich diese mechanotherapeutische Heilstätte. Der Schaffner des Lokalzuges erkannte mich nicht wieder.[60]

Ein Sanatorium muss, um seriös auf seinen Patienten zu wirken, einen hygienisch peniblen Krankenhauscharakter besitzen, darf ihm aber in keinem Fall den Eindruck vermitteln, er sei krank. So heißt es bei Lipps: „Der ‚Andere' ist die vorgestellte und je nach der äusseren Erscheinung und den wahrnehmbaren Lebensäusserungen modifizierte eigene Persönlichkeit, ein modifiziertes eigenes Ich".[61] Neben die tatsächliche Nachahmung der Bewegung gesellt sich, wie Lipps es formulieren würde, „die Innenseite der Nachahmung" bzw. die Einfühlung.[62]

---

[58] Siehe grundlegend zum Verhältnis von Medizin und Kunst in Wien um 1900 Eric Kandel, *Das Zeitalter der Erkenntnis. Die Erforschung des Unbewussten in Kunst, Geist und Gehirn von der Wiener Moderne bis heute*. München 2012 (Engl. 2012).

[59] Lipps, *Ästhetik* Bd. 1, S. 126-129.

[60] Ludwig Hevesi, „Neubauten von Josef Hoffmann. Purkersdorf. Hohe Warte. Brüssel. 1905". In: Ders., *Altkunst-Neukunst. Wien 1894-1908*. Wien 1909, S. 217.

[61] Lipps, *Ästhetik* Bd. 1, S. 106.

[62] Lipps erklärte diese Art der Phänomene an seinem berühmten Beispiel des Akrobaten: Ebd., S. 120-129.

Hevesi spricht im Falle der Eingangshalle von einer „weiß lackierten oder verkachelten, waschbaren Welt“.[63]



Abb. 4: Josef Hoffmann/Koloman Moser: Sanatorium Purkersdorf, Halle gegen Osten (1904/1905), Niederösterreich, Purkersdorf bei Wien, Fotografie von 1906

[63] Hevesi, „Neubauten von Josef Hoffmann“, S. 216.

Damit meint er vermutlich gerade die bis auf Schulterhöhe mit Porzellanfliesen verkleideten Wände der Eingangshalle und Korridore und den ebenso leicht zu reinigenden Fliesenboden. Zugleich untermauern die weiß gestrichenen Wände noch den sterilen Charakter der Räumlichkeiten von innen sowie von außen. Die Farbe Weiß wird auch von Joseph August Lux als die hygienischste deklariert, da man mit ihr als Wandfarbe keine Verunreinigung der Wände verheimlichen könne und zum regelmäßigen Reinigen oder Neustreichen der Wände gezwungen sei.

In der Wiederholung der Formen und in der makellosen Oberfläche der Möbel zeichnet sich eine Neutralisierung der wahrgenommenen Umgebung ab. Eine Absicht der Beruhigung der Nerven durch Verminderung der Reize auf das fahrige Stadtindividuum bekommt hier ihr realisiertes Äquivalent. Überall wo der Kurgast hinsieht oder -fasst, eröffnet sich ihm eine Welt der ausgeglichenen Richtungen. Lux spricht weiterhin von „Passagierzimmern“[64] statt von Krankenzimmern. Der Gast wird abgefertigt, einem Zug- oder Dampferpassagier gleich, tritt in das Sanatorium ein und unternimmt dort eine Reise, die ihn, wenn nicht an ferne Orte, so doch in ein gesundes Dasein zurücktransferieren soll. Hoffmanns Architektur vollzieht durch ihr neues Erscheinungsbild die Abkehr von der Alltagswelt und kreiert eine Umgebung, die Vertrauen in die medizinischen Fähigkeiten des Fachpersonals bzw. der Mannschaft weckt. Leslie Topp spricht sogar vom Gebäude als „psychological propaganda“.[65] Demzufolge steht das gedankliche Abarbeiten des Kurgastes am Gebäude und seinen Gegenständen auf einer Stufe mit den medizinischen Behandlungen während der Kur. Beides soll die Gesundheit bzw. die sie fördernde Gestimmtheit des Kurgastes gleichwertig sicherstellen. Der Wahrnehmungsraum des Sanatoriums hat ebenso eine therapeutische Relevanz wie die Kur selbst.

Eine architektonische Metapher und die Bedeutung der Botschaft

Der Sanatoriumsbau Josef Hoffmanns ist als gebaute Medizin zu verstehen. Das Gesamtkunstwerk dient in allen seinen Aspekten der Genesung seiner Kunden. Die Architektur verschreibt sich so der übergeordneten Funktion eines Sanatoriums: der Heilung. Dr. Krafft-Ebing, der am *Sanatorium Purkersdorf* als behandelnder Arzt praktizierte, vertrat die Meinung, dass man sich in einem *nervösen Zeitalter* befinde, dass den *modernen Kulturmenschen* über die Konjunkturen in den Wissenschaften, Künsten, im Gewerbe und Handel definiere. Doch für diesen Fortschritt bezahle der moderne Mensch mit seinem gesunden Nervenkleid. Die Folgen wären Depressionen, Pessimismus, Selbstmord und Geisteskrankheit.[66] Aufgrund dieser weit verbreiteten Erkrankungen spricht er von einem

[64] Lux, „Sanatorium“, S. 407.
[65] Topp, „Architecture and Truth in Fin-De-Siècle Vienna”, S. 95.
[66] Richard Krafft-Ebing, *Über gesunde und kranke Nerven*. Tübingen 1903, S. 1ff.

„nervösen Zeitalter“.[67] Die Abwendung von diesem schlechten Lebensbild sieht Krafft-Ebing in der Rückkehr zur Natur und entwickelt ein „Ernährungsprogramm für das Nervensystem“.[68] Die Medikamente dieses Programms sind neben der Nahrung vor allem die Qualität von Luft und Wasser sowie elektrische Kuren.[69] Das Sanatorium bietet den Rahmen für diese Art von medizinischer Behandlung. Eine „Hygiene des Geistes“[70] soll auf das Umfeld übertragen werden. Denn das Nervenkleid einer Person könne nur in einem *hygienischen Umfeld* zur Ruhe kommen.[71] Das *Sanatorium Purkersdorf* ist diesbezüglich als architektonische Klammer für ein wahrnehmendes und dadurch gerahmtes Ich zu lesen. Ein unmittelbar körperliches Erleben ist für den *Hoffmann-Pavillon* damit deutlich geworden, wobei die Grenzen zwischen Objekt und Subjekt sowie Ausdruck und Eindruck oszillierend verlaufen. Das *Sanatorium Purkersdorf* ist sowohl ein architektonisch realer Raum als auch ein semiotisch-metaphorischer *Raum*.

[67] Ebd., S. 7. Vergleiche zur modernen Nervosität auch Roman Sandgruber, „Wiener Alltag um 1900“. In: Alfred Pfabigan (Hg.), *Ornament und Askese. Im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende*, Wien 1985, S. 30-46.
[68] Krafft-Ebing, *Über gesunde und kranke Nerven*, S. 18ff.
[69] Ebd., S. 161f.
[70] Ebd., S. 81. Wie übergriffig und dominant sich jene Therapieform gegenüber dem zu Behandelnden gebärdete, wird von Leslie Topp betont: Topp, *Architecture and Truth in Fin-De-Siècle Vienna*, S. 90.
[71] Vergleiche zum Inhalt von Krafft-Ebings Theorien und deren Vorbildern ebd., S. 66ff.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Bahr, Hermann. „Dialog vom Tragischen. Das Unrettbare Ich“. In: Ders.: *Dialog vom Tragischen. Dialog vom Marsyay. Josef Kainz* (Kritische Schriften in Einzelausgaben, 23 Bände, 2004–2012). Weimar 2010. Bd. 9, 36-46.

Bredt, Ernst Wilhelm. „Klagen der Künstler“. In: *Deutsche Kunst und Dekoration* 18 (1906), 421-444.

Endell, August. „Formenschönheit und dekorative Kunst: I. Die Freude an der Form“. In: *Dekorative Kunst* 1 (1898), 75-77.

Endell, August. „Formenschönheit und dekorative Kunst: II. Die gerade Linie. III. Geradlinige Gebilde“. In: Dekorative Kunst 2 (1898), 119-125.

Hevesi, Ludwig. „Weiteres vom Hause der Sezession“. In: Ders.: *Acht Jahre Sezession (März 1897 - Juni 1905). Kritik, Polemik, Chronik*. Wien 1906, 68-74.

Hevesi, Ludwig. „Neubauten von Josef Hoffmann. Purkersdorf. Hohe Warte. Brüssel. 1905“. In: Ders.: *Altkunst-Neukunst. Wien 1894-1908*. Wien 1909, 214-221.

Krafft-Ebing, Richard. *Über gesunde und kranke Nerven*. Tübingen 1903.

Lipps, Theodor. *Ästhetik*. 2 Bde. Leipzig 1903-1906.

Lux, Joseph August. „Sanatorium“. In: Bund Deutscher Architekten (Hg.). *Hohe Warte*. 1 (1904/05), 406f.

Schmarsow, August. *Das Wesen der architektonischen Schöpfung. Antrittsvorlesung gehalten in der Aula der K. Universität Leipzig am 8. November 1893*. Leipzig 1894.

Wölfflin, Heinrich. *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* (Edition ars et architectura). Helmut Geisert/Fritz Neumeyer (Hgg.), Berlin 1999 (1886).

Sekundärliteratur

Alexander, Zeynep Celik. „Zur Konstruktion körperlichen Wissens“. In: Robin Curtis/Gertrud Koch (Hgg.). *Einfühlung. Zu Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts*. München 2009, 213-231.

Arnheim, Rudolf. *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*. Berlin u.a. 1978 (Engl. 1954 und 1974).

Arnheim, Rudolf. „Wilhelm Worringer über Abstraktion und Einfühlung“. In: Ders.: *Neue Beiträge*. Köln 1991 (Engl. 1986). (Erstmals veröffentlicht in: *Confinia Psychiatrica*. Bd. 10. Nr. 1. 1967.)

Barck, Karlheinz u.a. (Hgg.). *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch*. 7 Bde. Stuttgart und Weimar 2000-2005.

Benetka, Gerhard. *Psychologie in Wien. Sozial- und Theoriegeschichte des Wiener Psychologischen Instituts 1922-1938*. Wien 1995.

Brandl, Sarah Yvonne. *Versprachlichte Körper – Verkörperte Sprache. Konstruktionen von Identität und Entfremdung in Literatur und Psychologie um 1900*. Hamburg 2010.

Braungart, Georg. *Leibhafter Sinn. Der andere Diskurs der Moderne* (Studien zur deutschen Literatur 130). Tübingen 1995.

Breckner, Gunter. *Josef Hoffmann. Sanatorium Purkersdorf*. Galerie Metropol und D. Christian Meyer (Hgg.). Wien 1988.

Bühler, Karl. *Die Krise der Psychologie*. Stuttgart ³1965 (1927).

Colomina, Beatriz: „Krankheit als Metapher in der modernen Architektur". In: *Daidalos. Architektur Kunst Kultur*. 6.1997, 60-71.

Curtis, Robin. „Einführung in die Einfühlung". In: Robin Curtis/Gertrud Koch (Hgg.). *Einfühlung. Zu Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts*. München 2009.

De Fusco, Renato. *Architektur als Massenmedium. Anmerkungen zu einer Semiotik der gebauten Formen* (Bauwelt Fundamente, Bd. 33). Gütersloh 1972.

Dreyer, Claus. „Semiotische Aspekte der Architekturwissenschaft: Architektursemiotik". In: Roland Posner/Klaus Robering/Thomas A. Sebeok (Hgg.). *Semiotik. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur*. 3. Teilband. Berlin und New York 2003, 3234-3277.

Friedrich, Thomas/Jörg G. Gleiter. „Einleitung". In: Dies. *Einfühlung und phänomenologische Reduktion. Grundlagentexte zu Architektur, Design und Kunst* (Ästhetik und Kulturphilosophie 5). Berlin 2007.

Gisbertz, Anna-Katharina. *Stimmung – Leib – Sprache. Eine Konfiguration in der Wiener Moderne*. München 2009.

Gorsen, Peter. „Josef Hoffmann. Zur Modernität eines konservativen Baumeister". In: Alfred Pfabigan (Hg.). *Ornament und Askese. Im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende*. Wien 1985, 69-92.

Hermand, Jost. *Der Kunsthistoriker Richard Hamann. Eine politische Biographie (1879-1961)*. Köln u.a. 2009.

Kandel, Eric. *Das Zeitalter der Erkenntnis. Die Erforschung des Unbewussten in Kunst, Geist und Gehirn von der Wiener Moderne bis heute*. München 2012 (Engl. 2012).

Lampugnani, Vittorio Magnago. *Architektur und Städtebau des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart 1980.

Lochner, Hubert. „Der stimmungsvolle Augenblick. Realitätseffekt und poetischer Appell in Malerei und Fotografie des 19. und 20. Jahrhunderts". In: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 37 (2010), 7-45.

Moravánszky, Ákos. *Die Architektur der Donaumonarchie*. Berlin 1988.

Rehm, Robin. „‚Formgebilde, die ein starkes Gefühl erregen'. August Endells geometrische Ornamentik und die Raumästhetik von Theodor Lipps". In: Ingeborg Becker u.a. (Hgg.). *August Endell. 1871-1925. Architekt und Formkünstler*. Petersberg 2012, 76-89.

Sandgruber, Roman. „Wiener Alltag um 1900". In: Alfred Pfabigan (Hg.). *Ornament und Askese. Im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende*, Wien 1985, 30-46.

Schorske, Carl E. „Abschied von der Öffentlichkeit. Kulturkritik und Modernismus in der Wiener Architektur“. In: Alfred Pfabigan (Hg.). *Ornament und Askese. Im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende*. Wien 1985, 47-56.

Sekler, Eduard F. *Josef Hoffmann. Das architektonische Werk. Monographie und Werkverzeichnis*. Salzburg und Wien ²1986.

Spalt, Johannes. „Zu Josef Hoffmann“. In: Gesellschaft für Österreichische Kunst (Hg.). *Josef Hoffmann-Gespräch. 8. Mai 1987 anläßlich der Ausstellung „Josef Hoffmann. Ornament zwischen Hoffnung und Verbrechen“ im Österreichischen Museum für angewandte Kunst*. Wien 1987, 35-46.

Theologisches Reallexikon. Gerhard Krause/Gerhard Müller (Hgg.). 36 Bde. Berlin u.a. 1976-2004.

Thomas, Lil Helle. „Ausdruck und Eindruck. Wechselwirkungen Wiener Raumkunst“. In: Dominic E. Delarue/Thomas Kaffenberger (Hgg.). *Bildräume | Raumbilder. Studien aus dem Grenzbereich von Raum und Bild*. Regensburg 2017, 283-300.

Thomas, Lil Helle. *Stimmung in der Architektur der Wiener Moderne. Josef Hoffmann und Adolf Loos*. Wien 2017.

Thun-Hohenstein, Karin. „Josef Hoffmanns Sanatorium Purkersdorf. Sprechende Architektur, Gestalt und emanzipierte Wand“. In: Verband österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker (Hg.). *Räume der Kunstgeschichte – 17. Tagung des Verbandes österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker* (Online Publikation). Wien 2015, 84-100.

Topp, Leslie. „An architecture for modern nerves. Josef Hoffmann’s Sanatorium Purkersdorf“. In: *JSAH* 54 (1997), 414-437.

Topp, Leslie. *Architecture and Truth in Fin-De-Siècle Vienna*. Cambridge 2004.

Voss, Christiane. „Einfühlung als epistemische und ästhetische Kategorie“. In: Robin Curtis/Gertrud Koch (Hgg.). *Einfühlung. Zu Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts*. München 2009, 31-47.

Welsh, Caroline. „Zur psychologischen Traditionslinie ästhetischer Stimmung zwischen Aufklärung und Moderne“. In: Anna-Katharina Gisbertz (Hg.). *Stimmung. Zur Wiederkehr einer ästhetischen Kategorie*. München 2011, 131-155.

Winko, Simone. *Kodierte Gefühle. Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900*. Berlin 2003.

Winter, Helmut. *Zum Wandel der Schönheitsvorstellungen im modernen Städtebau. Die Bedeutung psychologischer Theorien für das architektonische Denken* (Berichte zur Orts-, Regional- und Landesplanung 65). Zürich 1988.

Wolters, Gereon. „Vorwort zum Neudruck 1985“. In: Ernst Mach. *Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*. Nachdruck der 9. Auflage. Jena 1922. Darmstadt 1987, IX-XXIV.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Ernst Wilhelm Bredt. „Klagen der Künstler“. In: *Deutsche Kunst und Dekoration*. Bd. 18 (April - September 1906), S. 442.
Abb. 2: Ernst Wilhelm Bredt. „Klagen der Künstler“. In: *Deutsche Kunst und Dekoration*. Bd. 18 (April - September 1906), S. 424.
Abb. 3: Ernst Wilhelm Bredt. „Klagen der Künstler“. In: *Deutsche Kunst und Dekoration*. Bd. 18 (April - September 1906), S. 426.
Abb. 4: Ernst Wilhelm Bredt. „Klagen der Künstler“. In: *Deutsche Kunst und Dekoration*. Bd. 18 (April - September 1906), S. 427.

Der Wald des Mittelalters

Konstituierung eines alteritären Kulturraums im 11. bis 13. Jahrhundert

Christian Zolles

> Wer wird uns aber von der zeitlichen Dimension des Waldes sprechen? Die Geschichte genügt nicht dazu. Man müßte wissen, wie der Wald zu seinem hohen Alter kommt: warum es im Reich der Phantasie keine jungen Wälder gibt. […] In der weiten Welt des Nicht-Ich ist das Nicht-Ich der Felder nicht das gleiche wie das Nicht-Ich der Wälder. Der Wald ist ein Vor-Ich, ein Sein vor meinem, vor unserem Dasein. Die Felder und Wiesen dagegen verbinden sich in meinen Träumen und Erinnerungen zu allen Zeiten mit den Arbeiten des Pflügens und Erntens. Wenn die Dialektik des Ich und des Nicht-Ich ihre Starrheit verliert, dann fühle ich die Wiesen und Felder mit mir, in meinem, in unserem Dasein. Aber der Wald beherrscht die vergangene Zeit. In jenem Wald, den ich kenne, hat sich mein Großvater einst verirrt. Man hat es mir erzählt, ich habe es nicht vergessen. Es war in einem Einstmals, als ich noch nicht lebte. Meine ältesten Erinnerungen sind hundert Jahre alt oder noch ein bißchen älter.
> Dies ist mein „altehrwürdiger" Wald. Und alles übrige ist Literatur.
>
> *Gaston Bachelard, Poetik des Raumes*

‚Der Wald des Mittelalters' soll im Folgenden nicht allein als historisches *Dokument* beschäftigen – als kultureller Text im 11. bis 13. Jahrhundert, dessen Bedeutung von einem System symbolischer Formen (Ernst Cassirer) oder den Organisationsniveaus einer Semiosphäre (Jurij M. Lotman) bestimmt wird.[1] Ergänzt um den Faktor des *historischen Archivs* steht darüber hinaus die Form seiner Erinnerung zur Diskussion, wodurch er vielmehr als historisches *Monument* erscheint (Michel Foucault),[2] als *Palimpsest*,[3] dessen verblasste *In*schriften Zeugnis

[1] Vgl. zu Texten als kulturellen Speichern Martin Nies, „Kultursemiotik". In: Christoph Barmeyer/Petia Genkova/Jörg Scheffer (Hgg.), *Interkulturelle Kommunikation und Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Wissenschaftsdisziplinen, Kulturräume*. Passau [2]2011, S. 207-225. Der vorliegende Beitrag stellt die gekürzte und überarbeitete Fassung einer 2009 am Institut für Geschichte der Universität Wien eingereichten und verteidigten Diplomarbeit dar.

[2] Vgl. Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a. M. 1981, S. 13-22 u. 188-190.

vom Wechsel historischer *Vor*schriften abgeben. In ihm sind mehrere Bedeutungsschichten archiviert, die nicht einfach zu *interpretieren* sind. Es erfordert eine genaue *archäologische Textanalyse*, die nicht von einem bestimmten Sinn und einer kontinuierlichen Entwicklung in der Geschichte ausgeht, sondern die ‚stummen' Aktivitäten hinter den schon verwischten, größtenteils vergessenen und fragmentarisch überlieferten Aussage- und Aneignungsformen zu bestimmen versucht. Dabei tritt zutage, was oft nur in Zeiten von politischen Krisen zur Rezeption gelangt: dass diese Aussagen in erster Linie von permanenten Kämpfen zeugen; von Kämpfen um die Oberhoheit über Raum und Zeit und letztlich um nichts weniger als die Wahrheit und das menschliche Bewusstsein.

Abseits einer ereignis- oder ideenbezogenen Geschichtsschreibung und im Zuge des *topographical* resp. *spatial turn*[4] können ‚Räume', ‚Grenzen' und ‚Identitäten' zunächst basal über den Begriff des *Territoriums* bestimmt werden. Hans-Dieter Bahr hat darauf hingewiesen, dass damit im Römischen Recht jene *terra* genannt war, „die auf eine bestimmte Weise durch eine Welt des *terror* gestellt ist".[5] Dies ist insofern ausschlaggebend, als aus raumsemiotischer Perspektive die Fragen nach dem Ein- und dem Ausschluss, nach der *Be*setzung und dem *Ent*setzen, nach der Grenzziehung und der Grenz*über*setzung zentral sind.[6]

Demgemäß lässt sich die Bedeutung eines Territoriums von den unterschiedlichsten Kräften bestimmen, die Räume sprengen oder zusammenhalten, zum Aufbruch oder zur Sesshaftigkeit drängen: von Kräften der *Deterritorialisierung* und der *Reterritorialisierung* (Gilles Deleuze und Félix Guattari).[7] Historische Quellen werden somit dem Primat der Philologien entzogen und geben ‚vorbegriffliche' Einblicke in elementare soziopolitische Dynamiken der Vergangenheit. Im Prinzip wird das Einwirken auf verschiedenste ‚Massen' und deren Rücksteuerung aufgedeckt. Für den behandelten Zeitraum lässt sich dies einleitend folgendermaßen zusammenfassen:

---

[3] Vgl. an dieser Stelle nur in Bezug auf das historische Gedächtnis Aleida Assmann, „Zur Metaphorik der Erinnerung". In: Aleida Assmann/Dietrich Darth (Hgg.), *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*. Frankfurt a. M. 1991, S. 18-22.

[4] Vgl. Sigrid Weigel, „Zum ‚topographical turn'. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften". In: *KulturPoetik* 2/2 (2002), S. 151-165; Michael C. Frank, „Die Literaturwissenschaften und der *spatial turn*. Ansätze bei Jurij Lotman und Michail Bachtin". In: Wolfgang Hallet/Birgit Neumann (Hgg.), *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld 2009, S. 53-80.

[5] Hans-Dieter Bahr, *Sätze ins Nichts. Versuch über den Schrecken*. Tübingen 1985, S. 54. Diesen Hinweis verdanke ich Robert Suter, „Terror und Territorium. Von politischen Wäldern". In: Justus H. Ulbricht (Hg.), *Deutsche Erinnerungslandschaften II: ‚Rotes Mansfeld – Grünes Herz'.* Protokollband der wissenschaftlichen Tagungen 18.-20. Juni 2004 in Lutherstadt Eisleben und 10.-12. Juni 2005 in Arnstedt. Halle 2005 (Beiträge zur Regional- und Landeskultur Sachsen-Anhalts 40), S. 197.

[6] Vgl. Jurij M. Lotman, „Über die Semiosphäre". In: *Zeitschrift für Semiotik* 12/4 (1990), S. 290-292.

[7] Vgl. Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie 2*. Berlin 1992, S. 703-706.

> Man kann zum Beispiel beobachten, wie sich vom 10. bis zum 14. Jahrhundert die Decodierungsfaktoren und Deterritorialisierungsgeschwindigkeiten beschleu-nigt haben: die Massen der letzten Eindringlinge, die von Norden, Osten und Süden kamen; militärische Massen, die zu plündernden Banden wurden; kirchliche Massen, die mit Ungläubigen und Häretikern zu kämpfen hatten und sich immer deterritorialisiertere Ziele setzten; Bauernmassen, die die Besitztümer der Grundherren verließen; Massen von Grundbesitzern, die ihrerseits Ausbeutungsmöglichkeiten finden mussten, die weniger territorial als die Leibeigenschaft waren; städtische Massen, die sich vom Umland trennten und in den Städten immer weniger territorialisierte Arbeitsmittel fanden; Massen von Frauen, die sich vom alten Leidenschafts- und Ehe-Code lösten; Geldmassen, die nicht mehr angehäuft wurden, sondern in große Handelskreisläufe flossen. Man kann die Kreuzzüge als Beispiel für eine Verbindung dieser Strömungen anführen, von denen jede die anderen auslöste und beschleunigte (selbst die Strömung der Weiblichkeit in der „fernen Prinzessin", selbst die Strömung der Kinder in den Kreuzzügen des 13. Jahrhunderts). Aber gleichzeitig, und untrennbar damit verbunden, kommt es zu Übercodierungen und Reterritorialisierungen. Die Kreuzzüge wurden vom Papst übercodiert und bekamen territoriale Zielsetzungen. Das Heilige Land, der Gottesfrieden, eine neue Art von Klöstern, neue Geldformen, neue Arten der Ausbeutung der Bauern durch Verpachtung, Lohnarbeit (oder auch Rückgriffe auf die Sklaverei) und Reterritorialisierungen der Stadt, etc., bildeten ein komplexes System.[8]

Nach einer vertiefenden Reflexion des historischen Blickwinkels ist dies der – wohl einem ‚materialistisch-antihermeneutischen' Paradigma zuzuordnende[9] – Ansatzpunkt, über den die Semiotik und die Alterität des Waldes im 11. bis 13. Jahrhundert über Formen der Territorialisierung bestimmt werden sollen.

Zur Alterität des Waldes

„Als hätten wir Angst, das Andere in der Zeit unseres eigenen Denkens zu denken":[10] Die Beschäftigung mit historischer Alterität, wie sie seit Ende der 1970er Jahre in Anschluss an Hans Robert Jauß' rezeptionsästhetischem Brückenschlag zwischen Moderne und Mittelalter auch in der germanistischen Mediävistik diskutiert wird,[11] erweist sich mit diesem Zitat in erster Linie als Aufforderung, sich

[8] Deleuze/Guattari, *Tausend Plateaus*, S. 300f.
[9] Vgl. Christian Kiening, „Alterität und Methode. Begründungsmöglichkeiten falscher Identität". In: *Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes* 52 (2005), S. 158.
[10] Foucault, *Archäologie des Wissens*, S. 23.
[11] Hans Robert Jauß, *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur. Gesammelte Aufsätze 1956-1976*. München 1977. Vgl. zum aktuellen Stand der Debatte Manuel Braun, „Alterität als

mit den Grenzen der eigenen Wahrnehmung und des vertrauten Bedeutungshorizonts auseinanderzusetzen. Andernfalls hat auch jedes nichthermeneutische historiographische Modell weiterhin den Vorwurf in Kauf zu nehmen, einem methodischen Zirkelschluss zu folgen und Alterität durch einen modernen Lektüremodus gerade erst zu generieren.[12] Den Wald des Mittelalters gilt es somit, ‚in der Zeit unseres eigenen Denkens' näher zu bestimmen, um eine historisch-diskontinuierliche Perspektive auf sein Anderes eröffnen zu können.

Robert Suter hat darauf hingewiesen, dass die Imaginationsgeschichte des Waldes, wie sie insbesondere in Deutschland spätestens ab den napoleonischen Kriegen bis weit ins 20. Jahrhundert hinein geistesgeschichtlich dominant war,[13] als Repräsentationsgeschichte einer Abwesenheit betrachtet werden müsse.[14] Waren es vormals die Grundherrschaften und als ultimative Instanz der König gewesen, die über die Forste und Wälder wachten, so sei um 1800 an die Stelle des politischen Repräsentanten das romantische Bild des Waldes selbst gerückt: „Nicht mehr der mystische Körper des Königs, sondern der Wald würde die Nation repräsentieren".[15] Der Wald wurde zum Kollektivsymbol des an sich Unsichtbaren und Undarstellbaren, des ‚Volks', und nahm, indem er die Kluft zwischen dem Sichtbaren und Sagbaren gleichzeitig überbrückte und vertiefte, Suter zufolge in der von Foucault konstatierten ‚Krise der Repräsentation' im Politischen strukturell denselben Platz ein wie der Mensch als positive Gestalt in den Humanwissenschaften.

Das Dunkle und Geheimnisvolle des Waldes können auf diese symbolische Begründung zurückgeführt werden, die um das Verschwundene kreist. Es weist auf eine neue immanente Tiefe unterhalb der Erscheinungen hin, die weniger im dichotomen Verhältnis zum Licht (der Aufklärung) stehen, sondern auf „dunkle Mechanismen, gestaltlose Determinationen, eine ganze Schattenlandschaft, die man direkt oder indirekt das Unbewußte genannt hat" zu beziehen sind.[16] Im Hinter- und Untergrund der Diskurse bleibt ein Ungedachtes, das nicht taxonomiert oder abgegrenzt werden kann, weil es als das Andere die komplementäre

germanistisch-mediävistische Kategorie: Kritik und Korrektiv". In: Ders. (Hg.), *Wie anders war das Mittelalter? Fragen an das Konzept der Alterität*. Göttingen 2013 (Aventiuren 9), S. 6-38.

[12] Vgl. in Auseinandersetzung mit den Arbeiten von Peter Czerwinski und Harald Haferland und mit weiteren Verweisen Florian Kragl, „Alterität als Methode". In: Braun (Hg.), *Wie anders war das Mittelalter?*, S. 95-126, hier insbes. 119-126.

[13] Vgl. an dieser Stelle nur Hans Magnus Enzensberger, „Der Wald im Kopf". In: Ders., *Mittelmaß und Wahn. Gesammelte Zerstreuungen*. Frankfurt a. M. 1991, S. 190: „Zwei Weltkriege haben an der hartnäckigen Vorliebe für den Wald im Kopf nichts ändern können. Kurz nach der Währungsreform, als die Schwarzwälder Torte ihren Siegeszug antrat, veröffentlichte der Philosoph Martin Heidegger seine *Holzwege*. […] Und zu Anfang der sechziger Jahre konnte Elias Canetti, damals noch ohne Nobelpreis, seelenruhig feststellen: ‚In keinem modernen Lande der Welt ist das Waldgefühl so lebendig geblieben wie in Deutschland. Das Rigide und Parallele der aufrechtstehenden Bäume, ihre Dichte und ihre Zahl erfüllt das Herz des Deutschen mit geheimnisvoller Freude. Er sucht den Wald, in dem seine Vorfahren gelebt haben, noch heute gern auf und fühlt sich eins mit den Bäumen.'"

[14] Vgl. Suter, „Terror und Territorium", S. 205-208.

[15] Ebd., S. 207.

[16] Vgl. Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt a. M. 1974, S. 393.

Form des modernen Denkens wird. Der Wald, reich an mündlicher Überlieferung, realiter aber zum Objekt der Forst- und Volkswirtschaft geworden, wurde zum abstrakten Ort der Reflexion. In imaginärer Differenz zur kameralistischen Haltung der Indifferenz, „der die Natur als das bloße Material praktischer Verfügung erscheint“,[17] erhielt er eine historische Dimension, die nicht ins 18. Jahrhundert oder in die Antike, sondern ins ‚Mittelalter‘ zurückführte. Wies dieses für lange Zeit, wie Otto Gerhard Oexle bemerkte, „als das ‚Andere‘ [...] zugleich tiefe Wurzeln des ‚Eigenen‘ und des ‚Eigentlichen‘“ auf und wurde gerade diese „‚Alterität‘ des Mittelalters zum Grund seiner ‚Modernität‘“[18] – so ist diese Behauptung ebenso für die Vorstellung vom Wald zutreffend.

Dass dessen Alterität innerhalb oder als Effekt der gegebenen Diskurse zu betrachten ist, unterstreicht auch die zweite bedeutende – vom deutschen Idealismus und der englischen Romantik wesentlich beeinflusste – Waldbewegung der Moderne, die vom nordamerikanischen Transzendentalismus ausging. Vor der Veröffentlichung seines Essays „Resistance to Civil Government (Civil Disobedience)“ (1849), der Urschrift des zivilen Ungehorsams gegenüber dem Staat, hatte Henry David Thoreau über zwei Jahre ein Aussteigerleben in der Wildnis geführt, das er folgendermaßen begründete:

> I went to the woods because I wished to live deliberately, to front only the essential facts of life, and see if I could not learn what it had to teach, and not, when I came to die, discover that I had not lived. I did not wish to live what was not my life, living is so dear; nor did I wish to practise resignation, unless it was quite necessary. I wanted to live deep and suck out all the marrow of life, to live so sturdily and Spartan-like as to put to rout all that was not life, to cut a broad swath and shave close, to drive life into a corner, and reduce it to the lowest terms […].[19]

Das alternative Leben, das Thoreau in nur geringer Entfernung von seiner Heimatstadt Concord in Massachusetts auf einem Grundstück von Ralph Waldo Emerson führte, stellt sich im Grunde als spartanischer Kampf gegen eine zunehmend von Industrialisierung, technischem Fortschritt und Urbanisierung geprägte Zivilisation dar. Die hierbei aufgeworfenen Themen sind durchwegs jene des 19. Jahrhunderts: der ökonomische Mensch als prototypische Person (der erste Teil ist mit ‚Economy‘ überschrieben), Ethologie, Ökologie, Anthropologie, Bio- und Kulturgeographie sowie, alles in allem, eine von falschen staatlichen Ansprüchen befreite Existenz.[20]

---

[17] Martin Seel, *Eine Ästhetik der Natur*. Frankfurt a. M. 1991, S. 14.

[18] Otto Gerhard Oexle, „Das entzweite Mittelalter“. In: Gerd Althoff (Hg.), *Die Deutschen und ihr Mittelalter. Themen und Funktionen moderner Geschichtsbilder vom Mittelalter*. Darmstadt 1992, S. 11.

[19] Henry David Thoreau, *Walden*. An Annotated Edition. Boston/New York 1995, S. 87.

[20] Vgl. Max Oelschlager, *The Idea of Wilderness. From Prehistory to the Age of Ecology*. New Haven/London 1991, S. 151-171.

Mit seiner Walderfahrung steht Thoreau an der Schwelle: Die *wilderness* des Westens, die in früheren Zeiten von den Entdeckern feminisiert und von puritanischen Geistlichen nach dem Wortlaut der King-James-Bible als zu durchdringende Wüste ausgelegt worden war, erfuhr erst im Laufe des 19. Jahrhunderts eine positive Konnotation.[21] Zeichen dafür ist die Schaffung von Nationalparks, die zum wesentlichen Bestandteil des nordamerikanischen Nationalverständnisses werden sollten. Als solches konservierten sie zum einen die Erinnerung an die Frontier-Erfahrung, zum anderen die Vorstellung von einer „ganzheitliche[n] Koexistenz zwischen Mensch und Natur" im Herzen der USA.[22]

Damit sind erneut die sowohl kollektiven als auch individuellen Aspekte einer Walderfahrung aufgezeigt, die als ‚modern' gelten kann und an konkrete Erinnerungsformen gekoppelt ist. Aus kritischer Distanz erweist sich die Imagination von Alterität – und vielleicht noch mehr ihre objektive Ausblendung – als die Reterritorialisierung eines geschichtlichen und politischen Blicks.

Gebannte Wildnis und neue Freiheiten

Als ein auf realhistorischer Basis auf Sesshaftigkeit ausgerichteter, nicht von freien Vektoren bestimmter ‚gekerbter Raum'[23] lässt sich die Bedeutung des mittelalterlichen Waldes zunächst in Bezug auf seine ursprüngliche herrschaftliche Integrationsform, d.h. rechtshistorisch bestimmen. Seit dem fränkischen Königtum lag mit dem *ius eremi* ein Verfügungsrecht auf den *silvae*, den bislang unkultivierten Waldflächen, die in Übernahme lateinisch-rechtlicher Formeln (*terra inculta*, *terra nullius*) als äußerer Rechtsbezirk festgelegt und von Grunde auf dem königlichen Machtbereich untergeordnet waren.[24] Dies besagte, dass kein Gebiet innerhalb eines Reiches außerhalb höchster herrschaftlicher Gewalt stehen konnte. In zahlreichen Diplomen weisen die Pertinenzformeln darauf hin, dass die Sicherung der Verfügungsgewalt über wilde Grundstücke mittels Aufhebung des königlichen Sonderrechts erfolgte, das eben grundsätzlich auf allen unbebauten (*incultis*), unwegsamen (*inviis*) oder unerforschten (*inquirendis*) Flächen des Besitzes lag.

---

[21] Vgl. Thorsten Kathke, „Die Idee der *wilderness* in den USA". In: *Laufener Spezialbeiträge* 5 (2010), S. 85-91.

[22] Ebd., S. 90.

[23] Vgl. Deleuze/Guattari, *Tausend Plateaus*, S. 522-534, insbes. 530.

[24] Vgl. Kurt Mantel, *Wald und Forst in der Geschichte*. Hannover 1990, S. 34-39 u. 150-164; Rudolf Hiestand, „Waldluft macht frei". In: Josef Semmler (Hg.), *Der Wald in Mittelalter und Renaissance*. Düsseldorf 1991 (Studia humaniora 17), S. 45-68; Thomas Zotz, „Beobachtungen zu Königtum und Forst im früheren Mittelalter". In: Werner Rösener (Hg.), *Jagd und Höfische Kultur im Mittelalter*. Göttingen 1997, S. 95-122; Sönke Lorenz, „Der Königsforst (*forestis*) in den Quellen der Merowinger- und Karolingerzeit. Prolegomena zu einer Geschichte mittelalterlicher Nutzwälder. In: Dieter R. Bauer/Rudolf Hiestand/Brigitte Kasten/Sönke Lorenz (Hgg.), *Mönchtum – Kirche – Herrschaft 750-1000*. Sigmaringen 1998, S. 261-285; Clemens Dasler, *Forst- und Wildbann im frühen deutschen Reich. Die königlichen Privilegien für die Reichskirche vom 9. bis zum 12. Jahrhundert*. Köln/Weimar/Wien 2001 (Dissertation zur mittelalterlichen Geschichte 10).

Auf Grundlage dieses Verfügungsrechts kam es ab dem 7. Jahrhundert zur etymologisch nicht eindeutig zu klärenden Genese von *forestis*. Mit dem Begriff scheinen weitläufige Gebiete ausgesondert, die das Königsrecht insbesondere in Hinblick auf die Jagd eingrenzen und gegenüber nichtberechtigten Personen ausgrenzen sollten.[25] Auch wenn die Wildnis zunehmend grundherrschaftlich geteilt wurde und sich die Lehensverhältnisse bei Erschließung, Nutzung und vermehrt auch Erhaltung von Waldflächen unter weltlichen und geistlichen Oberhoheiten austarierten, konnte damit ein Bannrecht gesichert werden, das sich neben anderen Gütern vor allem auf das Hochwild bezog. Daraus lässt sich der ab dem 10. Jahrhundert bezeugte *forestum wiltpannum* ableiten, der dem König und den Empfängern der Diplome die Jagd über einzelne Grundstücksgrenzen hinweg sicherte. Es war somit der Wildbann, der die ursprüngliche Souveränität über den Wald aufrechterhielt und zum landesherrschaftlichen Element über ein nun enträumlichtes Gebiet wurde, weswegen er häufig als rechtlicher Ursprung späterer Territorialstaatlichkeit gedeutet worden ist.[26] Das erklärt auch die außerordentliche Bedeutung der Jagd als machtpolitisches und repräsentatives Mittel der Raumbildung.[27] Die Stärke der Könige in den französisch-, englisch- und deutschsprachigen Gebieten den weltlichen und geistlichen Lehnsherren gegenüber sollte sich seitdem an ihrer Forstpolitik und dem Vermögen bestimmen lassen, sich als zentraler Grund- und Rechtsherr zu behaupten.[28]

Damit ist der Übergang hin zu einem territorialen Herrschaftsverständnis aufgezeigt, das das Resultat von soziopolitischen Dynamiken war, die spätestens ab der Mitte des 11. Jahrhunderts zu einer Grenzlegung und feudalen Neubesetzung weiter Teile des europäischen Binnenraums geführt hatten. „Aus einer Naturlandschaft, die um 1000 in Mitteleuropa zu fast 90 Prozent aus Wald bestand, entstand eine vom Menschen geschaffene Kulturlandschaft“,[29] die um 1250 nur mehr einen geschätzten Waldanteil von 20 Prozent aufweisen sollte. Können die großen Rodungen als das spektakulärste und entscheidenste wirtschaftliche Ereignis des 11. und 12. Jahrhunderts betrachtet werden,[30] so hatten sie zur Folge, dass der Wald bis zur Auslaugung seiner Ressourcen zum regionalen und überregionalen ökonomischen Träger der Siedlungslandschaft wurde. Nicht nur lassen

[25] Vgl. Zotz, „Beobachtungen“, S. 98.
[26] Vgl. weiterführen Robert Suter, *Par force. Jagd und Kritik*. Konstanz 2015.
[27] Vgl. Klaus Friedrich Maylein, *Die Jagd: Funktion und Raum. Ursachen, Prozesse und Wirkungen funktionalen Wandels der Jagd*. Diss. Univ. Konstanz 2006. (=https://kops.uni-konstanz.de/bitstream/handle/123456789/11536/Maylein_Diss.pdf), S. 296f.; Werner Rösener (Hg.), *Jagd und höfische Kultur im Mittelalter*. Göttingen 1997; Richard Almond, *Medieval Hunting*. Stroud 2003; außerdem Martina Giese, „Graue Theorie und grünes Weidwerk? Die mittelalterliche Jagd zwischen Buchwissen und Praxis“. In: *Archiv für Kulturgeschichte* 89 (2007), S. 19-59.
[28] Vgl. Charles Higounet, „Les forêts de l’Europe occidentale du V^{e} au XI^{e} siècle“. In: *Agricoltura e mondo rurale in Occidente nell’alto medioevo*. Spoleto 1966 (Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo 13), S. 343-398; Josef Semmler, „Der Forst des Königs“, in: Ders. (Hg.), *Der Wald*, S. 130-147.
[29] Dirk Meier, *Bauer/Bürger/Edelmann. Stadt und Land im Mittelalter*. Ostfildern 2003, S. 22.
[30] Vgl. Georges Duby, „Die Landwirtschaft des Mittelalters 700-1500“. In: Calo M. Cipolla/Knut Borchardt (Hgg.), *Europäische Wirtschaftsgeschichte.* Bd. 1: *Mittelalter*. Stuttgart/New York 1978, S. 126.

sich sämtliche Innovationen im Agrarbereich wie Dreifelderwirtschaft, Beetpflug, Egge, Hufeisen und Kummet, Wein-, Obst- und überproportionaler Getreideanbau und das damit einhergehende Abnehmen der Viehwirtschaft aus den neuen Formen der Parzellierung und Bewirtschaftung des urbar gemachten Bodens erklären. Auch die Ausdifferenzierung einer ‚landwirtschaftlichen' Lebens- und Arbeitswelt und die Entstehung von Dorfgenossenschaften ist im Grunde darauf zurückzuführen, dass es durch Zusammenfassung von Gewanne und Ackerparzellen in Großfelder und Zelgen zu Verdorfungen kam, das Villikationssystem zunehmend von einer Arbeitsteilung zwischen Burg resp. Stadt und Land abgelöst wurde und sich eine Rentengrundherrschaft basierend auf Geld- und Naturalabgaben durchsetzte.[31]

Ortsnamen auf *-hagen*, *-hurst*, *-holz*, *-wald*, *-rode*, *-rath*, *-ried* oder *-reuth*, auf *-sarts*, *-rodes*, *-hagan*, *-swend* oder *-ho* zeugen noch heute von Gründungen von Neulandsiedlungen,[32] die im 12. und 13. Jahrhundert ihren Höhepunkt erreichten und kanalisierte Endpunkte der zeitgenössischen Arbeitsbewegungen darstellten. Den Siedlern wurden dabei neue Freiheiten zuerkannt, die auf Herrschaft beruhten und sich durch die Zugehörigkeit zu einer Gruppe und einem Kulturland in Erbleihen und Freiheitsbriefen begründeten.[33] Sie erhielten unabhängig vom bisherigen Rechtsstatus *maiores libertates,* die dem aufgefächerten Freiheitsbegriff im Mittelalter entsprechend alle Bewegungen grundsätzlich an deren Aufgaben band: „Insofern gilt nicht ‚Rodung macht frei', sondern präziser ‚Wanderung zum Zwecke der Rodung und Siedlung verschafft allen daran Beteiligten neue *libertates*'".[34] Dies hatte jedenfalls Kalkül:

> Die Freiheit, die der Wald wie die Stadt im Mittelalter dem Menschen zu geben vermögen, war nicht nur sozialgeschichtlich und rechtsgeschichtlich von Bedeutung, sondern besaß auch eine politische Dimension. Schon in der Gleichstellung der Siedler aufgrund des ihnen überlassenen Bodens mit der Folge einer Aushöhlung ihrer vorangehenden geburtsständischen, durchaus unterschiedlichen Bindungen deutet sich der Übergang vom frühmittelalterlichen Personenverbandsstaat zum spätmittelalterlichen Territorialstaat an. Daß die Anstöße oft vom Landesherrn bzw. vom König ausgingen, erklärt sich leicht, denn der Grundherr drohte durch freie Erbleihe, Freizügigkeit, eigene Gerichtsbarkeit seine bisherige Stellung unterhöhlt zu sehen, für den Landesherrn waren sie, wenn sie auf seinem Privileg beruh-

[31] Vgl. Werner Rösener, *Bauern im Mittelalter*. München 1986, S. 58-60; Werner Rösener, *Agrarwirtschaft, Agrarverfassung und ländliche Gesellschaft im Mittelalter*. München 1992 (Enzyklopädie deutscher Geschichte 13), S. 22-24 u. auch 72-98; Diedrich Saalfeld, „Der Boden als Objekt der Aneignung". In: Ernst Schubert/Bernd Herrmann (Hgg.), *Von der Angst zur Ausbeutung. Umwelterfahrung zwischen Mittelalter und Neuzeit*. Frankfurt a. M. 1995, S. 72-92.
[32] Vgl. Rösener, *Bauern*, S. 45; Rösener, *Agrarwirtschaft,* S. 76.
[33] Vgl. Hiestand, „Waldluft", S. 54-56.
[34] Ludwig Schmugge, „Mobilität und Freiheit im Mittelalter". In: Johannes Fried (Hg.), *Die abendländische Freiheit vom 10. bis zum 14. Jahrhundert. Die Wirkungszusammenhänge von Idee und Wirklichkeit im europäischen Vergleich*. Sigmaringen 1991 (Vorträge und Forschungen 39), S. 312.

> ten, gerade Umsetzung seiner Interessen. Jeder ohne Zwischeninstanz an den König gebundene Freie schwächte Adel und Grundherren als die geborenen Gegenspieler einer das Ganze gleichmäßig zu erfassen strebenden Königsgewalt. Doch der adlige und der kirchliche Grundherr zog bald nach. Seit dem 12. Jahrhundert wurde die Waldfreiheit daher instrumental für den Landesausbau und für den neuen Staatsaufbau genutzt.[35]

Heterotopien der Askese

Auch die monastischen Reformbewegungen, die vor und nach der Gründung Clunys 910 und großräumig im 11. Jahrhundert vom burgundisch-aquitanischen Raum ausgehend einsetzten, sind vor diesem soziopolitischen Hintergrund zu sehen.[36] Die Vergabe von unbebautem Land zur Erschließung durch Geistliche war bestimmt von machtpolitischen Interessen und Mittel vor allem für Adelsfamilien, die eigene Position innerhalb des Königsreiches zu stärken und auf lokaler Ebene ihren Einfluss und ihre Ressourcen zu bewahren: „Das asketische Ideal der Einsamkeit und der Urbarmachung von Land durch Handarbeit fügte sich gut zu dem Ziel, dem eigenen Geschlecht neu organisierte Komplexe intensiverer Herrschaftsausübung zu sichern."[37] Ebenso bauten die im Laufe der Zeit immer zahlreicher entstehenden Klöster jedes für sich durch „intensiven Einsatz der Grundherrschaften",[38] größtenteils gelöst von Zugriffsrechten einzelner Bischöfe, wenn auch oft unter deren Mithilfe, eigene Machtbereiche auf und stetig aus und trugen dadurch den Deterritorialisierungsprozess der Kirche „als einheitliche Institution, als Gesamtorganisation unter päpstlicher Leitung" mit.[39] Die größte Freiheit, die der Wald schließlich zu bieten hatte, war die *libertas romana*, die Freiheit, allein und direkt dem Papst unterstellt zu sein.[40]

So stehen exemplarisch das Waldgrundstück eines Grafen und der Segen des Papstes am Anfang des Zisterzienserordens: Nachdem Robert von Molesme sein aus der Eremitengesellschaft von Collan entstandenes Kloster bei Tonnerre aufgrund des raschen Wachstums und der daraus resultierenden Unmöglichkeit, das asketische Ideal im Sinne Benedikts weiterzuverfolgen, verlassen hatte, zog er

---

[35] Hiestand, „Waldluft", S. 60.

[36] Siehe für einen rezenten Überblick Giles Constable, „Religious Communities, 1024-1215". In: David Luscombe/Jonathan Riley-Smith (Hgg.), *The New Cambridge History*. Cambridge 2008, S. 335-367; Gert Melville, *Die Welt der mittelalterlichen Klöster. Geschichte und Lebensformen*. München 2012, S. 53-163.

[37] Hagen Keller, „Religiöse Leitbilder und das gesellschaftliche Kräftefeld am Aufgang der Romanik". In: Christoph Stiegemann/Matthias Wemhoff (Hgg.), *Canossa 1077 – Erschütterung der Welt. Geschichte, Kunst und Kultur am Aufgang der Romanik.* Katalog in zwei Teilbänden zur Ausstellung in Paderborn. Bd. 1: *Essays*. München 2006, S. 192.

[38] Mantel, *Wald und Forst*, S. 60. Vgl. diesbzgl. auch zu den Anfängen Clunys Barbara Rosenwein, *To Be the Neighbor of Saint Peter: The Social Meaning of Cluny's property, 909-1049*. Ithaca 1989.

[39] Keller, „Religiöse Leitbilder", S. 186.

[40] Vgl. Joachim Wollasch, *Mönchtum des Mittelalters zwischen Kirche und Welt*. München 1973 (Münstersche Mittelalter-Schriften 7), S. 142f.

1098 mit einigen Mönchen in den Wald von Cîteaux auf ein Gut eines adligen Verwandten und wurde Mitbegründer des *Novum Monasterium*. Das ein halbes Jahrhundert danach zur Erinnerung an die rechtmäßige Ordensgründung verfasste sogenannte *Exordium Parvum* berichtet hierzu:

> *Qui locus in episcopatu cabilonensi situs, et pro nemoris spinarumque tunc temporis opacitate accessui hominum insolitus, a solis inhabitabatur feris. Ad quem uiri dei uenientes, locumque illum religioni quam animo iamiamque conceperant, et propter quam illuc aduenerant, tanto habiliorem, quanto secularibus despicabiliorem et inaccessibilem intelligentes: nemoris et spinarum densitate precisa ac remota, monasterium ibidem uoluntate cabilonensis episcopi, et consensu illius cuius locus erat, construere ceperunt.* […] *et propter hoc apostolicę sedis legati auctoritate uti prelibauimus, ad hanc solitudinem conuolauerunt, ut professionem suam obseruantia sanctę regulę adimplerent.*[41]

Der Verlauf einer jeden Ordensgründung – neben jener der Zisterzienser auch jene der Kartäuser, Kamaldulenser, Prämonstratenser und der kleineren Kongregationen – lief auf ganz ähnliche Weise ab: Schenkung von Grund und Boden, Bau und Ausbau von Kartausen, päpstliche Approbation, Festlegung der Ordensverfassung in Gesetzesurkunden sowie unmittelbare Verwaltung der Grundbesitztümer. Die mönchische Reformbewegung war getragen von der Zone Wald und Wildnis und fand darin gleichzeitig ihr Ende, weil die Interessen von Adligen, Bischöfen, Königen und Päpsten aus wandernden Eremiten Gründungsväter von sesshaften Institutionen werden ließen. War die abzulehnende Verweltlichung der Geistlichkeit ein erklärter Grund für den Zug in die Wälder, stand dieser auch von vornherein in Abhängigkeit von der Frage nach Grundherrschaft und Recht.

Das Beispiel Robert von Arbrissels demonstriert die Ausschlussfaktoren:[42] 1096 von Papst Urban II. den offiziellen Predigtauftrag erhalten, entschloss er sich, sein Amt als Abt des Klosters La Roé niederzulegen und ungebunden von Ort zu Ort zu ziehen. Bereits kurz darauf wurde er am Konzil von Poitiers in An-

[41] Text und Übersetzung hier im Folgenden nach Hildegard Brem/Alberich Martin Altermatt (Hgg.), *Einmütig in der Liebe. Die frühesten Quellentexte von Cîteaux. Antiquissimi Textus Cistercienes lateinisch-deutsch*. Langwaden 1998 (Quellen und Studien zur Zisterzienserliteratur 1), S. 62-64: „Dieser Ort, in der Diözese Châlon gelegen, war zur damaligen Zeit infolge von dichtem Wald und Gestrüpp von Menschen gemieden und nur von wilden Tieren bewohnt. Bei ihrer Ankunft fanden die Männer Gottes den Ort für ein Klosterleben, wie sie es sich schon immer im Herzen vorgestellt hatten und weswegen sie gekommen waren, um so geeigneter, je mehr er Weltleuten verächtlich und unzugänglich schien. Sie rodeten den dichten Wald und das Gestrüpp und begannen mit Einwilligung des Bischofs von Châlon und des Grundherrn dort ein Kloster zu bauen. […] Deshalb nahmen sie – mit Gutheißung des päpstlichen Legaten, wie schon gesagt – ihre Zuflucht zu dieser Einöde, um ihr Gelübde durch die Einhaltung der heiligen Regel zu erfüllen“.

[42] Im Folgenden nach Johannes von Walter, *Die ersten Wanderprediger Frankreichs. Studien zur Geschichte des Mönchtums.* Bd. 1: *Robert von Arbrissel*. Leipzig 1903 (Studien zur Geschichte der Theologie und der Kirche 9/3), S. 35.

wesenheit zweier päpstlicher Legaten gedrängt, das Wanderpredigen aufzugeben und sich auf dem wilden Grundstück Fons Evraldi niederzulassen. Als Robert auch nach der Gründung Fontevraults weiterhin in Begleitung zahlreicher Anhänger und vor allem Anhängerinnen durch die Gegend zog und gegen den geistlichen Sittenverfall wetterte, wurden ihm sein unziemlicher Lebenswandel vorgehalten und die Exkommunikation angedroht. Anders als bei dem Eremiten Peter von Amiens, dem zeitgleich Tausende auf dem Kreuzzug nach Jerusalem folgten, zeitigten Roberts Predigten keine geschlossenen Bewegungen. Roberts „Heerhaufen“,[43] auf der Suche nach Lösung aller hierarchischen Bindungen, um direkt Gott zu unterstehen, konnte nicht kanalisiert werden. Das Mittel von Papst und Kirche, diese Fluchtlinien zu reterritorialisieren, war der Auftrag zur Gründung von Klöstern.

Den Wegen von Robert von Molesme, Robert von Arbrissel, Bruno von Köln, Stephan von Thiers, Norbert von Xanten oder Bernhard von Thiron in die Tiefe der Wälder folgten in den ersten Jahrzehnten des 12. Jahrhunderts zahlreiche Anhänger auf der Suche nach jener Freiheit, die, wie die neu gegründeten Klausen in Hinblick auf die *libertas* Clunys unter dem päpstlichen Segen zu stehen trachteten, für den Einzelnen direkt unter dem Abt als nahezu höchster Instanz zu leben bedeutete.[44] Aus dem Drang der Asketen, die ideale benediktinische Gemeinschaft stets nur in neuen Einsiedeleien finden und aufrechterhalten zu können,[45] resultierte die rasche Ausdehnung der neuen Orden unter einer starken Kirche. Diese Ausdehnung war, nachdem bereits der Aufruf zur religiösen Neuhierarchisierung von Eremiten ausgegangen war, die meist dem hohen oder niederen Adel abstammten, zu weiten Teilen getragen von aristokratischen Schenkungen und der Übernahme feudaler Strukturen.

Das markanteste Beispiel stellt die systematische Ausbreitung der Zisterzienser dar, die mit dem Eintritt des aus einer burgundischen Adelsfamilie stammenden Bernhard von Fontaines zusammen mit dutzenden Verwandten und Bekannten in Cîteaux ihren Anfang nahm. Clairvaux, 1115 in einer sumpfigen und waldreichen Gegend in der Champagne als Art ‚Familienunternehmen‘ gegründet und als ‚Adelskloster‘ angedacht,[46] wurde nach der landwirtschaftlichen Erschließung innerhalb einiger Jahrzehnte zum Inbegriff zeitgenössischer Ordensprogression. Die zunehmende Größe des Ordens verlangte eine strikte Verwaltung und Nutzung der Grundbesitztümer, woraus sich ein Zweiständesystem von Chormönchen und Laienbrüdern entwickelte. Mit der Kategorisierung der benediktinischen Weisungen in adlige und bäuerliche Aktivitäten übernahmen die Klöster schließlich die Gliederung der weltlichen Ständegesellschaft.[47] Die *conversi barbati* bildeten als wesentlicher Faktor im Klosterbetrieb eine Art minder-

[43] Keller, „Religiöse Leitbilder“, S. 190.
[44] Vgl. Hiestand, „Waldluft“, S. 65.
[45] Vgl. Wollasch, *Mönchtum des Mittelalters*, S. 174f.
[46] Vgl. Peter Dinzelbacher, *Bernhard von Clairvaux. Leben und Werk des berühmten Zisterziensers*. Darmstadt 1988, S. 31. u. 37.
[47] Vgl. Klaus Schreiner, „Mönchsein in der Adelsgesellschaft des hohen und späten Mittelalters. Klösterliche Gemeinschaftsbildung zwischen spiritueller Selbstbehauptung und sozialer Anpassung“. In: *Historische Zeitschrift* 248 (1989), S. 578.

rechtlichen Stand, der das widerspiegelte, was Hildegard von Bingen als Leiterin des nur adlige Novizinnen aufnehmenden Konvents Rupertsberg vorschwebte, nämlich die „Hierarchie des himmlischen Hofstaates, die das Kloster auf seine Weise ab- und nachbilden sollte“.[48]

In seiner Ausdehnung trieb der Zisterzienserorden, intensiver noch als die ebenfalls in der Landwirtschaft besonders engagierte Kongregation der Prämonstratenser, von unkultivierten Landflächen ausgehend den Landesausbau voran, wobei er zunehmend auch bereits bewirtschaftete Gründe übernahm oder ankaufte und dabei Bauern und Hirten verdrängte, um Grangien aufzubauen. Ursprünglich mit Rodungsarbeiten in wassernahen Wäldern eigenhändig beschäftigt, entwickelten sich durch den regen Zulauf von Novizen und die hohe Anzahl an Schenkungen sowohl ein weitmaschiges Netz an Ordenshäusern als auch die einzelnen Klöster selbst hin zu geistlichen Zentren mit weitläufigen Grundbesitztümern und Konversen. Dabei etablierte sich aus dem Beschluss, sämtliche zisterziensische Äbte nicht dem Mutterkloster, sondern dem Generalkapitel und damit direkt dem *ordo cistersiensis* als übergreifender Lebensordnung zu unterstellen, erstmals eine Ordensstruktur, die alle ihr zugehörigen Gemeinschaften ausnahmslos unter dieselben Regeln fasste. Die Klöster gehorchten anstatt den Weisungen des Abtes von Cîteaux absoluten Bestimmungen, die als Prinzipien für die benediktinische Nachfolge festgesetzt wurden und die sie auch von allen anderen Klöstern abgrenzten. Damit stehen die Zisterzienser am Anfang aller ‚Orden‘.[49]

Die asketischen Bestrebungen gegen den imperialen Anspruch der Kirche zeitigten so im 12. Jahrhundert gerade einen gegenteiligen Effekt, nämlich eine zweifache Reterritorialisierung: diejenige einer Gesamtkirche und diejenige neuer Orden. Diese bildeten in der *solitudo* der Wälder Orte der *virtus*,[50] die mit Michel Foucault als Heterotopien aufgefasst werden können: als andere Räume mit eigenartiger Bedeutung und Funktion innerhalb der Gesellschaft, „in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können“.[51] Durchaus sind die wahren Klöster nur an der Grenze der Verortbarkeit und Erreichbarkeit aufzufinden, als eigener Bereich durch Wald und Mauern von der Gesellschaft getrennt, doch mit einer Ausstrahlung über die Wälder hinaus ins gesellschaftliche und politische Leben hinein. Vielleicht überrascht es deshalb nicht, wenn im 13. Jahrhundert nicht der Wald, sondern die Stadt einen geeigneten und die *solitudo* direkt herausfordernden

[48] Ebd., S. 573.
[49] Vgl. Wollasch, *Mönchtum des Mittelalters*, S. 178; weiterführend Constance Hoffman Bermann, *The Cistercian Evolution. The Invention of a Religious Order in the Twelfth-Century Europe*. Philadelphia 2000.
[50] Vgl. Wilhelm Berges, „Land und Unland in der mittelalterlichen Welt“. In: *Festschrift für Hermann Heimpel*, hg. v. den Mitarbeitern des Max-Planck-Instituts für Geschichte 3. Göttingen 1972 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 36/3), S. 437.
[51] Michel Foucault, „Andere Räume“. In: Karlheinz Barck/Peter Gente/Heidi Paris/Stefan Richter (Hgg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig ^{3}1991, S. 39.

Raum vorgeben wird können, in dem Bettelmönche in Ablehnung der benediktinischen *stabilitas loci* und in Nachahmung der apostolischen Gemeinschaften gegen eine „Ekklesiologie der Hierarchie“,[52] wie Bernhard von Clairvaux sie vertreten hatte, versuchen werden, den Weg der Nomaden einzuschlagen.

Symbolische Waldgrenzen

Mit der Besiedlung weiter Teile des europäischen Binnenraums ging eine grundlegende Veränderung des mittelalterlichen Raumverständnisses einher, die ganz allgemein mit Arno Borst anhand einer Gegenüberstellung der legendenhaften Reiseerzählung *Navigatio Sancti Brendani abbati* aus dem 10. mit der Ebstorfer Weltkarte aus dem 13. Jahrhundert verdeutlicht werden kann:[53] Der direkten und elementaren Landschaftserfahrung der Seereise des heiligen Brendan gegenüber zeigt die Ebstorfer Weltkarte mit Bildlegenden angereicherte Flächen, die eine durch Flüsse und Gebirge geteilte und hauptsächlich durch gedrängte, gleichmäßig gesetzte Gebäudesymbole bezeichnete Landmasse darstellen. Wie Borst hierzu bemerkt:

> Zu Brendans Zeit liegt die Welt im Nebel, sie ist endlos weit, nur hie und da von Inseln menschlicher Behausung durchsetzt. Die wenigen Menschen kämpfen mit den Elementen, mit Meer, Ödland und Urwald. […] In den lokal gesicherten Raum kann jederzeit das Wirken Gottes und der Natur einbrechen; nur das Fleckchen Erde, das sich die Menschen ausgegrenzt haben, gehört ihnen. So etwa sah das Raumbild bis zur Bevölkerungszunahme und Wanderungsbewegung des 11. Jahrhunderts aus, deren wichtigste Anzeichen die Kreuzzüge sind. Danach ist die Erde überschaubarer und belebter geworden. Die Siedlungen liegen nahe beieinander, Wege und Flüsse erleichtern den Verkehr. Das Land wird gerodet und fruchtbar gemacht; die Elemente wüten nur noch an den Rändern der Kulturlandschaft.[54]

In Vorzeiten hatte der Wald selbst noch als Grenze fungiert, wie sich aus der Bedeutungsänderung des Wortes *marka* von ‚Wald‘ zu ‚Grenze‘ ableiten lässt.[55] Die Marken als sich verschiebende breite Grenzsäume, die militärisch und administrativ das Reichsgebiet sicherten, zerfielen in mehrere Markgrafschaften, die schließlich ab dem 12. Jahrhundert überwiegend zu Reichsfürstentümern umgewandelt wurden.[56] Die dörflichen Markgenossenschaften scheinen hingegen erst seit dem mittelalterlichen Landesausbau konkret entstanden zu sein, indem mit

[52] Vgl. Dinzelbacher, *Bernhard von Clairvaux*, S. 30.
[53] Vgl. Arno Borst, *Lebensformen des Mittelalters*. Berlin 1997, S. 138-151.
[54] Ebd., S. 149.
[55] Vgl. Adalbert Erler, „Art. ‚Wald‘“. In: *Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte*. Bd. 5. Berlin 1998, Sp. 1105-1108.
[56] Vgl. Christian Lübke, „Art. ‚Mark, -grafschaft‘“. In: *Lexikon des Mittelalters*. Bd. 6. München/Zürich 1993, Sp. 300-304.

der intensiven Bewirtschaftung von Brachland und Wald die Notwendigkeit einer Bestimmung und Abgrenzung der Nutzungsrechte aufkam.[57] In beiden Fällen bezeichnete die ‚Mark' nun ein umgrenztes Gebiet,[58] eine Entwicklung, die auch der ‚Hag' als etymologischer Vorgänger des Hains erfuhr.[59]

Im Rahmen seiner Stadtforschungen hat Henri Lefebvre allgemein für das 12. Jahrhundert festgestellt, dass es zu einem raumparadigmatischen Wandel kam, der die einzelnen Räume, die natürlich noch keinerlei Abstraktionsgrad späterer Generationen aufwiesen und in erster Linie auf die Körper und auf deren Beziehungen ausgerichtet waren, in neuer Form einheitlich fassbar machte. Eine kosmologische, politisch-religiöse Raumwahrnehmung sei immer mehr von einer symbolischen überlagert worden, wofür der Übergang von der Romanik zur Gotik das prägnanteste Beispiel darstellte. Lefebvre zufolge kam es dabei zu einem fundamentalen ‚Umsturz der Signifikanten':

> Was vorher in unmittelbarer Weise das Verbotene bezeichnete, verweise nun nur noch auf sich selbst als Signifikanten und habe sein affektives oder magisches Signifikat verloren. Der mittelalterliche Raum sei so nicht nur entziffert, sondern auch entleert worden: Die soziale Praxis machte, ohne zu wissen, wohin sie führt, den Raum frei für etwas anderes. Dieser zugleich geistige und materielle, intellektuelle und sensorische Raum, der seinen sakralen Charakter verloren hatte und mit den Zeichen des Körpers erfüllt war, wurde so zum Ort der Akkumulation von Wissen und danach von Reichtümern.[60]

Werden daran anschließend die von Erwin Panofsky ausgeführten Analogien zwischen gotischer Architektur und Scholastik auf die zeitgenössische Strukturierung des Landschaftsraums angesetzt, kann man in ihr einen ähnlichen „Willen zu systematischer Gliederung und Unterteilung, methodischer Beweisführung [und] klarer Terminologie"[61] erkennen wie im Aufbau einer scholastischen Summa. Die Typologie des Waldes sollte in dem Maße signifikant werden, in dem er seine Bestimmung innerhalb der sowohl umfassend praktischen als auch symbolischen Raumaneignung erfuhr und ihm sowohl in Bezug zu den Siedlungen und deren

[57] Vgl. Albrecht Cordes, „Art. ‚Mark, -genossenschaft'". In: *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 6, Sp. 298-300; Rösener, *Bauern im Mittelalter*, S. 58.

[58] Vgl. allgemeiner auch Nikolas Jaspert, „Grenzen und Grenzsäume im Mittelalter: Forschungen, Konzepte und Begriffe". In: Klaus Herbers/Nikolas Jaspert (Hgg.), *Grenzräume und Grenzüberschreitungen im Vergleich. Der Osten und der Westen des mittelalterlichen Lateineuropa*. Berlin 2007 (Europa im Mittelalter 9), S. 43-70.

[59] Siehe etwa Herbert Helbig/Lorenz Weinrich (Hgg.), *Urkunden und erzählende Quellen zur Deutschen Ostsiedlung im Mittelalter.* Bd. 2. Darmstadt 1970 (Ausgewählte Quellen zur deutschen Geschichte im Mittelalter 26b), S. 119, 148-153, 256-261 sowie 318-321.

[60] Christian Schmid, *Stadt, Raum und Gesellschaft. Henri Lefebvre und die Theorie der Produktion des Raumes*. München 2005 (Sozialgeographische Bibliothek 1), S. 257. Siehe einführend Henri Lefebvre, „Die Produktion des Raumes". In: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hgg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt. a. M. 2006, S. 330-342.

[61] Erwin Panofsky, *Gotische Architektur und Scholastik. Zur Analogie von Kunst, Philosophie und Theologie im Mittelalter*. Köln 1989, S. 27.

Rechten als auch zum Kosmos eine klare Funktion innerhalb des mittelalterlichen ‚Ortungsraums'[62] zugeschrieben wurde. Je mehr sich – lange nachdem Missionare in Anschluss an Bonifatius heilige Eichen und Bezirke entzündet hatten und heidnische Haine zu Bannforsten gemacht worden waren – der Ritus von den Wäldern hinter Mauern verlagerte, je stärker die Wälder ausgedichtet und die Forste ausgedehnt wurden, umso zwingender trat ihre ‚significatio' hervor.[63] Sie wurden in dem Moment Bestandteil der räumlichen Grundordnung, in dem sie großflächig kultiviert wurden: „Der Mensch nimmt den Wald erst wahr, als er sich ihm in großem Stile mit Axt und Brand, mit dem Schwenden (dem Abschalen) der Bäume nähert."[64]

Im Unterschied zur antiken Opposition zwischen Stadt (*urbs*) und Land (*rus*) fand sich nun der Gegensatz zwischen dem Bebauten und dem Wilden, „zwischen dem Universum von Menschen in Gruppen und dem Universum der Einsamkeit" symbolisiert.[65] Entsprechend lassen sich das topographische Begriffspaar ‚Wald' und ‚Siedlung' einrichten und anhand der mit ihm in Verbindung gebrachten Eigenschaften ein grobes binäres Diskursraster entwerfen: ‚dunkel' und ‚licht', ‚wild' und ‚geordnet', ‚einsam' und ‚sozial' usf.[66] Dieses konnte mit allen anderen Erscheinungen und Orten in Zusammenhang gebracht werden, die eine gleiche Zuschreibung erfahren hatten und damit eine analoge innere Verwandtschaft aufwiesen. Waren in einer derart unterschiedliche Qualitäten aufzeigenden Naturauffassung sämtliche Erscheinungen der Schöpfung integriert, so insbesondere auch die Wesenheit des Menschen, welcher der *natura* keineswegs objektiviert gegenüberstand.[67] Das neu beschriebene Buch der Natur sollte, wie im Gedicht *Omnis mundi creatura* von Alanus de Insulis, in all ihren Formen den Menschen zum Spiegel werden: *Omnis mundi creatura, / Quasi liber, et pictura / Nobis est, et speculum. / Nostrae vitae, nostris mortis, / Nostri status, nostrae sortis / Fidele signaculum*.[68]

Unter diesen Voraussetzungen konnte die Scholastik vom Standpunkt der *manifestatio* aus[69] all den vorangegangenen asketischen Bewegungen ihre gemeinsame, den klassischen Schriften entlehnte ausdrückliche Bestimmung ge-

---

[62] Vgl. Foucault, „Andere Räume", S. 34-36.

[63] Vgl. Ernst Schubert, „Scheu vor der Natur – Ausbeutung der Natur. Formen und Wandlungen des Umweltbewußtseins im Mittelalter". In: Ernst Schubert/Bernd Herrmann (Hgg.), *Von der Angst zur Ausbeutung. Umwelterfahrung zwischen Mittelalter und Neuzeit*. Frankfurt a. M. 1994, S. 13-57, hier 17f.: „Im Unterschied zu den heiligen Hainen des frühen Mittelalters wird in den Kirchenbauten der Christenheit der heilige Raum nicht in der Natur gesucht, sondern die Natur in den heiligen Raum einbezogen; denn ihre ‚significatio' muß auch im Gotteshaus dem Menschen bewußtgemacht werden."

[64] Ebd., S. 13.

[65] Jacques le Goff, „Die Waldwüste im mittelalterlichen Abendland". In: Ders., *Phantasie und Realität des Mittelalters*. Stuttgart 1990, S. 81-97 u. 360-363, hier 96.

[66] Vgl. an dieser Stelle das binäre Organisationsprinzip räumlicher Modelle bei Jurij M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*. München 1972, S. 311-329.

[67] Vgl. Schubert, „Scheu vor der Natur", S. 18.

[68] Alanus de Insulis, *Omnis mundi creatura*. In: *Patrologia Latina*, hg. v. Jacques-Paul Migne. 221 Bde. Paris 1844-1963, Bd. CCX, col. 579.

[69] Vgl. Panofsky, *Gotische Architektur*, S. 38.

ben: Die Bewegung in den Wald entsprach der Bewegung zurück zu den Wurzeln, den Wurzeln der frühen Lehren und den Wurzeln jeder Gestalt.[70] So findet sich in der *Cosmographia* von Bernardus Silvestris die *silva* in der Bedeutung der formlosen Materie vor Beginn der Schöpfung aufgegriffen: „*Silva rigens, informe chaos, concretio pugnax, discolor usiae vultus, sibi dissona massa turbida temperiem, formam rudis, hispida cultum optat* […]“.[71]

Anknüpfend an die bekannte Bedeutungsverwandtschaft von Wüste und Wald, wie sie seit Jahrhunderten, seit Cassian und Benedikt als Vorbild für jede mönchische Askese galt und ab 1100 breite rhetorische Verwendung fand,[72] bekam die Wildnis eine „Wesenheit von reiner Potentialität und völliger Ungeformtheit“.[73] Diese galt es nach christlichem Ideal zu kultivieren – was für Zisterzienser unter Umständen bedeutete, bereits besiedelten Boden künstlich zur Wüste machen zu müssen.[74] Was sich demnach auf herrschaftlicher Ebene ereignet hatte, nämlich sämtliche Bewegungen grundrechtlich und institutionell zu sichern, fand Jahrzehnte später seine symbolische Entsprechung: Singuläre lokale Aktionen wurden innerhalb einer neuen kosmologischen Ordnung kommensurabel und wurden über topologische Beweisführungen in die symbolische soziale Ordnung integriert.[75]

Nicht von einem Außen hereinfallend, sondern an den symbolischen Grenzen erschienen jetzt Gestalten, die als Mittler *zwischen* den dichotomen Bereichen auftraten: „überall zwischen Wildnis und Heim tauchten neue übermenschliche Wesen auf wie Oberon und Rübezahl, Merlin und Melusine, alle, ob bloß regional oder überregional, vom zwiespältigen Charakter ihrer Wirkungswelt.“[76] Vergleichbar lautet es bei Jurij Lotman:

> In den Fällen, in denen ein Kulturraum territorialen Charakter besitzt, erhält die Grenze eine räumliche Funktion im elementaren Sinne. Sie behält freilich auch in diesem Falle die Funktion eines Puffermechanismus, der die Information umwandelt, einer eigenartigen Übersetzungsvorrichtung. So erhält z.B., wenn die Semiosphäre mit dem angestammten „Kulturraum“ und die in bezug auf sie äußere Welt mit dem Reich der chaotischen, ungeordneten Elemente gleichgesetzt wird, die räumliche Anordnung der semiotischen Gebilde in einer Reihe von Fällen die folgende Gestalt: Personen, die aufgrund einer

[70] Vgl. Michael Mandelartz, „Der Textanfang als kosmologischer Entwurf: die Motive des Musenanrufs und des Waldes“. In: *Euphorion* 87 (1993), S. 424.
[71] Zit. n. Berges, „Land und Unland“, S. 409.
[72] Vgl. Uwe Lindemann, *Die Wüste. Terra incognita, Erlebnis, Symbol. Eine Genealogie der abendländischen Wüstenvorstellungen in der Literatur von der Antike bis zur Gegenwart*. Heidelberg 2000 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 3/175), S. 69-85; zu den Anfängen der Klostergemeinschaften in Westeuropa Melville, *Welt der mittelalterlichen Klöster*, S. 13-42.
[73] Berges, „Land und Unland“, S. 407.
[74] Vgl. Dinzelbacher, *Bernhard von Clairvaux*, S. 32.
[75] Vgl. hier aufgrund des direkten Bezugs auf Erwin Panofsky: Pierre Bourdieu, „Der Habitus als Vermittler zwischen Struktur und Praxis“. In: Ders., *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. Frankfurt a. M. 1970, S. 125-158.
[76] Berges, „Land und Unland“, S. 416.

> besonderen Gabe (Zauberer) oder eines besonderen Tätigkeitsmerkmals (Schmied, Müller, Henker) zu beiden Welten gehören und gleichsam Übersetzer sind, werden an der Peripherie des Territoriums angesiedelt, an der Grenze des kulturellen und mythologischen Raumes, während der Tempel der „kulturellen", die Welt organisierenden Götter im Zentrum gelegen ist.[77]

Die besonderen Gestalten manifestierten ihre Kräfte am Rande der Siedlung, an der Waldgrenze, und zeigten dabei, um mit einer der Gedankenlinien von Deleuze und Guattari anzuschließen, Symptome des Tier-Werdens, welche den Einzelnen am Rande der Gesellschaft und in Beziehung zu einem Anderen kennzeichnen und prinzipiell jenen des Tier-Werdens eines aus der Sesshaftigkeit aufgerisaufgerissenen Kollektivs gegenüberstehen.[78]

Der Wald in der höfischen Dichtung

Die höfische Dichtung greift einen Wald auf, der bereits kongruenter sozialer Raum ist. Er wird zum epischen Chronotopos des zweiten Standes,[79] der nicht nur durch die Jagd, sondern ebenso durch *âventiure* und *minne* seine Zugriffsrechte deterritorialisiert und mit dieser fiktionalen Waldarbeit die faktuale der Bauern und der Zönobiten übercodiert. Die Rollen, welche die anderen Stände in der höfischen Dichtung einnehmen, sind, wenn überhaupt, typische und geringe – es ist nicht deren Raum, der volkssprachlich geöffnet wird, sondern ein Raum für adliges Publikum. Wie genau dieser begrenzt ist, geht aus einer Unmutston-Strophe Walthers von der Vogelweide hervor:

> *Herzoge ûz Ôsterrîche, lâ mich* bî *den liuten, /wunsche mir ze velde, niht ze walde, ich enkan niht riuten. / si sehent mich bî in gerne, alsô tuon ich* sie*. / dû wunschest underwîlen biddermanne, dû enweist niht wie. / wunsches dû mir von in, sô tuost dû mir leide. / vil sêlic sî der walt, darzuo diu heide! / diu muoze dir vil wol gezemen! wie hâst dû nû getân, / sît ich dir an dîn gemach gewunschet hân / und dû mir an mîn ungemach? lâ stân! / wis dû von in, lâ mich bî in, sô leben wir sanfte beide.*[80]

Der Wald, der gleich darauf mit der Weide als Wildland gleichgesetzt wird, steht dem *velde* gegenüber, das in anderen Handschriften auch als *selde* oder *welde* bzw. *werlde* wiedergegeben wird.[81] Der Spruch kann einerseits als Reaktion

[77] Lotman, „Über die Semiosphäre", S. 292.
[78] Vgl. Deleuze/Guattari, *Tausend Plateaus*, S. 337f. u. auch 667.
[79] Michail M. Bachtin, *Chronotopos*. Frankfurt a. M. 2008.
[80] Walther von der Vogelweide, *Gedichte. Auswahl*, hg. v. Horst Brunner. Stuttgart 2012, S. 72f.
[81] Vgl. Walther von der Vogelweide, *Leich, Lieder, Sangsprüche*. 14., völlig neu bearbeitete Auflage der Ausgabe Karl Lachmanns, hg. v. Christoph Cormeau. Berlin/New York 1996, S. 65.

Walthers auf eine Aufforderung Herzog Leopolds VI. gelesen werden, diesen auf seine im Wald gelegene Pfalz Klosterneubug zu begleiten. Sie kann andererseits aber auch eine Replik auf eine Provokation des Herzogs darstellen, bei der Walther seinen höfischen Status verteidigt, zumal ihm als ‚erstem Berufsdichter' eine außenstehende Rechtsposition zugeschrieben wird.[82] Es geht jedenfalls daraus hervor, dass die Standesgrenze mit der Waldgrenze zusammenfällt und der Status durch die Form der Arbeit umrissen wird: Walther grenzt sich vom niederen Stand ab, indem er sich vom Wald und der einzig möglichen Betätigung abwendet, die ihm in diesem zustehen würde, nämlich der Rodungsarbeit, während es Leopold zukommt, in den Wald auf Jagd zu reiten.

Diese Standesgrenze, die räumlich auch zum Haus und zur Straße gezogen wird,[83] findet sich gattungsübergreifend verhandelt, implizit etwa in der Figuration der *dörper* bei Neidhart von Reuental und explizit in der Adelslehre *Der Welsche Gast* von Thomasin von Zerklaere:

> *swer niht merket, daz er siht, / ern bezzert sich dâ von niht. / im möhte sîn alsô maere / daz er dâ ze holze waere / sô dâ ze hove. dâ von sint / dick von hove komen toerschiu kint, / daz ein kint niht merken kan, / waz ze hove tuot ein biderb man. / ich wil iu sagen, daz der per / wirt nimmer ein guot singer.* (V. 349ff.)[84]

Der Hof ist unabdingbarer Bezugspunkt, für den Adel wie für den Sänger, denen beiden der Gang *ze holze* entgegengehalten wird, das „nicht bloße Wildnis, sondern unhöfische, resp. bäuerlich belebte Wildnis" darstellt.[85] Der Unmut Walthers ist vor allem auch im Zusammenhang mit den zahlreichen Verstößen gegen diese Lehren zu verstehen: Während er seinen Stand und seine Arbeit am Hof zu verteidigen hat, gibt es Höfisches, das weitaus mehr dem Wald entspräche.[86]

Analog dazu erweist sich der Wald in der Epik als ein äußerer Bezugsraum, der ein höfisches Abstraktionsfeld darstellt. In Wolframs von Eschenbach *Parzival* zieht Herzeloyde in den Wald von *Soltâne*, um ihren Sohn von jener Verpflichtung fernzuhalten, die sie zur Witwe gemacht hat, nämlich dem *swenden*, dem Roden (oder, wie in V. 385,16f., dem Dreschen) auf höfische Art:

> *der wart ein waltswende: / die tjoste sîner hende / manec sper zerbrâchen, / die schilde dürkel stâchen.* (V. 57,23ff.) – *vil starker sper*

---

[82] Vgl. Manfred Günter Scholz, *Walther von der Vogelweide*. Stuttgart/Weimar 2005 (Sammlung Metzler 316), S. 10-13.

[83] Vgl. Horst Wenzel, „*Ze hove* und *ze holze* – *offenlîch* und *tougen*. Zur Darstellung und Deutung des Unhöfischen in der höfischen Epik und im Nibelungenlied". In: Gert Kaiser/Jan-Dirk Müller (Hgg.), *Höfische Literatur, Hofgesellschaft, Höfische Lebensform um 1200*. Kolloquium am Zentrum für Interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld, 3.-5. November 1983. Düsseldorf 1986 (Studia humaniora 6), S. 277-300.

[84] Thomasin von Zerklaere, *Der Welsche Gast*, hg. v. Eva Willms. Berlin/New York 2004.

[85] Wenzel, „*Ze hove* und *ze holze*", S. 279.

[86] Siehe v. a. auch den weiteren Spruch an Herzog Leopold *Herzoge ûz Oesterrîche, es ist iu wol ergangen*: Walther, *Leich*, S. 75.

> *des heldes hant / mit hurte verswande* […]. (V. 72,4f.) – *Dâ wart verswendet der walt / und manec ritter ab gevalt.* (V. 73,7f.) – *si worhten mit ir henden / daz den walt begunde swenden.* (V. 79,21f.) – […] *doch heter an dem halben tage / gefrumt sô vil der sper enzwei; / wære worden der turnei, / sô wære verswendet der walt.* (V. 81,6ff.)[87]

Die höfische Dichtung festigt mit den beiden ‚Arbeitssphären' *âventiure*, *minne* und *turnier*[88] den adligen Bann auf alle neuen Landflächen mitsamt den Rodungstätigkeiten. Herzeloyde trägt ihre Kultur in die Wildnis, die Trennung von Burg resp. Stadt und die Einsamkeit sind relativ:

> *liute, die bî ir dâ sint, / müezen bûwn und riuten.* (V. 117,16f.) – *die sîne und och er selbe reit, / unde gâhten harte balde / zeinem velde in dem walde. / dâ vant der gefüege / frôn Herzeloyden phlüege. / ir volke leider nie geschach; / die er balde eren sach: / si begunden sæn, dar nâch egen, / ir gart ob starken ohsen wegen.* (V. 124,22ff.)

In der Wildnis wird die Gesellschaft um Herzeloyde höfisch organisiert, die königliche Gefolgschaft teilt sich in *bûliute* und *enken* (Bauern und Knechte, V. 119,2) und Parzival geht mit *bogen und bölzelîn* (V. 118,4) auf die Jagd. Es ist keine Außerhöfischkeit, die im Wald auf ihren Punkt gebracht wird, es ist eine Außenposition, wie sie in der Adelslehre aufgezeigt wird, es ist der Raum, in der sich die *toerschiu kint* aufhalten, weil sie nicht wissen, *waz ze hove tuot ein biderb man*.

Der Kontakt mit der Ritterschaft kann aber ebenso wenig aufgehalten werden wie der Gesang der Vögel, welche *baz geriten* (flinkere Ritter, V. 119,5) waren als die Bauern und Knechte. In dem Moment, in dem drei Ritter auf *âventiure* und Parzival auf Jagd im Wald zusammenstoßen, wird, hier Peter Czerwinski folgend, das Interspatium *Soltâne* zum ‚RaumZeit-Block' und zum Glied der *âventiure*-Kette, wird Parzivals Handlungsraum eröffnet und seine Ritterwerdung initiiert.[89] Herzeloyde und ihr Hof brechen zusammen, als dieser von den Rittern im Sprung vom Wald aufs Feld entdeckt wird und im Gespräch mit den Ackerleuten die Durchlässigkeit der Waldgrenze offenbart wird. Parzival betritt im Narrengewand die ritterliche Wunderwelt[90] und stellt fortan in ‚RaumZeitSprüngen', in simultanen Stationen und ‚Zeitblasen', seine adlige Identität unter Beweis, die ihm angeboren und unaufhebbar ist.[91] Der Ritt durch den Wald wird nun zur Zwischen-

---

[87] Wolfram von Eschenbach, *Parzival*. *Studienausgabe*. Nach der sechsten Ausgabe v. Karl Lachmann. Berlin/New York 2003.

[88] Vgl. Wolfgang Haubrichs, „Das Wortfeld von ‚Arbeit' und ‚Mühe' im Mittelhochdeutschen". In: Verena Postl (Hg.), *Arbeit im Mittelalter. Vorstellungen und Wirklichkeit*. Berlin 2006, S. 98.

[89] Vgl. Peter Czerwinski, *Gegenwärtigkeit, Simultane Räume und zyklische Zeiten. Formen von Regeneration und Genealogie im Mittelalter. Exempel einer Geschichte der Wahrnehmung II*. München 1993, S. 193-221.

[90] Vgl. Bachtin, *Chronotopos*, S. 80f.

[91] Vgl. Czerwinski, *Gegenwärtigkeit*, S. 246-248.

zeit,[92] in der Aktionsräume geschlossen und durch Betreten einer Lichtung oder eines Pfads oder Übertreten einer Waldgrenze erneut geöffnet werden.

Die gleiche chronotopische Ordnung kann im *Tristan* der durch Wald und Heide abgetrennten *minne*-Grotte zugrunde gelegt werden, die Tristan einst *von âventiure funden*, als *er dâ geriten jagen* (V. 16690f.):

> *von disem berge und disem hol / sô was ein tageweide wol / velse âne gevilde / und wüeste unde wilde. / dar enwas dekein gelegenheit / an wegen noch stîgen hin geleit* […]. (V. 16765ff.)[93]

Die Einöde, die das Paar nach zwei Tagesreisen in der Wildnis im Nu erreicht, stellt wie jene in *Soltâne* eine Reflexion des Höfischen in einem Draußen dar. Doch während dieses im *Parzival* die adlige Tölpelhaftigkeit bedingt, übersteigt es bei Gottfried[94] das Höfische und bringt nach Czerwinski „die *minne* zu sich selbst, an den reinen, von allen Schlacken des Natürlichen gereinigten *natürlichen Ort der Abstraktion*“.[95] Hier benötigen die Liebenden keine Nahrung und keine Gefolgschaft, der Knappe Kurvenal, der sie zur Höhle begleitet hat, kann fortgeschickt werden (erst aber, nachdem *si sich geliezen nider*, sie sich dort häuslich eingerichtet hatten, V. 16777). Hier ist der Hof nicht auf das Manko, sondern auf das Ideal gebracht; doch weil die Waldgrenze durchlässig und das Höfische *maze* aller Dinge ist,[96] dringen ein Jäger und König Marke zu den Liebenden durch, die abrupt an dessen Hof zurückkehren.

Auch Iweins Irrsinn, der ihn nach einer verfehlten *minne*-Leistung über ein Feld in die Wildnis treibt, lässt sich insofern als Selbstreflexion der höfischen Gesellschaft deuten:[97]

> *er brach sîne site und sîne zuht / und zarte abe sîn gewant, / daz er wart blôz sam ein hant. / sus lief er über gevilde / nacket nâch der wilde.* (V. 3234ff.) – […] *der lief nû harte balde / ein tôre in dem walde.* (V. 3259f.) – […] *wart er ie hövesch unde wîs, / wart er ie edel*

---

[92] Vgl. ebd., S. 212f.

[93] Gottfried von Straßburg, *Tristan*. 2 Bde. Unveränderter fünfter Abdruck, hg. v. Karl Marold. Berlin/New York, 2004.

[94] Auch bei Béroul bilden Tristans und Isoldes Einöde einen Hof, an dem sie sich „ebenso sicher wie in der von Mauern geschützten Burg“ fühlen: Le Goff, „Die Waldwüste“, S. 92. In Eilharts *Tristrant* gestaltet sich die Sache etwas anders, jedoch durchwegs vergleichbar: vgl. Armin Schulz, „*in dem wilden wald*. Außerhöfische Sonderräume, Liminalität und mythisierendes Erzählen in den Tristan-Dichtungen: Eilhart – Béroul – Gottfried“. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 4 (2003), S. 523.

[95] Peter Czerwinski, *Der Glanz der Abstraktion. Frühe Formen von Reflexivität im Mittelalter. Exempel einer Geschichte der Wahrnehmung*. Frankfurt a. M./New York 1989, S. 86-88. Vgl. zu dieser Episode auch Armin Schulz, *Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive*, hg. v. Manuel Braun, Alexandra Dunkel und Jan-Dirk Müller. Berlin/Boston 2012, S. 310-316.

[96] Vgl. Czerwinski, *Glanz der Abstraktion*, S. 335-351.

[97] Hartmann von Aue, *Iwein*. Text der siebenten Ausgabe, hg. v. Georg Friedrich Benecke, Karl Lachmann und Ludwig Wolff. Berlin/New York 1981.

> *unde rîch, / dem ist er nû vil ungelîch. / Er lief nû nacket beider, / der sinne unt der cleider* […] (V. 3356ff.)

Wie auch immer Torheit übersetzt wird, sie steht jedenfalls für den untersten Grad der Adligkeit, die „Nullstufe feudaler Existenz“.[98] Obwohl Iwein mit der Höfischkeit bricht und mit den Kleidern die Erziehung abwirft, kann er in dieser Lage, in dieser Wildnis, ohne Identität weder zum Bauern noch zum Tier werden. Er trifft einen Knappen, dem er Pfeil und Bogen abnimmt, und betätigt sich in der Jagd; er kommt *an ein niuweriute* (auf eine neue Rodung, V. 3285) und geht mit dem Einsiedler ein durchwegs höfisches Verhältnis ein, indem er ihm einen Hirschen vor die Tür wirft und ihn zu seinem Koch und Unterhändler macht.[99]

Diese Handlungsidentifikation kann in der höfischen Dichtung nicht unterlaufen werden. In der Folge wird Iwein von drei Damen gefunden, deren Burg sich kaum eine Meile entfernt befindet, und mit einer Salbe bestrichen, die ihm die adlige Inhärenz vor Augen führt, welche kurz darauf durch das Auffinden von Kleidern bestätigt wird:

> *er sprach ‚mich hât gelêret / mîn troum: des bin ich gêret, / mac ich ze harnasche komen. / der troum hât mir mîn reht benomen: / swie gar ich ein gebûre bin, / ez turnieret al mîn sin. / mîn herze ist mînem lîbe unglîch: / mîn lîp ist arm, daz herze rîch.* (V. 3569ff.)

Die Grenzen zwischen Mensch und Tier oder Bauer[100] werden in anderen Gestalten aufgelöst, denen der Ritter begegnet, wenn er auf eine Waldlichtung oder ein freies Feld stößt, „womit gewöhnlich die kürzlich urbar gemachte Erde bezeichnet wird“.[101] Diese Grenzfiguren sind gezeichnete Vermittler einer Anderwelt,[102] welche sich nur im Sprung einer *âventiure* und in der Wildnis als Zwischenzeit öffnet. Die sozial Geächteten und Räuber hingegen, diejenigen, die sich direkt im Wald verbergen, werden in und mit diesem unsichtbar und treten nur an Wegen in Erscheinung.[103]

Die Wildnis an sich bleibt auch im *Iwein* eine unbeschriebene:

> […] *daz ich nâch âventiure reit, / gewâfent nâch gewonheit, / z Brezljân in den walt. / dâ wârn die wege manecvalt: / dô kêrt ich nâch der zeswen hant / ûf einen stîc den ich dâ vant. / der wart vil rûch und enge: / durch dorne und durch gedrenge / sô vuor ich allen den tac, /*

---

[98] Udo Friedrich, *Menschentier und Tiermensch. Diskurse der Grenzziehung und Grenzüberschreitung im Mittelalter*. Göttingen 2009 (Historische Semantik 5), S. 367.

[99] Vgl. Jacques Le Goff, „Lévi-Strauss in Brocéliande: Skizze zur Analyse eines höfischen Romans“. In: ders., *Phantasie und Realität des Mittelalters*, S. 171-200 u. 371-386, hier 180f.

[100] Vgl. auch Friedrich, *Menschentier und Tiermensch*, S. 367.

[101] Le Goff, „Lévi-Strauss in Brocéliande“, S. 199.

[102] Vgl. Czerwinski, *Gegenwärtigkeit*, S. 322-455, insbes. S. 322 Anm. 539.

[103] Vgl. Mireille Schnyder, „Der Wald in der höfischen Literatur: Raum des Mythos und des Erzählens“. In: *Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung* 13/2 (2008), S. 122-135, hier 125, insbes. Anm. 11.

> *daz ich vür wâr wol sprechen mac / daz ich sô grôze arbeit / nie von ungeverte erleit. / und dô ez an den âbent gienc, / einen stîc ich dô gevienc: / der truoc mich ûz der wilde, / und kam an ein gevilde* (V. 261ff.)

Der epische Wald erweist sich als ein deterritorialisiertes ritterliches *arbeit*-Feld, das von den sprunghaften Bewegungen der *âventiure* bestimmt wird. Es konstituiert sich nur durch die Zeichen seiner Aneignung, wie noch deutlicher aus dem *Parzival* hervorgeht:

> *Swar sîn ors nu kêre, / er enmages vor jâmer niht enthabn, / ez welle springen oder drabn. / kriuze unde stûden sric, / dar zuo der wagenleisen bic / sîne waltstrâzen meit: / vil ungevertes er dô reit, / dâ wênic wegerîches stuont. / tal und berc wârn im unkount. / genuoge hânt des einen site / und sprechent sus, swer irre rite / daz der den slegel fünde: / slegels urkünde / lac dâ âne mâze vil, / sulen grôze ronen sîn slegels zil.* (V. 179,30ff.)

Was sich gerade ex negativo aus der Abwesenheit der Kultivierungsspuren zeigt: Symbolisches Signifikat wird der mittelalterliche Wald erst durch die Zeichen seiner Aneignung. Er liegt als rein herrschaftlicher, reterritorialisierter neuer Kulturraum an der Basis der höfischen volkssprachlichen Selbstreflexion.

Conclusio

Noch weit bis ins 20. Jahrhundert hinein konnte der Wald als ‚natürlicher' Fluchtraum vor den aggressiven zivilisatorischen Zugriffen und der Waldgang als Rückkehr zu den begriffslosen ‚Wurzeln' des menschlichen Daseins vorgestellt werden. Aus raumsemiotischer Perspektive, die gerade auch einen vermeintlichen ‚Naturraum' als Palimpsest diskursiver und politischer Sinngebungen lesbar zu machen versucht, war zunächst dieser zivilisationskritische moderne Ansatz zu reflektieren, um eine nichthermeneutische Analyse der mittelalterlichen Quellen zu eröffnen.

Ziel des Beitrages war es, die Genese des mittelalterlichen Waldes zu einem klar definierten Kulturraum, d.h. die Überlagerung einer kosmologischen, politisch-religiösen Raumwahrnehmung durch eine symbolische (Henri Lefebvre) darzustellen. Für den behandelten Zeitraum sind zahlreiche Bewegungen festzustellen, die weite Regionen unkultivierter Gebiete als Herrschafts- und Nutzraum sicherten und den Wald als oppositionelles Siedlungsgebiet erst konstituierten. Paradoxerweise waren es gerade die entschlossensten Asketen, die in die unwirtlichen ‚Wüsten' Europas flüchteten, Scharen an Anhängern anziehen und so wesentlich zur Besiedlung weiter Waldflächen beitragen sollten. Die neuen Grenzziehungen und -übersetzungen können als Aktionen der Reterritorialisierung (Gilles Deleuze und Félix Guattari) und der Restitution (Jurij M. Lotman)

begriffen werden. Zeichen eines ‚alteritären Kulturraums' – also eines Raums, der erst im Zuge seiner Aneignung von Symbolen der Andersheit besetzt wird – finden sich vor allem in der höfischen Dichtung, in der der Wald nicht mehr als Grenzgebiet, sondern als integrierter Imaginationsraum des Adels ausgewiesen wird.

Vom 11. bis zum 13. Jahrhundert konstituierte sich der Wald als ein anderer Raum in Bezug zu einer neuen Vorstellung von Sesshaftigkeit auf Basis der Grundherrschaften und bekam seine bestimmten Grenzen, Funktionen und Namen. Dabei erwies sich jede Form der hochmittelalterlichen Waldbegegnung als ständisch konstitutiv. Die Anfänge dieser Kulturgeschichte gehen mit den Anfängen einer Imaginationsgeschichte einher, die innerhalb von territorialen Herrschaftsräumen, in Zeiten eines Bevölkerungsrückgangs und neuer Wüstungen, in Dantes *Commedia*, in Petrarcas *Canzoniere* oder in englischen Räuberballaden *fort*geschrieben wird, um ab dem ausgehenden 18. Jahrhundert historisch aufs Neue – alteritär im modernen Sinne – erschlossen zu werden.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Alanus de Insulis. *Omnis mundi creatura*. In: *Patrologia Latina*, hg. v. Jacques-Paul Migne. 221 Bde. Paris 1844-1963, Bd. CCX.

Enzensberger, Hans Magnus. „Der Wald im Kopf". In: Ders. *Mittelmaß und Wahn. Gesammelte Zerstreuungen*. Frankfurt a. M. 1991, 187-194.

Gottfried von Straßburg. *Tristan*. 2 Bde. Unveränderter fünfter Abdruck, hg. v. Karl Marold. Berlin/New York, 2004.

Hartmann von Aue. *Iwein*. Text der siebenten Ausgabe, hg. v. Georg Friedrich Benecke, Karl Lachmann und Ludwig Wolff. Berlin/New York 1981.

Thomasin von Zerklaere. *Der Welsche Gast*, hg. v. Eva Willms. Berlin/New York 2004.

Thoreau, Henry David. *Walden*. An Annotated Edition. Boston/New York 1995.

Walther von der Vogelweide. *Leich, Lieder, Sangsprüche*. 14., völlig neu bearbeitete Auflage der Ausgabe Karl Lachmanns, hg. v. Christoph Cormeau. Berlin / New York 1996.

Walther von der Vogelweide. *Gedichte. Auswahl*, hg. v. Horst Brunner. Stuttgart 2012.

Wolfram von Eschenbach. *Parzival*. *Studienausgabe*. Nach der sechsten Ausgabe v. Karl Lachmann, übers. v. Peter Knecht. Berlin/New York 2003.

Sekundärliteratur

Assmann, Aleida. „Zur Metaphorik der Erinnerung“. In: Aleida Assmann/Dietrich Darth (Hgg.). *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*. Frankfurt a. M. 1991, 18-22.

Bachelard, Gaston. *Poetik des Raumes*. Frankfurt a. M. 2003.

Bachtin, Michail M. *Chronotopos*. Frankfurt a. M. 2008.

Bahr, Hans-Dieter. *Sätze ins Nichts. Versuch über den Schrecken*. Tübingen 1985.

Berges, Wilhelm. „Land und Unland in der mittelalterlichen Welt“. In: *Festschrift für Hermann Heimpel*, hg. v. den Mitarbeitern des Max-Planck-Instituts für Geschichte 3. Göttingen 1972 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 36/3), 399-439.

Bermann, Constance Hoffman. *The Cistercian Evolution. The Invention of a Religious Order in the Twelfth-Century Europe*. Philadelphia 2000.

Borst, Arno. *Lebensformen des Mittelalters*. Berlin 1997.

Bourdieu, Pierre. „Der Habitus als Vermittler zwischen Struktur und Praxis“. In: Ders. *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. Frankfurt a. M. 1970, 125-158.

Braun, Manuel. „Alterität als germanistisch-mediävistische Kategorie: Kritik und Korrektiv“. In: Ders. (Hg.). *Wie anders war das Mittelalter? Fragen an das Konzept der Alterität*. Göttingen 2013 (Aventiuren 9), 6-38.

Brem, Hildegard/Altermatt, Alberich Martin (Hgg.). *Einmütig in der Liebe. Die frühesten Quellentexte von Cîteaux. Antiquissimi Textus Cistercienes lateinisch-deutsch*. Langwaden 1998 (Quellen und Studien zur Zisterzienserliteratur 1).

Constable, Giles. „Religious Communities, 1024-1215“. In: David Luscombe/Jonathan Riley-Smith (Hgg.). *The New Cambridge History*. Cambridge 2008, 335-367.

Cordes, Albrecht. „Art. ‚Mark, -genossenschaft‘“. In: *Lexikon des Mittelalters*. Bd. 6. München/Zürich 1993. 298-300.

Czerwinski, Peter. *Der Glanz der Abstraktion. Frühe Formen von Reflexivität im Mittelalter. Exempel einer Geschichte der Wahrnehmung*. Frankfurt a. M./New York 1989.

Czerwinski, Peter. *Gegenwärtigkeit, Simultane Räume und zyklische Zeiten. Formen von Regeneration und Genealogie im Mittelalter. Exempel einer Geschichte der Wahrnehmung II*. München 1993.

Dasler, Clemens. *Forst- und Wildbann im frühen deutschen Reich. Die königlichen Privilegien für die Reichskirche vom 9. bis zum 12. Jahrhundert*. Köln/Wiemar/Wien 2001 (Dissertation zur mittelalterlichen Geschichte 10).

Deleuze, Gilles/Guattari, Félix. *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie 2*. Berlin 1992.

Dinzelbacher, Peter. *Bernhard von Clairvaux. Leben und Werk des berühmten Zisterziensers*. Darmstadt 1988.

Duby, Georges. „Die Landwirtschaft des Mittelalters 700-1500“. In: Calo M. Cipolla/Knut Borchardt (Hgg.). *Europäische Wirtschaftsgeschichte.* Bd. 1: *Mittelalter*. Stuttgart/New York 1978, 111-139.

Erler, Adalbert. „Art. ‚Wald'". In: *Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte*. Bd. 5. Berlin 1998, 1105-1108.

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

Foucault, Michel. *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a. M. 1981.

Foucault, Michel. „Andere Räume". In: Karlheinz Barck/Peter Gente/Heidi Paris/Stefan Richter (Hgg.). *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig ^{3}1991, 34-46.

Frank, Michael C. „Die Literaturwissenschaften und der *spatial turn*. Ansätze bei Jurij Lotman und Michail Bachtin". In: Wolfgang Hallet/Birgit Neumann (Hgg.). *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld 2009, 53-80.

Friedrich, Udo. *Menschentier und Tiermensch. Diskurse der Grenzziehung und Grenzüberschreitung im Mittelalter*. Göttingen 2009 (Historische Semantik 5).

Giese, Martina. „Graue Theorie und grünes Weidwerk? Die mittelalterliche Jagd zwischen Buchwissen und Praxis". In: *Archiv für Kulturgeschichte* 89 (2007), 19-59.

Haubrichs, Wolfgang. „Das Wortfeld von ‚Arbeit' und ‚Mühe' im Mittelhochdeutschen". In: Verena Postl (Hg.). *Arbeit im Mittelalter. Vorstellungen und Wirklichkeit*. Berlin 2006, 91-106.

Helbig, Herbert/Weinrich, Lorenz (Hgg.). *Urkunden und erzählende Quellen zur Deutschen Ostsiedlung im Mittelalter.* Bd. 2. Darmstadt 1970 (Ausgewählte Quellen zur deutschen Geschichte im Mittelalter 26b).

Hiestand, Rudolf. „Waldluft macht frei". In: Josef Semmler (Hg.). *Der Wald in Mittelalter und Renaissance*. Düsseldorf 1991 (Studia humaniora 17), 45-68.

Higounet, Charles. „Les forêts de l'Europe occidentale du V^{e} au XI^{e} siècle". In: *Agricoltura e mondo rurale in Occidente nell'alto medioevo*. Spoleto 1966 (Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo 13), 343-398.

Jaspert, Nikolas. „Grenzen und Grenzsäume im Mittelalter: Forschungen, Konzepte und Begriffe". In: Klaus Herbers/Nikolas Jaspert (Hgg.). *Grenzräume und Grenzüberschreitungen im Vergleich. Der Osten und der Westen des mittelalterlichen Lateineuropa*. Berlin 2007 (Europa im Mittelalter 9), 43-70.

Jauß, Hans Robert. *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur. Gesammelte Aufsätze 1956-1976*. München 1977.

Kathke, Thorsten. „Die Idee der *wilderness* in den USA". In: *Laufener Spezialbeiträge* 5 (2010), 85-91.

Keller, Hagen. „Religiöse Leitbilder und das gesellschaftliche Kräftefeld am Aufgang der Romanik". In: Christoph Stiegemann/Matthias Wemhoff (Hgg.). *Canossa 1077 – Erschütterung der Welt. Geschichte, Kunst und Kultur am Aufgang der Romanik.* Katalog in zwei Teilbänden zur Ausstellung in Paderborn. Bd. 1: *Essays*. München 2006, 184-198.

Kiening, Christian. „Alterität und Methode. Begründungsmöglichkeiten falscher Identität". In: *Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes* 52 (2005), 150-166.

Kragl, Florian. „Alterität als Methode“. In: Manuel Braun (Hg.). *Wie anders war das Mittelalter? Fragen an das Konzept der Alterität*. Göttingen 2013 (Aventiuren 9), 95-126.

Lefebvre, Henri „Die Produktion des Raumes“. In: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hgg.). *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt. a. M. 2006, 330-342.

Le Goff, Jacques. *Phantasie und Realität des Mittelalters*. Stuttgart 1990.

Lindemann, Uwe. *Die Wüste. Terra incognita, Erlebnis, Symbol. Eine Genealogie der abendländischen Wüstenvorstellungen in der Literatur von der Antike bis zur Gegenwart*. Heidelberg 2000 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 3/175).

Lorenz, Sönke. „Der Königsforst (forestis) in den Quellen der Merowinger- und Karolingerzeit. Prolegomena zu einer Geschichte der mittelalterlichen Nutzwälder“. In: Dieter R. Bauer/Rudolf Hiestand/Brigitte Kasten/Sönke Lorenz (Hgg.). *Mönchtum – Kirche – Herrschaft 750-1000*. Sigmaringen 1998, 261-285.

Lotman, Jurij M. *Die Struktur literarischer Texte*. München 1972.

Lotman, Jurij M. „Über die Semiosphäre“. In: *Zeitschrift für Semiotik* 12/4 (1990), 287-305.

Lübke, Christian. „Art. ‚Mark, -grafschaft‘“. In: *Lexikon des Mittelalters*. Bd. 6. München/Zürich 1993. 300-304.

Mandelartz, Michael. „Der Textanfang als kosmologischer Entwurf: die Motive des Musenanrufs und des Waldes“. In: *Euphorion* 87 (1993), 420-437.

Mantel, Kurt. *Wald und Forst in der Geschichte*. Hannover 1990.

Maylein, Klaus Friedrich. *Die Jagd: Funktion und Raum. Ursachen, Prozesse und Wirkungen funktionalen Wandels der Jagd*. Diss. Univ. Konstanz 2006. (=https://kops.uni-konstanz.de/bitstream/handle/123456789/11536/Maylein_Diss.pdf).

Meier, Dirk. *Bauer/Bürger/Edelmann. Stadt und Land im Mittelalter*. Ostfildern 2003.

Melville, Gert. *Die Welt der mittelalterlichen Klöster. Geschichte und Lebensformen*. München 2012.

Nies, Martin. „Kultursemiotik“. In: Christoph Barmeyer/Petia Genkova/Jörg Scheffer (Hgg.). *Interkulturelle Kommunikation und Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Wissenschaftsdisziplinen, Kulturräume*. Passau ^{2}2011, 207-225.

Oelschlager, Max. *The Idea of Wilderness. From Prehistory to the Age of Ecology*. New Haven/London 1991.

Oexle, Otto Gerhard. „Das entzweite Mittelalter“. In: Gerd Althoff (Hg.). *Die Deutschen und ihr Mittelalter. Themen und Funktionen moderner Geschichtsbilder vom Mittelalter*. Darmstadt 1992, 7-28.

Panofsky, Erwin. Gotische Architektur und Scholastik. Zur Analogie von Kunst, Philosophie und Theologie im Mittelalter. Köln 1989.

Rösener, Werner. *Bauern im Mittelalter*. München 1986.

Rösener, Werner. *Agrarwirtschaft, Agrarverfassung und ländliche Gesellschaft im Mittelalter*. München 1992 (Enzyklopädie deutscher Geschichte 13).

Rösener, Werner (Hg.). *Jagd und höfische Kultur im Mittelalter*. Göttingen 1997.
Rosenwein, Barbara. *To Be the Neighbor of Saint Peter: The Social Meaning of Cluny's property, 909-1049*. Ithaca 1989.
Saalfeld, Diedrich. „Der Boden als Objekt der Aneignung". In: Ernst Schubert/Bernd Herrmann (Hgg.). *Von der Angst zur Ausbeutung. Umwelterfahrung zwischen Mittelalter und Neuzeit*. Frankfurt a. M. 1995, 72-92.
Schlesinger, Walter. *Mitteldeutsche Beiträge zur Verfassungsgeschichte des Mittelalters*. Göttingen 1961.
Schmid, Christian. *Stadt, Raum und Gesellschaft. Henri Lefebvre und die Theorie der Produktion des Raumes*. München 2005 (Sozialgeographische Bibliothek 1).
Schmugge, Ludwig. „Mobilität und Freiheit im Mittelalter". In: Johannes Fried (Hg.). *Die abendländische Freiheit vom 10. bis zum 14. Jahrhundert. Die Wirkungszusammenhänge von Idee und Wirklichkeit im europäischen Vergleich*. Sigmaringen 1991 (Vorträge und Forschungen 39), 307-324.
Schnyder, Mireille. „Der Wald in der höfischen Literatur: Raum des Mythos und des Erzählens". In: *Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung* 13/2 (2008), 122-135.
Scholz, Manfred Günter. *Walther von der Vogelweide*. Stuttgart/Weimar 2005 (Sammlung Metzler 316).
Schreiner, Klaus. „Mönchsein in der Adelsgesellschaft des hohen und späten Mittelalters. Klösterliche Gemeinschaftsbildung zwischen spiritueller Selbstbehauptung und sozialer Anpassung". In: *Historische Zeitschrift* 248 (1989), 557-620.
Schubert, Ernst. „Scheu vor der Natur – Ausbeutung der Natur. Formen und Wandlungen des Umweltbewußtseins im Mittelalter". In: Ernst Schubert/Bernd Herrmann (Hgg.). *Von der Angst zur Ausbeutung. Umwelterfahrung zwischen Mittelalter und Neuzeit*. Frankfurt a. M. 1994, 13-57.
Schulz, Armin. *Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive*, hg. v. Manuel Braun, Alexandra Dunkel und Jan-Dirk Müller. Berlin/Boston 2012.
Schulz, Armin. „*in dem wilden wald*. Außerhöfische Sonderräume, Liminalität und mythisierendes Erzählen in den Tristan-Dichtungen: Eilhart – Béroul – Gottfried". In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 4 (2003), 515-547.
Seel, Martin. *Eine Ästhetik der Natur*. Frankfurt a. M. 1991.
Semmler, Josef. „Der Forst des Königs". In: ders. (Hg.). *Der Wald in Mittelalter und Renaissance*. Düsseldorf 1991 (Studia humaniora 17), 130-147.
Suter, Robert. *Par force. Jagd und Kritik*. Konstanz 2015.
Suter, Robert. „Terror und Territorium. Von politischen Wäldern". In: Justus H. Ulbricht (Hg.). *Deutsche Erinnerungslandschaften II: ‚Rotes Mansfeld – Grünes Herz'.* Protokollband der wissenschaftlichen Tagungen 18.-20. Juni 2004 in Lutherstadt Eisleben und 10.-12. Juni 2005 in Arnstedt. Halle 2005 (Beiträge zur Regional- und Landeskultur Sachsen-Anhalts 40), 197-209.
Walter, Johannes von. *Die ersten Wanderprediger Frankreichs. Studien zur Geschichte des Mönchtums.* Bd. 1: *Robert von Arbrissel*. Leipzig 1903 (Studien zur Geschichte der Theologie und der Kirche 9/3).

Weigel, Sigrid. „Zum ‚topographical turn'. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften". In: *KulturPoetik* 2/2 (2002), 151-165.

Wenzel, Horst. „*Ze hove* und *ze holze* – *offenlîch* und *tougen*. Zur Darstellung und Deutung des Unhöfischen in der höfischen Epik und im Nibelungenlied". In: Gert Kaiser/Jan-Dirk Müller (Hgg.). *Höfische Literatur, Hofgesellschaft, Höfische Lebensform um 1200*. Kolloquium am Zentrum für Interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld, 3.-5. November 1983. Düsseldorf 1986 (Studia humaniora 6), 277-300.

Wollasch, Joachim. *Mönchtum des Mittelalters zwischen Kirche und Welt*. München 1973 (Münstersche Mittelalter-Schriften 7).

Zotz, Thomas. „Beobachtungen zu Königtum und Forst im früheren Mittelalter". In: Werner Rösener (Hg.). *Jagd und Höfische Kultur im Mittelalter*. Göttingen 1997, 95-122.

Daten – Räume – Datenräume

Zum Verhältnis von Orten, digitalisierten Ortsinformationen
und deren Speicher- und Nutzungsorten

Hedwig Wagner

Anhand einzelner Etappen der Mediengeschichte der Kartographie von der analogen Papierkarte über die digitale Kartographie, den umfassenden geographischen Informationssystemen sowie eines weiteren, ganz anderen Stranges der geographischen Raumrepräsentation: der Visualisierung, gar der Simulierung eines geographischen Raums, spannen sich die folgenden Überlegungen zum Verhältnis der Orte, der Daten zu den Orten (Ortsinformationen) und den Speicher- und Nutzungsorten der digitalisierten Ortsinformationen. In dieser Hinsicht werden nicht die unterschiedlichen Zeichenklassen der in der Karte verwendeten Zeichen relevant, sondern das Spannungsfeld wird zwischen Kartographie, Navigation und Technologie aufgespannt.

Mit den digitalen Geo-Medien kam ein neues Verhältnis von Repräsentation und Simulation von geographischem Raum in Abhängigkeit von der Datengenerierung auf, wie auch auf der Anwenderseite eine Vervielfältigung des Zugriffs und des sozialen Gebrauchs von digital verfügbaren Geo-Informationen (Apps u. dergl. mehr) zu verzeichnen sind. Die augmentierte Realität, die den uns umgebenden Realraum mit zusätzlichen Geo-Informationen versehen kann, wie auch Phänomene realitätsillusionistischer Visualisierung von kartographischer Raumrepräsentation und deren Nutzung beim *geowebbrowsing*, bringen neue Differenzkategorien in das Theoriefeld der Geo-Medien.

Der in der deutschen Medienwissenschaft, insbesondere der Medientheorie sehr wirkmächtig gewordene *spatial turn*,[1] der eine Vielzahl an Veröffentlichun-

[1] Der Begriff *spatial turn* wurde 1989 durch Edward Sojas *Postmodern Geographies* eingeführt und steht mittlerweile für eine viele Wissenschaften erfassende neue Aufmerksamkeit für den Raum, die der Materialität und der sozialen Verfasstheit des Raums Tribut zollt (vgl. Jörg Döring/Tristan Thielmann (Hgg.), *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften.* Bielefeld 2008). Der für die Kulturwissenschaft so eminent wichtige *spatial turn* (vgl. Doris Bachmann-Medick, *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften.* Hamburg 2006, S. 284-329), hat in der Medienwissenschaft (vgl. z.B. Döring/Thielmann (Hgg.), 2008) unter anderem im deutschsprachigen Raum die Raumtheorie (vgl. Jörg Dünne/Stephan Günzel/Hermann Doetsch/Roger Lüdeke (Hgg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und*

gen hervorgebracht hat, fand im letzten Jahrzehnt seinen vorläufigen Höhepunkt in der Ausrufung der Geomedienwissenschaft.[2] In diesem Jahrzehnt gaben all die neuen medialen Praktiken des *geobrowsings*[3] dieser Theorierichtung eine weitere medienkulturelle Basis und mit ihr einen neuen Theoretisierungsbedarf für ein radikal verändertes Verständnis des Verhältnisses von Medien, Gesellschaft und geographischem Raum. Als die digitalen Geo-Medien selbst wiederum im Raum mobil wurden, die NutzerInnen sich mit multiplen Endausgabegeräten durch den augmentierten Realraum bewegten, wurde mit all den „locative media"[4] das Verhältnis von Medialität und Räumlichkeit nochmals auf den Plan gerufen. „Locative media" seien ortsbezogene, situierte, technosoziale Interaktionen, so Wilken und Goggin:

> Broadly speaking, locative media involves the use of information, data, sounds, and images about a location. […] locative media involve not just global positioning satellites (GPS), cellular mobile phones, location-based services (LBS), and apps. Locative media have gone well beyond mobile social software, social network applications, and so-called check-in applications from Dodgeball and Foursquare, through Facebook Places, Twitter, and Weibo. It is turning out that locative media are the harbinger of the emergent media of our time, from big data to drones, from the internet of things to logistics, all with their urgent cultural, social, and political implications.[5]

Im Folgenden soll die kategorielle Ausdifferenzierung zwischen dem Spannungsverhältnis von Kartographie, Navigation und Technologie anhand zweier Klassifizierungsschemata, dem von Manuel Schramm[6] und dem von Martin Dodge und

---

Kulturwissenschaften. Frankfurt 2006), die Raumwissenschaften (vgl. Stephan Günzel (Hgg.), *Raumwissenschaften.* Frankfurt 2009), Arbeiten zur Topologie (vgl. Stephan Günzel (Hgg.), *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften.* Bielefeld 2007) und Topographie (vgl. Sigrid Weigel, „Zum ‚topographical turn'. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften". In: *KulturPoetik* (2/2), 2002. S. 151-165) hervorgebracht.

[2] Jörg Döring/Tristan Thielmann (Hgg.), *Mediengeographie. Theorie – Analyse – Diskussion*. Bielefeld 2009.

[3] Vgl. Pablo Abend, *Geobrowsing. Google Earth und Co. – Nutzungspraktiken einer digitalen Erde.* Bielefeld 2014

[4] Für den Urbanismus vgl. Alain Bourdin/Frank Eckardt/Andrew Wood (Hgg.), *Die ortlose Stadt. Über die Visualisierungen des Urbanen*. Bielefeld 2014. Mobile Medienpraktiken der Lokalisierung sind Kennzeichen der *locative media*-Forschung. Entortung und Re-Lokalisierung bilden die beiden zeitgleich sich vollziehenden medienkulturellen Raumpraktiken der jüngsten web-Applikationen. Für die Medienwissenschaft wurde das Siegener Graduiertenkolleg *Locating Media* (Vgl. „Locating Media". http://www.locatingmedia.uni-siegen.de; Abruf am 23.05.2017) wichtig, siehe auch Regine Buschauer/Katharine S. Willis (Hgg.), *Locative Media. Medialität und Räumlichkeit. Multidisziplinäre Perspektiven zur Verortung der Medien*. Bielefeld 2014.

[5] Rowan Wilken/Gerard Goggin, „Locative Media – Definitions, Histories, Theories". In: Dies. (Hgg.), *Locative Media.* New York/London 2015. S. 1f.

[6] Manuel Schramm, „Digitale Kartographie und Locative Media. Eine historische Perspektive". In: Buschauer/Willis (Hgg.), *Locative Media*, S. 123-135.

Rob Kitchin[7] beleuchtet werden und mit der Untersuchung von Pablo Abend[8] ergänzt werden. Die Arbeiten sollen in ihrem bisherigen Forschungsstand aufgezeigt, kritisch überprüft und hier logisch erweitert werden.

Die lange, facettenreiche Mediengeschichte und ihre (Nicht-)Theoretisierung kann hier nicht im Einzelnen nachvollzogen werden, sondern soll, dem Schrammschen Untersuchungsansatz entsprechend, enggeführt werden auf folgende zwei Kategorien:

a) *Ebenen des Ortsbezugs*
b) Grundsätzliche *Natur des Ortsbezugs*

Ziel dieser Untersuchung ist es, zu einer universellen Erfassung der möglichen Unterscheidungskriterien zu kommen, deren bisheriger Forschungsstand anhand der nachfolgenden Klassifizierungsmodelle von Manuel Schramm, Pablo Abend und Dodge/Kitchin dargelegt ist. Die von Dodge/Kitchin in diesem Artikel vorgestellte Einteilung soll um die Erweiterung von Pablo Abend vervollständigt werden, um diese anschließend, wiederum mit Erweiterung der Autorin, mit der von Manuel Schramm vorgenommenen, von der Autorin überprüften und erweiterten, Klassifizierung zu kombinieren.

Digitale Kartographie

Manuel Schramm untersucht in seiner Klassifikation „das sich wandelnde Verhältnis von Kartographie, Raumwahrnehmung und Ortsbezug“[9] und spannt in Fließtextform das untenstehend als Grafik abgebildete Klassifizierungsschema ein. Er endet mit dem weiteren Verzicht auf Ausdifferenzierung, da seine Perspektive eine historische ist, und den Blick nicht auf die zukünftige Entwicklung richtet:

> Eine weitere räumliche Dimension, die hier nicht thematisiert werden soll, ist diejenige der Datenstruktur, also die Fragen, ob die Daten z.B. topologische Informationen enthalten oder als Vektordaten gespeichert werden.[10]

Genau an diesem Differenzierungsaspekt möchte die vorliegende Untersuchung ansetzen, denn nur in dieser weiteren Verfeinerung lässt sich die Visualisierung in technischem wie sozialem Zusammenspiel mit der Netzwerktechnologie denken. Schramm macht in der von der Autorin visualisierten Grafik folgende Kategorien auf: Auf der Medienseite wird der Normalfall und nicht der situative Fall angesetzt und unterschieden zwischen der analogen Wanderkarte, dem statio-

[7] Martin Dodge/Rob Kitchin, *Mapping Cyberspace.* London 2000.
[8] Vgl. Abend, *Geobrowsing*.
[9] Schramm, 2014, S. 123.
[10] Ebd., S. 124.

nären GIS, dem mobilen GIS und dem internet-basierten GIS. Anhand distinkter Medien – eine idealtypische Abstraktion zu Theoretisierungszwecken in Zeiten der Medienkonvergenz – und ihrer technischen Potenzialität ist bei der Ebene des Ortsbezugs unterschieden worden zwischen:

- dem Ort des Nutzers (**U**; U=User, Anm. d. Verf.)
- dem Ort der Daten (**D**; D=Data, Anm. d. Verf.)
- der Ortsinformation bzw. dem Raum, auf den sich die Daten beziehen (**S;** S = Site/Situation, Anm. d. Verf.)

S ist der realräumliche Ort, der dem Nutzer mittels Systematik und Apparatur in einer Repräsentation zur Verfügung gestellt wird. Schramm tut dies, um für die verschiedenen Medien das Verhältnis der genannten Bestimmungsgrößen zueinander – ihr Zusammenfallen oder ihr Auseinanderdriften – auszumachen. Dass hier eine nochmalige Unterteilung bzw. Subkategorisierung dieser drei Kategorien möglich ist, wird im Folgenden einsichtig werden.

Ebene des Ortsbezugs Medium	Ort des Nutzers (U)	Ort der Daten (D)	Raum, auf den sich die Daten beziehen (S)	Resultat
Analoge Wanderkarte	Ist gleich (D)	Ist gleich (U) und (S)	Ist gleich (D)	U=D=S
Stationäres GIS	Ist gleich (D)	Ist gleich (U) aber nicht gleich (S)	Ist nicht gleich (D)	U=D≠S
Mobiles GIS	Ist nicht gleich (D)	Ist gleich (S) aber nicht gleich (U)	Ist gleich (D)	U≠D=S U≠D≠S
Internet-basiertes GIS	Ist nicht gleich (D)	Ist weder gleich (U) noch (S)	Ist nicht gleich (D)	U≠D≠S

Tab. 1 nach Schramm 2014

Eine weitere Klassifikation wird – unabhängig von der analog/digital-Unterscheidung – zwischen dem navigatorischen und dem mimetischen Kartengebrauch erstellt. Schramm beschreibt die schon im analogen Zeitalter mit der Papierkarte Einzug haltende Mimetisierung der Karte, d.h. ihrer Visualisierung, der verstärkten ikonischen Ähnlichkeitsrelation der Kartenzeichen zulasten von symbolischen Kartenzeichen, die zu schwer zu verstehen waren. Ziel war ein intuitiveres Verständnis der Karte im Militärwesen. Soldaten als idealtypische Nutzer schaffen hier solch ein starke Verbindung von Kartographie und Militärwesen,

wie es Yves Lacoste mit seinem Essai „La géographie, ça sert, d'abord, à faire la guerre" (1976) für die Geographie im Allgemeinen beschrieben hatte.

Natur des Ortsbezugs Medium		Analog	Digital	Mimetisch	Navigatorisch
Analoge Wanderkarte		X			X
Stationäres GIS			X		
Mobiles GIS			X	X	X
Internet-basiertes GIS			X		

Tab. 2 nach Schramm 2014

Entgegen Schramms ursprünglicher Einordnung der Kategorien, die in der obigen Tabelle ersichtlich ist, böten sich die folgenden Gegenübersetzungen für eine logische, klassifikatorisch sauber handzuhabende Unterscheidung an: Mimetisch vs. Symbolisch; Navigatorisch vs. Nicht-Navigatorisch.

Natur des Ortsbezugs Medium		Mimetisch	Symbolisch	Navigatorisch	Nicht-Navigatorisch
Analoge Wanderkarte			X	X	
Stationäres GIS			X		X
Mobiles GIS		X (Hybrid-Karte)	X	X	
Internet-basiertes GIS		X	X		X

Tab. 3 nach Schramm, erweitert durch Wagner

In Erweiterung von Manuel Schramm, der die dargestellte Ebene des Ortsbezugs für die digitale Kartographie aufmacht, soll mit dem *geowebbrowsing* nun für die genauere Bestimmung des Mediums die folgende neue Kategorie eingeführt werden:

- der Ort des Datenabrufs (**L**=Location).

Damit kann unterschieden werden zwischen dem Standort des Endausgabegeräts, dem Medienort im Sinne des Apparate-Orts, gekennzeichnet mit L wie Lokalisierung und dem Datenspeicherort, dem Ort der Daten nun D‘.

Ebene des Ortsbezugs Medium	Ort des Nutzers (U)	Speicherort der Daten (D´)	Medienort; Apparatives Endausgabegerät (L)	Raum, auf den sich die Daten beziehen (S)	Resultat
Analoge Wanderkarte	U=D´=L=S	D´=L=S	L=D´	S=D´=L	U=L=D´=S
Stationäres GIS	U=D´=L	D´=L D´≠S	L=D´ L≠S L=U	S≠D´ S≠L S≠U	U=L=D´≠S
Mobiles GIS	U=L U≠D´	D´≠S	L≠D´	S=U S=L	U=L≠D´=S
Internetbasiertes GIS	U=L U≠D´	D´≠S	L≠D´	S≠L S≠D´	U=L≠D´≠S
Pokémon Go App	U=L U≠D´	D´≠S	L≠D´	S=U S=L	U=L≠D´=S
Play-Station	U=L U=D´	D´=L D´=S	L=D´ L=S	S=U S=D´	U=L=D´=S

Tab. 4 nach Schramm, erweitert durch Wagner

Wie das Schema ausweist, sind der Fall des mobilen GIS, z.B. einer Navigations-App auf dem Smartphone, und der Spiele-App ‚Pokémon Go‘ auf dem Tablet ergebnisgleich. Realräumliche geographische Informationen zum Zwecke der Navigation können also mit den gegebenen Kriterien nicht hinreichend unterschieden

werden von Navigations-Apps, die simulierte, virtuelle Elemente (Pokémon-Figuren) in die digitalisierte realräumliche Darstellung integrieren. Somit müssen weitere Unterscheidungsmerkmale gefunden werden. Auffällig ist auch die Ergebnisgleichheit von der analogen Wanderkarte und dem Phantasy-Computerspiel auf der Play-Station, das mittels der Landkarte einer virtuellen Welt operiert und eine interaktive Navigation in seinem Narrationsraum erlaubt. Die klassische kartographische Repräsentation ist kein ausreichendes Unterscheidungsmerkmal für die Kategorien ‚real' und ‚virtuell' mehr ebenso wie die Navigierbarkeit**,** die Möglichkeit zum operativen Raumvollzug durch Raumdurchquerung, kein ausreichendes Kriterium für die Unterscheidung der Kategorien ‚geographisch –realräumlich' und ‚geographisch –simuliert' bietet. Aus diesem Grund soll eine andere Klassifizierung mit eingebracht werden, diejenige von Dodge und Kitchin, da sie stärker den Paradigmenbruch zwischen analog und digital zu Grunde legt.

Dodge und Kitchin nahmen folgende Unterteilung anhand der drei im Schema dargestellten Achsen vor: Die Medien anhand derer Dodge und Kitchin ihre Klassifikation, 1. ‚geographisch-virtuell', 2. ‚materialisiert-immateriell', 3. ‚räumlich-nicht-räumlich', durchspielen, sind Landkarte bzw. Backbone-Netze, thematische Karte, Landkarte einer virtuellen Welt, Konzeptkarte/Nachrichtenkarte.

Kriterien Medium		Geographisch	Virtuell	Materialisiert	Immateriell	Räumlich	Nicht-Räumlich
Landkarte		X		X		X	
Thematische Karte		X			X	X	
Landkarte einer virtuellen Welt			X		X	X	
Konzeptkarte/ Nachrichtenkarte			X		X		X

Tab. 5: Tabelle nach Dodge/Kitchen 2000 und Dodge/Kitchen/Zook 2009

Pablo Abend präsentiert diese Einteilung in Fließtextform und analysiert nach eigenen Aussagen die ersten beiden Kategorien. Er selbst hat kein ausdifferenziertes Klassifizierungsschema erstellt, das sich mit den beiden bereits vorgestellten vergleichen lässt. Entscheidender jedoch erscheint die Integration weiterer Kriterien, die sich aus der technischen Natur des Geographiedaten-Trägermediums ergeben, denn:

> Bei Geomedien handelt es sich folglich um Gefüge unterschiedlicher Einzeltechnologien – um Assemblagen aus Lokalisierungstechnologien und optischen Medien der Raumvisualisierung, die eine Interaktion zwischen dem Nutzer und seiner Umgebung ermöglichen. […] Die beiden Funktionen der Karte; als Repräsentation der Landschaft und als Visualisierung topologisch geordneter Information, verbinden sich im Interface digitaler Karten und Globen auf einer gemeinsamen Oberfläche.[11]

Im Folgenden sollen nun in die bisherigen Ansätze die neuen Medien integriert werden, wie etwa die App „Pokémon Go“ oder die in einem Computerspiel gezeigte interaktive Karte.

Wie die Diskussion und die unstimmige Medieneinordnung in das vorhandene Schema gezeigt haben, ist es notwendig weitere Kriterien, die sich aus der technischen Natur des Geographiedaten-Trägermediums ergeben, mit zu integrieren und dadurch die vorhandene Kategorisierung von Dodge und Kitchen neu zu fassen, auch für die bereits erfassten Medien. Neu erfasst werden müssen: Navigation/Nicht-Operationalität; Repräsentation/Simulation; zeitdynamische Datenaktualisierung/Ortsinformation (Echtzeitinformationen)/zeitunabhängige Ortsinformationen. Damit lassen sich auch neuere, in der oben kurz charakterisierten Entwicklung genannte Medien kategoriell erfassen. Wie sind neuere medienkulturelle Phänomene wie etwa die App „Pokémon Go“ einzuordnen, oder die interaktive Karte eines Computerspiels, die der Navigation dient?

Der Bereich des Mimetischen unterteilt sich je nach Visualität in computergrafisch und abbildrealistisch, hybridbildansichtig (zwischen Satellitenbildlayer und klassischer, kartografischer Ansicht) und rein kartografisch auf der einen Seite bzw**.** rein photografisch auf der anderen Seite. Dies kennzeichnet das Multiperspektivisch-Werden der Kartographie.[12] Die zuvor als Gegensatzpaar klassifizierten Begriffe ‚geographisch‘ und ‚virtuell‘ sollen nun mittels weiterer Sub-Differenzierungskategorien genauer auseinandergehalten werden und damit der weiteren Verfeinerung dienen. Wollte man das ungleiche Gegensatzpaar von ‚geographisch‘ und ‚virtuell‘ präzisieren, so müsste man weiter in ‚geographisch-realräumlich‘ und ‚geographisch-simuliert‘ unterkategorisieren. Der Begriff ‚virtuell‘ müsste sich aufteilen in fiktional und realistisch (ob faktisch oder postfaktisch – die Wahrheitsfrage wird hier nicht entschieden).

Die Kategorien ‚klassisch kartographische Repräsentation‘ versus ‚Simulation‘ zeigen das angenommene Abbildungsverhältnis an, das ja auch bei einer fiktionalen Darstellung als kartographische Repräsentation genommen wird (geht es doch um einen Repräsentationsmodus, der eine Leseweise vorgibt). Bei der Simulation wird die Referenz auf die realräumliche Umgebung ausgesetzt, auch

---

[11] Abend, *Geobrowsing*, S. 18.

[12] Philip C. Muehrcke, „Cartography and Geographic Information Systems“. In: *Cartography and Geographic Informational Systems* 17 (1), 1990. 9f., nach Schramm, „Digitale Kartographie“, S. 130.

dann, wenn es sich um die Nachahmung der realräumlichen, der ‚realen' Orte handelt, die jedoch in ihrer Form als Nachbildung (ohne Abbildcharakter) als prinzipiell veränderbar (‚manipulierbar') und ohne Referenz auf die Wirklichkeit gehandhabt wird. Die Repräsentation ist eine realitätsillusionistische Darstellung. Die Gegenüberstellung Navigation/Nicht-Operationalität des Geo-Mediums ist unabhängig von der analog/digital-Unterscheidung und eine unproblematische Bestimmung, die gegeben oder nicht-gegeben ist.

Nicht mit aufgenommen in diese Überlegung wurde die mit der digitalen interaktiven Nutzung einhergehende Veränderung von allozentrischer Kartenansicht zu subjektzentriertem Ausschnitt, zu Blick- und Bildperspektiven, zu Hybridkarten und zu dynamischen Skalierungsänderungen.

Kriterien Medium	Realgebildete Geographie	Simulierte Geographie	Fiktional	Realistisch	Navigation	Nicht-Operationalität	Repräsentation	Simulation	Zeitdynamisch	Zeit-unabhängig
Landkarte (analog)	X			X	X		X			X
Hybridkarte	X			X	X		X		X	
Satellitenbild	X			X		X	X		X	
Thematische Karte	X			X		X	X			
Landkarte einer virtuellen Welt Analog		X	X		X		X			X
Landkarte einer virtuellen Welt Digital		X	X		X		X			X
Computerspiel		X	X		X (beides möglich)	X	X (beides möglich)	X	X (beides möglich/ augmented reality)	X
Apps/ Pokémon Go	X (beides möglich)	X	X	X	X (beides möglich)	X	X (beides möglich)	X	X (beides möglich/ augmented reality)	X

In Bezug auf die Natur der Information und den Nutzeraspekt ergeben sich folgende Achsen: 1. ‚materiell-immateriell'; 2. ‚räumlich-nicht-räumlich'; 3. ‚Realtopographie-Netzwerktechnologie'; 4. ‚analog-digital'; 5. ‚Involviertheit des Nutzers-nutzerunabhängig'.

Kriterien Medium	Materiell	Immateriell	Räumlich	Nicht-Räumlich	Realtopo-graphie	Netzwerk-technologie	analog	digital	Involviertheit des Nutzers	Nutzerun-abhängig
Landkarte (analog)	X		X		X		X			X
Hybridkarte	X		X		X			X		X
Satellitenbild	X		X		X			X		X
Thematische Karte		X	X			X	X			X
Landkarte einer virtuellen Welt Analog	X		X		X		X			
Landkarte einer virtuellen Welt Digital	X		X		X (beides möglich?)	X		X	X (beides möglich)	X
Computerspiel	X (beides möglich)	X	X		X (beides möglich)	X		X	X (beides möglich)	X
Apps/ Pokémon Go	X (beides möglich)	X	X		X (beides möglich)	X		X	X (beides möglich)	X

Tab. 6 teilweise basierend auf Schramm, erweitert durch Wagner

Die Ausdifferenzierung zwischen dem internetbasierten GIS und dem mobilen GIS wird nochmals weiter auszudifferenzieren sein. Ein mobiles GIS, das auf einem Endausgabegerät digitale Karten zum Abruf bereithält (ohne sie notwendigerweise im Gerät selbst gespeichert zu haben) kann passive, also rein rezeptive Rauminformationen bereit halten. Sofern die Serverstation eine zeitdynamische Aktualisierung ermöglicht, also *updates* durch Echtzeitinformationen sich vollziehen, wird es ein dynamisches sein. Es wird notwendig bzw. in den unterschiedlichsten Anwendungen möglich durch die Client-Server-Strukturen ein mobiles GIS zu nutzen, das interaktiv und dynamisch ist.

Nicht die digitale Kartographie selbst, sondern diese technische Grundbedingung ist für die Möglichkeit von interaktiver und dynamischer Kartennutzung die Basis. Die Ortungsfunktion von GPS, wie sie klassisch im Navigationsgerät eingesetzt wird, ist ein aktives, auch interaktives System, aber von Nutzerseite wird keinerlei Veränderung der Raum- und Ortsinformationen an das System gemeldet. Signale gehen unidirektional vom Sender zum Empfänger, der die Daten überwiegend lokal gespeichert hat, nur Ortsbestimmung und Verkehrsinformationen werden gesendet.[13]

Mit der Interaktivität kann die Genese von kartographischen Zeichen (z.B. Symboleintragungen für Briefkästen in digitale Karten) durch die NutzerInnen hinzugefügt werden.[14] Der Schritt zur Netzwerktechnologie, hier zunächst als technisches Netzwerk, das mit Zentrum (*server*) und Peripherie (*client*) und verschiedensten *nodes* (=Kontenpunkte) und *edges* (=Aktionen) arbeitet,[15] war voll-

[13] Schramm, „Digitale Kartographie“, S. 132.

[14] Abend verweist für die Technikentwicklung auf die Akkumulation und Zirkulation kartographischer Zeichen (vgl. Abend, *Geobrowsing*, S. 148).

[15] Zur Frage nach den Unterscheidungsmöglichkeiten von zentralisiertem und dezentralisiertem Netzwerk, zur Frage der politischen Kritik an Netzwerken, ihrem Funktionieren vgl. Alexander

zogen. Doch gerade die Distribution der Technologie als Produkt wurde in der Anfangszeit, von den Siebzigern bis in die neunziger Jahre, durch soziale Netzwerke vorangetrieben.

> Zu einer maßgeblichen Veränderung auf Seiten der Distribution kartographischer Inhalte, die den Grundstein für die Internetkartographie legt, kam es in den 1990ern mit der zunehmenden Migration geographischer Informationssysteme in Netzwerken aus zentralen Servern und darauf zugreifende, verteilte Clients. Durch die dadurch veranlasste Trennung von Inhalt und Präsentationsmedium können optische Daten auf Servern ausgelagert werden, und auf dem Clientrechner muss kein umfangreiches Softwarepaket mehr installiert sein, um Inhalte zu betrachten und zu bearbeiten, sondern lediglich ein Viewer oder Browser. Benötigte Daten und Module werden erst auf Anfrage durch einen Clientrechner geladen. Auf diese Weise wird jeweils nur ein Teil einer Kartenansicht auf dem Bildschirm angezeigt, ohne dass zuvor das visuelle Datenmaterial vollständig auf dem Rechner gespeichert war. Diese „hybriden GIS“[16] sind die Ausgangssituation für Konvergenzen genuin kartographischer Darstellungsformen und weiterer optischer Medien, wie die hochaufgelösten Bilddaten der Satellitenkameras.[17]

Es vollziehen sich somit mehrere Wandel, die das Klassifizierungsschema verändern und so Ausdruck eines radikal anderen Kartographieverständnisses und seiner Erklärung durch die Triangulation von (Orts-)Daten, Orten und Datenorten werden, die künftig jede weitere Ausdifferenzierung kategoriell erfassbar und einordenbar werden lässt. Medienentwicklung zeichnete sich durch eine immer weiter voranschreitende Aufsplittung aller in der Medialität zusammenwirkenden Paradigmen aus. Zwischen An- und Abwesenheit und der Involviertheit der fünf menschlichen Sinne vollziehen sich die grundparadigmatischen Evolutionen der Mediengeschichte. Neben dem bereits angesprochenen Wandel hin zur Interaktivität, zur zeitdynamischen Darstellung sowie zur Datengenese durch die Nutzer, tritt nun noch die Raumvisualisierung der Realtopographie durch Netzwerktechnologie hinzu. Ganz im Dienste der kartographischen Funktion (der Operationalität der Karten als Hilfswerkzeuge zur Realraumüberwindung) verlassen sie doch gänzlich die kartographische Repräsentation.

Es ergibt sich mithin die Aufsplittung zwischen der Funktionalität und der Referenz auf die realräumliche Realität und der Referenz auf den Repräsentationsmodus neu zu denken. So können in der kategoriellen Erfassung auch Wider-

---

Galloway/Eugene Thacker, „Protokoll, Kontrolle und Netzwerke“. In: Ramón Reichert (Hgg.), *Big Data. Analysen zum digitalen Wandel von Wissen, Macht und Ökonomie.* Bielefeld 2014. S. 289-311.

[16] Ralf Bill/Dieter Fritsch, *Grundlagen der Geo-Information.* Bd. 1. Karlsruhe 1991.

[17] Abend, *Geobrowsing*, S. 150.

sprüche auftreten zwischen der technischen Basis der Netzwerktechnologie, dem visuellen Repräsentationsmodus und der Referenz auf die Realität.

Die Entwicklung ist weniger als navigationsorientierter Gebrauch der digitalen Kartographie zu charakterisieren, denn als operative mimetische Visualität, ein neuartiges Phänomen, das die topologische Raumvisualisierung mit der kartographischen Funktion verbindet und so nur im Digitalen stattfinden kann (entgegen der Schrammschen Dimension der relativen Unabhängigkeit von der analog/digital-Unterscheidung).

Fazit

Neben der Mimetisierung ist vor allen Dingen mit den mobilen interaktiven dynamischen GIS die Selektion der kartographischen Informationen hervorzuheben. Dies veränderte die Ansicht und die verschiedenen Ansichtsmöglichkeiten des gleichen Raums S. Der visuelle Repräsentations- oder Simulationsmodus des geographischen Datenraums S ließ mit dem Darstellungsmodus die Referenzierung unsicher werden. Ob die Visualisierung ihren Referenten (semiotisch: ihr Objekt) in der realräumlichen Wirklichkeit hatte (im Schema also materialisiert oder immateriell), oder aber sich auf die Technologie der hergestellten Visualität bezog (im produktionsästhetisch gedachten Herstellungsmodus Repräsentation oder Simualtion), oder aber auf den Nutzer-Wahrnehmungsmodus bezog (der User-Lesemodus in der Leitunterscheidung von ‚fiktional' und ‚realistisch'), war nicht mehr zweifelsfrei festzuhalten. Die Nutzungssteuerung über die Auswahl der Parameter sowie die Ansichtenwahl verstärkte sich mit der grundsätzlich möglichen Interaktivität die Netzwerktechnologie.

Durch den Medienkünstler Karlis Kalnis, der den Terminus „locative media" in Umlauf brachte, ist nicht nur der Ort, auf den sich Medien beziehen, relevant, sondern die Handlungsmacht der „locative media" und das ortsbezogene Medienhandeln der Involvierten, womit auch die zeitliche Dimension mit ins Spiel kommt. Die immer neu herzustellende Situierung ist wichtiger als der als fix gedachte Ort. Medienhandeln und Handlungsorte sind in einem Spannungsverhältnis und treten durch verschiedenste Techniken immer wieder in weitere Spannungsfelder mit anderen Infrastrukturen, die nicht von ungefähr zu dem neueren Forschungsstrang der Medienwissenschaft geworden sind.

Die soziale, raumzeitliche Interaktion wurde bislang von keiner digitalen Kartographie, auch nicht derjenigen, die die Interaktion berücksichtigt, erfasst. Folglich müssten in einem dargestellten Schema neue Kategorien zur Erfassung der Datenbewegung erfasst werden, die sich in mehr als einem Endausgabegerät (wenn auch zeitversetzt) bemerkbar machen.

Georeferenzierung, die nicht nur die prinzipielle Ortbarkeit ermöglicht, sondern die immerwährend stattfindende Ortung vollzieht, setzt einen enormen Informationsgewinn frei, der die Basis der Datenwertschöpfungskette ist, somit über den Ort in erster Linie Personen-Ort-Verhältnisse der – gerade auch kommerziellen – Auswertung zugeführt werden. Drei Entwicklungsstufen kennzeich-

neten diesen Weg: 1.) das Smartphone, als GPS-fähiges, mobiles, internetfähiges Endausgabegerät. 2.) Content-user, interaktive Ortsinformation, die S zu S‘ machen und 3.) RFID-Chip bestückte Dinge, das Internet der Dinge. Locative Media gehen also, wie wir gesehen haben, ihrer Ubiquität entgegen – dies auch rein literal gesehen. Ihre Allgegenwärtigkeit heißt nicht nur an jedem Ort, somit gäbe es keinen Ort mehr, der frei wäre von digitalen Informationen über ihn an ihm selbst, sondern jederzeit alle Ort-Daten-Verhältnisse zugleich präsent zu haben. Wenn die Formel S=L=D=U die gängige medienkulturelle Praxis geworden sein wird, dann wird sich die Differenzierung in die genannten Entitäten keineswegs erübrigen, sondern vielmehr werden weitere Unterscheidungskategorien hinzutreten – dies ist der Gang der Mediengeschichte, der zunächst untrennbare Sinneswahrnehmungen mit ihren Medien verband, um sie nach einzelnen Medien und einzelnen Sinnesleistungen immer stärker auszudifferenzieren.

Die angedeutete Entwicklungslinie von der Verschaltung von Computercode und Raum, in der beides füreinander wechselseitig konstitutiv wird, lässt in BIG-Data-Analysen digitale Rauminformationen zur Basis werden für Berechnungen von Interaktionen von Computerprogrammen mit den handelnden Personen mittels der Ortsinformationen. Die algorithmische Ortswertberechnung durch die zu S´ umgesetzten Datenmengen (Austausch an dem Ort zu dem Ort) hat den maschinenlesbaren Ort zur Grundlage. Eine Konsequenz könne sein, dass

> these extensive and readable spaces can then by [sic!, be, H.W.] interpreted by code which makes decisions automatically including socially significant ones, in terms of access, control, and anticipatory governance.[18]

Vom berechneten Raum zum rechnenden Raum, so könnte man diese Entwicklung bezeichnen.

[18] Martin Dodge/Rob Kitchin/Matthew Zook, „How Does Software Make Space? Exploring Some Geographical Dimensions of Pervasive Computing and Software Studies. In: *Enviroment and Planning A.* 41 (6), 2009, S. 1284. Zitiert nach Wilken/Goggin, „Locative Media – Definitions, Histories, Theories“, S. 11.

Literaturverzeichnis

Abend, Pablo. *Geobrowsing. Google Earth und Co. – Nutzungspraktiken einer digitalen Erde.* Bielefeld 2014.

Bachmann-Medick, Doris. *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften.* Hamburg 2006.

Bill, Ralf/Fritsch, Dieter. *Grundlagen der Geo-Information.* Bd. 1. Karlsruhe 1991.

Bourdin, Alain/Eckardt, Frank/Wood, Andrew (Hgg.). Die ortlose Stadt. Über die Visualisierungen des Urbanen. Bielefeld 2014.

Buschauer, Regine/Willis, Katharine S. (Hgg.). Locative Media. Medialität und Räumlichkeit. Multidisziplinäre Perspektiven zur Verortung der Medien. Bielefeld 2014.

Dodge, Martin/Kitchin, Rob. Mapping Cyberspace. London 2000.

Dodge, Martin/Kitchin, Rob/Zook, Matthew. „How Does Software Make Space? Exploring Some Geographical Dimensions of Pervasive Computing and Software Studies. In: *Enviroment and Planning A.* 41 (6), 2009, 1283-1295.

Döring, Jörg/Thielmann, Tristan (Hgg.). *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften.* Bielefeld 2008.

Döring, Jörg/Thielmann, Tristan (Hgg.). Mediengeographie. Theorie – Analyse – Diskussion. Bielefeld 2009.

Dünne, Jörg/Günzel, Stephan/Doetsch, Hermann/Lüdeke, Roger (Hgg.). *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften.* Frankfurt 2006

Galloway, Alexander/Thacker, Eugene. „Protokoll, Kontrolle und Netzwerke“. In: Ramón Reichert (Hgg.). *Big Data. Analysen zum digitalen Wandel von Wissen, Macht und Ökonomie.* Bielefeld 2014, 289-311.

Günzel, Stephan (Hgg.), *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften.* Bielefeld 2007.

Günzel, Stephan (Hgg.), *Raumwissenschaften.* Frankfurt 2009.

Muehrcke, Philip C. „Cartography and Geographic Information Systems“. In: *Cartography and Geographic Informational Systems* 17 (1), 1990, 7-15.

Schramm, Manuel, „Digitale Kartographie und Locative Media. Eine historische Perspektive“. In: Buschauer/Willis (Hgg.). 2014, 123-135.

Weigel, Sigrid. „Zum ›topographical turn‹. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften. In: *KulturPoetik* (2/2), 2002, 151-165.

Wilken, Rowan/Goggin, Gerard. „Locative Media – Definitions, Histories, Theories“. In: dies. (eds.). *Locative Media.* New York/London 2015, 1-19.

Internetquellen

„Locating Media“. http://www.locatingmedia.uni-siegen.de; Abruf 23.05.2017.

Inklusionen, Exklusionen, Implikationen

Die semantischen Grenzbereiche der Teilhabe

Theodoros Konstantakopoulos

Wir beginnen mit einem performativen Paradigma einer tropologischen Exklusion, indem wir als ein *wir* die Frage in den Raum stellen, warum die prekären Substitute unseres *Logos* die Grenzen seiner Leistung bestimmen, obwohl sie weder wahr noch falsch, weder möglich noch unmöglich sind. Anders gefragt: Wie kann etwas ohne abgeschlossenen und abschließbaren Sinn, wie das Unbegriffliche im Sinne Hans Blumenbergs oder die den sprachlichen Spuren inhärente différance im Sinne Jaques Derridas, einen bedeutenden semantischen Einfluss auf das anthropologische Bedürfnis nach Gewissheit und geregelten Strukturen haben? Die Antwort darauf könnte eine implizite zweite Referenzebene sein, mittels der man, im Sinne Paul Ricœurs, eine kalkulierte Impertinenz[1] ins Spiel bringt, die als pharmazeutisch wirksame Polysemie neue hermeneutische Selektionsmöglichkeiten eröffnet. Entgegen der positivistischen Klarheitspostulate und Rationalitätsstandards eines sich auf logische Evidenz berufenden Sprachverständnisses, zeigt sich das Ideal des menschlichen Wissens in einem heuristischen Prozess, dessen semantische Stärke gerade nicht im vermeintlichen Ideal eines Zustandes zu liegen scheint, der abgeschlossen ist. Damit bewegen wir uns hier an der Schnittstelle zwischen begriffsgeschichtlichen (Hans Blumenberg), dekonstruktivistischen (Jacques Derrida) und hermeneutischen (Paul Ricœur) Überlegungen.

Eine jede Theorie über die Sprache, die mit dem Anspruch der Adäquatheit einhergeht, muss nicht nur erklären können, wie eine Sprache funktioniert bzw. welche Bedingungen mit dem korrekten Gebrauch von sprachlichen Akten verbunden sind, sie muss auch die Faktoren benennen und erklären können, die zu einem Wandel der Sprache und der mit ihr verbundenen Bedeutungskomponenten führen. Der letzte Aspekt führt uns direkt ins Zentrum unserer Thematik, die von der Feststellung ausgeht, dass sprachliche Zeichen keine stabilen Einheiten sind.[2] Damit ist zugleich gesagt, dass die Zeichen und ihre Bedeutungen einem stetigen Wandel unterworfen sind. Dieser evolutionären Sprachkonzeption zu-

[1] Unter Impertinenz versteht Ricœur die Verletzung der für den gewöhnlichen Sprachgebrauch geltenden Normen, näher dazu s.u.

[2] Vgl. Rudi Keller, *Zeichentheorie*. Tübingen/Basel 1995, S. 104.

folge gilt: „Change is the essence of meaning.“[3] Aus einer begriffsgeschichtlichen Perspektive werden wir sehen, dass sprachliche Veränderungen entlang der Metakinetik historischer Sinnhorizonte und Sichtweisen verlaufen, innerhalb derer Begriffe eine Modifikation erfahren.[4] In diesem Zusammenhang werden uns nicht die Ursachen dieser Veränderungen als solche beschäftigen, sondern der Umfang von Themen, die an der Kernfrage haften, aufgrund welcher Faktoren sich die Vorstellungen mittels abstrakter, polysemer Wortkörper wie Gott, Liebe, Freiheit, Fremdheit oder Demokratie erweitern und in welcher sie sich begrenzen lassen oder dadurch begrenzt werden?

Dazu werden wir in einem ersten Schritt erklären, was Zeichen sind und wie sich Begriffe bilden. In einem zweiten Schritt werden wir unter Einbeziehung der Metaphorologie Hans Blumenbergs, einen Blick auf die tropologischen Hintergründe der Metamorphosen von Zeichen und ihrer Bedeutungen werfen. ‚Auf den Spuren' von Jaques Derridas dekonstruktivem Sprachverständnis gilt es dem Ausgeschlossenen und zugleich Ausschließenden in der Textur von sprachlichen Bedeutungen Gestalt zu verleihen. Dabei soll deutlich werden, wie Zeichen, als kollektive Hilfsmittel eines vorurteilsbehafteten Denkens, zu gefährlichen Supplementen werden können, die uns im Schatten einer transzendierenden Vernunft zu denken nötigen, was auf unerkennbare Weise das Bedürfnis nach Erkennbarkeit zu stillen vorgibt und damit die sprachliche Zirkulation von Paradoxien und Ambivalenzen legitimiert. In einem letzten Schritt beziehen wir, wie bereits erwähnt, die Hermeneutik der Distanz von Paul Ricœur mit ein, um die Sinnwirkung der fehlenden Pertinenz, deren Unbestimmtheit in den Systemen der Sprache eingeschrieben ist und sich fortschreibt, vom Standpunkt einer Vernunft zu hinterfragen, deren ökonomisch-pragmatische Natur dazu neigt, Überflüssiges abzusondern.

Die Grenzen der Zeichen und die Zeichen der Grenze

Die Frage, was ein sprachliches Zeichen ist, lässt sich, auch dank seiner selbst, unterschiedlich beantworten. Ein Zeichen, so Umberto Eco, ist die Korrelation eines Signifikaten mit einer Einheit namens Signifikant.[5] Ausgehend von Ferdinand de Saussures Zeichenbegriff könnte man zunächst einmal die Grundannahme geltend machen, dass die Sprache aus einem System von Zeichen gebildet ist.[6] Zeichen sind eine Doppeleinheit aus Signifikat und Signifikant. Kein Zeichen hat für sich eine Bedeutung. „Jedem Zeichen ist eigentümlich, was es von anderen Zeichen unterscheidet. Unterschieden sein und bedeuten ist ein

[3] Raimo Attila/Sheila Embleton, „The Iconic Index. From Sound Change to Rhyming Slang". In: *Diachronica* 6, Amsterdam 1989, S. 157.
[4] Vgl. Hans Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*. Frankfurt am Main 1998, S. 13.
[5] Vgl. Umberto Eco, *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*, Frankfurt am Main 1977, S. 167.
[6] Vgl. Ferdinand de Saussure, *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*. Berlin 1976, S. 18.

und dasselbe".[7] Das impliziert, dass Bedeutung zugleich das ist, was einem Interpreten die Interpretation ermöglicht.[8] Zeichen lassen sich allein durch ihre Abgrenzung, durch den negativen Verweis auf andere Zeichen bestimmen. Sie sind also einerseits die Bedingung für Intersubjektivität und zugleich das Produkt einer semantischen Interaktivität oder eines semantischen Korrelationsverhältnisses. „Zeichen verweisen auf andere Zeichen innerhalb desselben Systems".[9] Unter einem System ist nicht nur eine gemeinsame Sprache (deutsch, englisch, französisch, spanisch etc.) gemeint, sondern auch das Sprachspiel, in dem wir und bewegen. Die in einem Sprachspiel verwendeten Zeichen, sind stets in einem spezifischen Kontext eingebunden, der von einer Vielzahl von Faktoren abhängig ist, aber zugleich auch eine Interpretationserleichterung darstellt. Wenn ich mir über den sprachlichen Kontext im Klaren bin, den meine Kommunikationssituation erfordert, so werde ich das Gesagte nicht nur besser verstehen, auch ich werde vom Hörer besser verstanden. Voraussetzung dafür ist die Möglichkeit, sich auch eines gemeinsamen Sprachspiels bedienen zu können. Denn betrachtet man Zeichen vom Standpunkt ihrer kommunikativen Funktion aus, so sind sie für denjenigen, der sie gerade verwendet, primär Hilfsmittel, „[…] Muster zur Hervorbringung wahrnehmbarer Dinge".[10] Für den Rezipienten oder Hörer sind Zeichen eher „[…] Hilfsmittel, die dazu dienen von unmittelbar Wahrnehmbaren auf nicht unmittelbar Wahrnehmbares zu schließen".[11] Doch nur verstandene Zeichen sind auch kommunikative Zeichen. Ein Zeichen, das mein Gegenüber nicht versteht, ist für ihn ohne Inhalt.

Erst das Wissen über die kontextuelle Bedeutung und Verwendung von Zeichen ermöglicht es uns unter den genannten Voraussetzungen, also den Inhalten unserer Sinneswahrnehmung, unseres Denkens und Fühlens eine wahrnehmbare Form zu verleihen oder auf eine solche mittels Zeichen zu schließen. Wir können Zeichen also als Vehikel zum Austausch von geistigen Inhalten bezeichnen. Mit jeder begrifflichen Anreicherung unseres Systems von Zeichen, lässt sich mehr vom Inneren nach Außen tragen, es kann zugleich mehr Äußeres nach Innen gelangen und es lässt sich mehr Inneres anderen mitteilen. Das System von Zeichen ist also prinzipiell offen und kumulativ. Auf diese Weise erfährt der Mensch nicht nur mehr über sich und andere, er ist auch in der Lage die Bedeutungsgehalte seiner Zeichen den stetigen Veränderungen seiner Lebenswelt anzupassen. Weil Sprache und Denken in einem Korrelations- und Konstitutionsverhältnis stehen, wirkt der Gebrauch von Sprache immer auch wie ein soziokulturelles Filter für das was wir intendieren, interpretieren und somit erfahren können und erfahren wollen. Die in diesem Sinne inkludierenden und exkludierenden Implikationen sind jeder natürlichen Sprache inhärent. Bevor wir näher auf diesen wesentlichen Aspekt eingehen, widmen wir uns einem Phänomen von Sprache, ihrer ta-

[7] Emile Beneviste, *La Forme et le Sens dans le langage*. In: Le Langue. Actes du XIII congrès des sociétés de philosophie de langue Francaise, Neuchâtel 1967, S. 35.
[8] Vgl. Rudi Keller, *Zeichentheorie*, S. 120-128.
[9] Paul Ricœur, *Die lebendige Metapher*. München 2004, S. 130.
[10] Rudi Keller, *Zeichentheorie*, S. 113.
[11] Ebd.

xonomischen Struktur**,** mit der sich, mithilfe des Denkens und der ihm zur Verfügung stehenden sprachlichen Bausteine, eine mimetische Innenperspektive und eine darauf bezogene erkennbare Außenwirkung erzeugen lässt. Auf diese Weise soll die Verkettung von Faktoren deutlich werden, die nicht nur den semantischen und intentionalen Inhalten unserer kommunikativen Akte selbst Grenzen setzt, sondern auch jene, mit denen Grenzen gesetzt werden. Damit werden wir auf die Frage geleitet, warum die Qualität einer Sprache mehr ist, als ein bloßes Epiphänomen für die semantischen und intentionalen Prozesse.

Das Ganze sagt mehr, als die Summe seiner Einzelteile

Zeichen sind Minimaleinheiten, die eine Bedeutung haben oder zu haben scheinen.[12] Bereits Platon hat in seinem Dialog *Kratylos* zwischen zwei Arten von Zeichen unterschieden: in künstliche (intentionale, konventionelle) und natürliche (nicht-intentionale) Zeichen. Wenn wir, wie hier, von der Beziehung zwischen dem Zeichen und den bezeichneten Dingen (Bedeutung) ausgehen und uns damit also der Relation zwischen Sprache und Welt widmen, so bewegen wir uns auf dem Feld der Semantik.[13] Doch bevor wir die Sinnebene der Semantik erreichen, durchschreiten wir die der Semiotik, in der es um innerlinguistische Zusammenhänge geht.[14] Die Unterscheidung Semiotik und Semantik entspricht also der Unterscheidung zwischen Zeichen und Sätzen.[15]

„Das Ganze ist mehr als die Summe seiner Einzelteile." So lässt sich die Aussage aus dem 7. Buch der Metaphysik des Aristoteles vereinfachend zusammenfassen. Aristoteles nutzt ein sprachwissenschaftliches Beispiel, um diese Aussage zu erläutern, nämlich, das der lauthaften Variation des Verhältnisses zwischen den einzelnen Buchstaben einer Silbe und der Silbe als Einheit. Um die Evidenz der logischen Analogie des Beispiels zu dem oben genannten Zitat zu erhöhen, nimmt er folgende Permutation desselben vor: „Eine Silbe ist nicht die Summe ihrer Laute:" und er ergänzt „*ba* ist nicht dasselbe wie *b* plus *a*, […]", so heißt es. „Eine Silbe ist also etwas für sich; sie ist nicht bloß ihre Laute, Vokal plus Konsonant, sondern noch etwas „Weiteres […]".[16] Komplizierter wird es bei Lautsegmenten von einer Länge und Zusammensetzung, die einen semantischen Gehalt besitzt, wie zum Beispiel das Verb *bauen*. Im Fall von *bauen* handelt es sich um mehr als um eine bloße Lautfolge. Bauen erfüllt die Funktion eines Signifikanten (Begriffs). Jeder Signifikant kann seine Bedeutung jedoch nur in einem spezifischen kommunikativen Kontext, also in Korrelation mit anderen Signifikanten entfalten. Erst aus der Verbindung der begrifflichen Sinneinheiten entstehen nach und nach komplexere Sinnstrukturen. Der kontextuelle Rahmen eines wechselseitigen Informationsaustausches zwischen Sender und Empfänger und

[12] Vgl. Umberto Eco, *Zeichen. Einführung in einen Begriff*, S. 35.
[13] Vgl. Paul Ricœur, *Die lebendige Metapher*, S. 130.
[14] Vgl. ebd., S. 130.
[15] Vgl. ebd., S. 171.
[16] Aristoteles, *Metaphysik*. Hamburg 2005, Buch VII, 10, 1041 b.

die Struktur eines komplexen Kommunikationskreislaufes aus Produktion und Interpretation von Sinn und Bedeutung, konstituiert sich eine semantische Einheit.

> Einzeln genommen hat das Wort erst nur eine potentielle Bedeutung, die aus der Summe seiner Teilsinne besteht; diese sind wiederum durch die Arten des Kontexts bestimmt, in denen sie auftreten können. Erst in einem bestimmten Satz, also in einer Redeinstanz im Sinne Benvenistes, haben sie eine wirkliche Bedeutung.[17]

Ohne die Synergieeffekte zwischen den verschiedenen Worten und ihrer Sinne und Bedeutungen, ohne die kontextuelle Rahmung durch soziale, kulturelle, institutionelle, kurz räumliche und zeitliche Bedeutungskomponenten, bleiben sprachliche Bedeutungen Ausdrücke eines Mangels.

Ein Wort als semiotische Einheit (Zeichen) „[…] läßt sich nur im Verhältnis zu einem wirklichen oder möglichen Satz definieren und verstehen".[18] Etwas überspitzt könnten wir also sagen: Ein Signifikant, wie *bauen,* erfüllt für sich allein genommen keine kommunikative Funktion. „Da jeder Begriff in eine Kette oder in ein System eingeschrieben ist, in dem er „durch das systematische Spiel von Differenzen" auf andere Begriffe verweist, ist er „nie an sich gegenwärtig".[19] Damit wird deutlich, dass sich der epistemische Gehalt der von Menschen verwendeten Zeichen in einer syntagmatischen oder taxonomischen Hierarchie entfaltet. Diese Hierarchie nimmt auf der Schriftebene bei den einzelnen Semen und in der Lautsprache mit den einzelnen Lauten ihren Ausgang. Das relationale Netz von in Zeichen eingeschriebener, kommunikativer also bedeutungstragender Elemente, verläuft also von der Verknüpfung einzelner Buchstaben oder Laute zu Wörtern, von Wörtern zu Sätzen, von Sätzen zu Absätzen von diesen wiederum zu ganzen Texten bis hin zu kulturellen und historischen Bedeutungsträgern. Der semiotische Untergrund, auf dem die Zeichensysteme ihre Bedeutungen empfangen, erfahren und entfalten ist das, was wir die Semantik der Kultur nennen werden. „Die Wirkungen der […] Zeichen, sind nur im Rahmen eines kulturellen Systems bestimmbar".[20] Jedes dieser bedeutungstragenden oder zu Bedeutung beitragenden Elemente oder Segmente trägt sowohl innerhalb als auch außerhalb seines Kontextes zu einer Gesamtbedeutung bei. So wie ein Satz eine Gesamtheit bildet, die sich nicht auf die Summe seiner Teile reduzieren lässt,[21] so bildet auch jede höhere semantische Ordnung eine irreduzible Einheit.

Damit haben wir zunächst nur verdeutlicht, *dass* und *wie* die Erzeugung und Verbindung von größeren lexikalischen Einheiten stattfindet. Jeder Teil besitzt einen Sinn, seine Bedeutung entfaltet sich jedoch erst in einer größeren Einheit,

---

[17] Paul Ricœur, *Die lebendige Metapher*, S. 78.
[18] Ebd., S. 154.
[19] Jacques Derrida, *„Différance"*. In: Ders., Perter Engelmann (Hg.), *Postmoderne und Dekonstruktion*. Stuttgart 1988, S. 37.
[20] Jacques Derrida, *Grammatologie*. Frankfurt am Main 1974, S. 354.
[21] Vgl. Paul Ricœur, *Die lebendige Metapher*, S. 121.

die als „Einheit einer Heterogenität“[22] die Notwendigkeit einer unendlichen Verknüpfung von Supplementen erkennbar werden lässt, die wir nun am Beispiel der Spur von und mit Jacques Derrida erläutern wollen.

Sinnspuren

Zwischen dem Sinnpotential von Texten und Äußerungen und dem interpretierenden Verstehen bleibt oft eine unüberwindbare Kluft. Nicht immer lässt sich das Sinnpotential von Texten und Aussagen von Interpreten ausschöpfen. Dieser Idealtypische Anspruch, den der Interpret an sich und an andere stellt, zeigt sich im Sinne Derridas als ein logozentrischer Trugschluss. Derridas Dekonstruktion verweist auf die mehrdimensionale Kontextualität des menschlichen Umgangs mit Sinngebilden. Die Kontextualität variiert in Abhängigkeit zu der Gewichtung unserer im Verstehensprozess eingebundenen Momente des Gemeinten und Gesagten, des Gesagten und Ungesagten, des Impliziten und des Expliziten. Mit diesem Konzept des „[…] Rezipierens, Kritisierens, Auslegens etc. von Sprachäußerungen, Texten, Dokumenten, Handlungen, Traditionen, Kulturen, Geschichten“[23] geht eine unendliche Différance,[24] d.h. ein unabschließbarer Prozess der Sinnfindung und Sinnkonstitution[25] einher. Nun wollen wir wissen, wie diese Schwierigkeit auf die semantische Einwirkung von etwas reagiert, dass nicht nur Grenzen zieht, sondern selbst eine Grenze ist. Begriffe wie Tod, Gott, das Gute, Demokratie, Gerechtigkeit, aber auch zeitangebende Partikel wie ‚jetzt’ oder ‚sein’ sind und erbauen nur Scheinbrücken des Verstehens. Und doch befördern solche Ausdrücke oft mehr Sinn und erzeugen mehr Bestimmtheit als das Bestimmte, Eindeutige und von allem Abgegrenzte. In dieser Pragmatik der Unbestimmtheit von vertrauten Fremdkörpern, die das Buchstäbliche für einen Moment suspendieren, um verborgene oder neue Bedeutungsschichten hervorzuheben, liegt paradoxer Weise oft mehr sinnstiftendes Potential als in rationalen und methodischen Erklärungsversuchen. Dieses sinnstiftende Potential geht aus einer sprachlich evozierten Ästhetik hervor. Die ästhetische Anreicherung des semantischen Dienstwertes im Medium der Sprache, aus ihren Sinnbezirken heraus, ermöglicht es mit bekannten Identitäten, d.h. mit den in der Sprache vorrätigen Zeichen, das Sinn- und Bedeutungsrepertoire des soziokulturellen Kreislaufs zu durchbrechen, um die Sedimente der Erfahrung im Habitus umzuschichten.[26] Wenn wir damit eine Kritik im Sinne Kants auf die vermeintliche Konsistenz von Sinngebilden, Texten, Begriffen etc. üben, dann auch deswe-

[22] Derrida, *Grammatologie*, S. 35.
[23] Vgl. Emil Angehrn, „Dekonstruktion und Hermeneutik“. In: Andrea Kern/Christoph Menke (Hgg.), *Philosophie der Dekonstruktion*, Frankfurt am Main 2002, S. 177.
[24] Jacques Derrida, *Die Stimme und das Phänomen*. Frankfurt am Main 2003, S. 162.
[25] Vgl. Angehrn, „Dekonstruktion und Hermeneutik“, S. 192.
[26] Vgl. Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens*. München 1984, S. 143.

gen, weil wir die Signifikanz der performativen Effekte von inkludierenden und exkludierenden Akten[27] bestimmen wollen.

Der Versuch solche inkludierenden und exkludierenden Parasiten im Raum der performativen Textpraxis ausfindig zu machen und als Teil des schöpferischen Ganzen zu verstehen scheitert, wenn an der Anwesenheit einer logischen Impertinenz in der Sprache nur eine Sinnebene wahrgenommen oder verstanden wird. Jede textuelle Störung kann auch eine Hilfe und jede logische Kohärenz eine subversive Stigmatisierung der Differenz suggerieren. Und was für den offenen und subtilen Lebensraum der Sprache gilt, gilt ebenso für den sozialen und politischen. Zu homogen angelegte Strukturen setzen sich durch das Bestreben sich zu überbieten außer Kraft, zu inhomogene ebenso. Der Erfolg des Einen schließt den des Anderen jedoch nicht aus, wenn der Eine anders als der Andere sein kann, er ist jedoch ausgeschlossen und ausschließend, wenn jeder dasselbe will. Die Wahrheitsbedingungen einer Aussage erschöpfen sich nicht im Logischen, aber sie lassen sich auch nicht ohne die Logik ausschöpfen. Mit anderen Worten: Ohne Begriff keine Metapher und ohne Metaphorik keine Kumulation, keine Neuschöpfung von Sinn.

Rhetorisch eingeschleuste Exklusionen erzeugen ein konstitutives Außen, so die These. Die subtilsten Formen dieser Exklusionen äußern sich kontextuell, wo sie, in einem impliziten Wechselspiel zwischen Inklusion und Exklusion, ein dialektisches Zusammenspiel zwischen den sozialpolitischen Idealen der Inklusion und den exkludierenden Ansprüchen nach staatsbürgerlicher Privilegierung kennzeichnen. Jedes Benennen eines Mangels an Identifikation, ob in gut-bürgerlicher oder wut-bürgerlicher Absicht, soll stets verschiedene Forderungen bestärken. Im ersten Fall sind die Forderungen offenkundig, im zweiten Fall sind sie mediatisiert. Jede Inklusion schafft stets auch ihr Gegenteil. In einer demokratischen Gesellschaft ist Diktatur ausgeschlossen, so die sprachliche Fiktion. Doch was ist Demokratie wirklich? Jede Demokratie kann nur diktatorisch sein. Im Idealfall ist es die Diktatur einer wählenden und wahlberechtigten Mehrheit, meistens ist es jedoch die Diktatur von nationalen Ängsten und den damit verbundenen Wünschen, Gewohnheiten und Hoffnungen. Denn jeder Mensch, der in und mit dem Glauben lebt eine haben zu können, möchte seine Zukunft auch sichern, d.h. planen und ausleben können. Akzeptable Fiktionen, wie Gott, Demokratie, Freiheit, Nächstenliebe, Sicherheit sind Bestandteil einer Identitätskonstruktion, die dem bürgerlichen Subjekt reichhaltige Möglichkeiten für ein differenzielles, wenn auch nicht immer ein differenziertes, Verhältnis zu sich und anderen eröffnen.

Was sagt uns das? Es sagt uns, dass die Beziehung von Sprache und Grenzziehung älter ist und tiefer greift als jede intendierte Funktion, in der sich das menschliche Denken auszudrücken versucht. Jede Äußerung ist Ausdruck einer Spur, die ihrerseits eine Spur der Differenz ist. Damit ist gesagt: „Es gibt kein Signifikat, das dem Spiel aufeinander verweisender Signifikanten entkäme[…]“.[28]

---

[27] Vgl. Urs Stäheli, „Die Performativität des Namens – Anmerkungen zur Semantik von Inklusion und Exklusion“. In: *Druzboslovne Razprave 17*, 2001, S. 51.

[28] Jacques Derrida, *Grammatologie*, S. 17.

Jede neue Spur verweist zunächst einmal erneut auf eine ihr eigene und ihr fremde, ihr innere und ihr äußere Differenz, d.h. jedes Signifikat verweist sowohl auf ein anderes Signifikat und auf einen ihr äußeren Signifikanten und umgekehrt. Auch dann, wenn ein Signifikat dem Zirkel der Differenz zu entkommen versucht, fällt es ihr letzten Endes anheim.[29] Denn ein Zeichen ist immer eine Stellvertretung.[30] Ein Zeichen, mit dem die Einheit einer Heterogenität dargestellt werden soll, scheitert also bereits durch das formale Wesen seiner Präsenz.[31] Damit scheint die Semantik der Grenzziehung immer schon als differenzierende Implikation den Diskursen eingeschrieben zu sein. Als Schrift ist jede Spur eine Redefinition von Unmittelbarkeit oder bietet eine solche an. Als Supplement ist sie ein Rekurs auf die Regeln der Substitution der Dinge durch die Sprache.

Mit der Sprache versuchen wir das zu berühren, was uns unmittelbar berührt – doch diese Berührung, ist weder eine Anwesenheit noch eine die Abwesenheit zulässt. In diesem Dilemma zwischen Nähe und Distanz ist der Mensch zur Kompensation der Kontingenz, zum Ersatz sowie zur Kompensation von Schwächen gezwungen und das, was man die Vernunft zu nennen pflegt, befähigt ihn dazu. Der Sinn, in den das Supplement eingebunden ist, tritt hier mal „[…] als Addition, dort als Substitution, bald als Positivität und Äußerlichkeit des Übels, bald als nützliches Hilfsmittel […]“[32] in Erscheinung. Es ist eine Ökonomie des Umweges, man könnte auch sagen des Unbegrifflichen, die uns zugleich bloßstellt und beschützt“.[33] Wenn es also heißt: Die Sprache ist der Umweg, den wir gehen müssen, um zu sprechen,[34] so ist das nur ein Teil ihrer Wahrheit. Denn die Fiktion, als blinder Fleck unserer Möglichkeiten, macht dabei den Großteil des Weges aus. Wenn es die dem supplementären Charakter von Schrift eingeschriebenen blinden Flecke sind, die überhaupt erst die Beschreibungen eines gemeinsamen Raumes ermöglichen und begrenzen, so stellt sich die Frage, wie die Fülle einer Geschichte, die niemals zur Gegenwart gelangt, also eine stetige Abwesenheit, ein Ausgegrenztes, einen Unterschied oder überhaupt etwas zum Vorschein bringen kann.

Wir haben bereits darauf verwiesen, dass die Struktur der Sprache ihren Nutzern eine Orientierung ermöglicht, die eine bestimmte auf ihren Ursprung verweisende Bewegung und Richtung vorgibt. Als Bewegung einer Spur fügt sich das Supplementäre der Schrift der unmittelbaren Präsenz der Gedanken im Medium der Lautlichkeit hinzu. Damit wird es zur Spur einer Spur, zum Zeichen eines Zeichens. Als ein solches apriorisches *Surplus* bereichert der in der Schrift eingeschriebene intentionale Sinn die Fülle der gedanklichen Präsenz, die im gesprochenen Wort zum Ausdruck kommt. Als iterierbare Manifestation von Gedanken drückt sie die Abwesenheit einer Wertsetzung aus. Denn das Zeichen als Ge-

[29] Vgl. ebd.
[30] Vgl. ebd., S. 254.
[31] Vgl. Jacques Derrida, *Grammatologie*, S. 35.
[32] Ebd., S. 282.
[33] Ebd., S. 268.
[34] Vgl. Jacques Derrida, „Différance“, S. 41.

schriebenes ist das Substitut eines Substituts. Als Gesetz ist es der Verweis auf eine Macht, die in Kraft tritt, wenn man seinem Wortlaut nicht befolgt. Diese anwesende Abwesenheit, so die implizite Forderung, muss von jedem ernst genommen werden. Dabei muss der autorisierte Verfasser dieser performativen Gewalt den Wert derselben weder befürworten, noch muss er davon profitieren können. Ebensowenig muss der Wert, der in Form einer gesetzlichen Forderung institutionalisiert und damit legitimiert ist, bekannt oder gekannt werden, um Geltung zu besitzen. Wer nicht weiß, dass er eine Grenze nur mit gültigen Reisedokumenten überqueren darf, bleibt nicht von der Anwendung der ihr immanenten Gewalt verschont. Jede schriftliche Wertsetzung ist in diesem Sinne also eine abwesende Gegenwart, ein festgeschriebener potentieller Akt.

Denken und Sprache verführen sich gegenseitig, Differenzen bereichern und legitimieren, beschneiden oder unterdrücken sich gegenseitig, in friedlicher, wohlwollender, kriegerischer oder konkurrierender Absicht. In welcher Absicht und Wirkung sich die Differenz entfalten wird, bestimmen die in der Sprache selbst eingeschriebenen Differenzmomente. Die Axiomatik der logozentrischen Sprache führt dies durch ihre hierarchisch-binäre Logik vor: gut-böse, recht-unrecht, männlich-weiblich, Subjekt-Objekt, wahr-falsch etc. Damit gleicht die ganze Welt einem Text und mit ihr wird auch das Text, was aus dem Text ausgeschlossen ist.

> [S]obald es eine Spur gibt, eine differentielle Verweisung von einer Spur auf die andere, [gibt es einen Text]. Und diese Verweise bleiben nie stehen. Es gibt keine Grenzen der differentiellen Verweisung einer Spur auf die andere.[35]

Dabei gilt es zu bedenken, dass jeder Text von jemandem verstanden wird. Jeder Text wird im Akt der Auslegung de- und rekontextualisiert. Was Derrida hier mit dem Begriff der Iterabilität der Zeichen meint, ist eben diese Form der Wiederholung, die eine Verschiebung des Sinns zwischen Gebrauch und Auslegung eines Textes bezeugt.[36]

Nun bleibt die Frage zu klären, wie bewahrenswert ein von Grenzen geschützter Geltungsraum ist, wenn er keine neuen Werte zulässt? Um diese Frage beantworten zu können, müssen wir der Sprache noch eine weitere konstitutive Sinnebene hinzufügen. Die Sinnebene des Fremdartigen, der Impertinenz, die dem Interpreten als soziokulturelle Einheit, mehr abverlangt als das, was er von sich aus bezweifelt. Jeder Interpret ist ein umfassendes semantisches und hermeneutisches System, dessen kultureller und sozialer Hintergrund die Form der Inhalte seiner Aktivitäten und somit auch seiner Zweifel und Meinungen bedingt. Wann immer wir Zeichen bewusst oder unbewusst verwenden, tragen wir eine ganze Reihe von Intentionen, d.h. Prädikationen, Attribuierungen, Exklusionen, Inklusionen und Inferenzen mit nach außen, die wir nicht alle begreifen und so-

[35] Peter Engelmann, „Einleitung“. In: Ders. (Hg.), *Postmoderne und Dekonstruktion: Texte französischer Philosophen der Gegenwart*. Stuttgart 2004, S. 20f.
[36] S. 212

mit nicht alle im Griff haben. Paradigmatisch dafür ist die Metapher, welche die Eigenschaft hat, „ständig Fremdes aufzunehmen und in sich zu verwandeln."[37]

Metaphorologische Orientierung

Was der Mensch nicht versteht, bleibt für ihn entweder unsichtbar oder ist ihm suspekt. Wo die Grenzen seiner Sprache ihre Bedeutung verlieren, schafft er sich eine eigene Realität, eine mit besseren Metaphern. Und was ihn nicht interessiert, das bekommt eine negative, das Unerwünschte eine abwertende, Metaphorik. Was auf diese anschauliche Weise formiert, übertragen und herausgetragen wird, ist der „Untergrund von Antrieben",[38] die in ihrer begrifflichen Ohnmacht eine Grenze einfordern.

Die Metapher ist nicht nur ein sprachliches Mittel, das sich eingrenzen, sondern auch eines mit dem sich aus- und eingrenzen lässt. Metaphorisieren kann man alles und mit der Metaphorisierung kann man eine Polysemie vergrößern oder verringern. Verringern kann man eine Polysemie indem man richtungsweisende Bilder produziert, die nur bestimmte Sicht- und Deutungsmöglichkeiten zulassen. Damit werden Deutungsweisen ausgeschlossen, die nicht erwünscht sind und solche stimuliert, die es sind. Doch wie jede eindimensionale Metaphorik ist auch die der Ausgrenzung nicht ohne Widerspruch. Eine kompromisslose also totale Exklusion würde voraussetzen, dass wir auch vieles von dem aus- und begrenzen, was wir bereits haben. Und was ist mit dem, was wir nicht oder noch nicht haben? Damit wird zunächst eines deutlich: So wie wir nicht beliebig zweifeln, deuten und teilhaben können, können wir auch nicht beliebig ein- oder ausgrenzen. Eine metasprachliche Sicht auf das funktionale Verhältnis von Begriffen und absoluten Metaphern, soll diesen Punkt veranschaulichen.

Der Einsatz von absoluten Metaphern wird von Hans Blumenberg „Modell in pragmatischer Funktion, an dem eine Regel der Reflexion gewonnen werden soll" definiert.[39] Es handelt sich um „Übertragung[en] der Reflexion über einen Gegenstand der Anschauung auf einen ganz anderen Begriff, dem vielleicht nie eine Anschauung korrespondieren kann".[40] Mit anderen Worten: Absolute Metaphern ermöglichen es dem Denken dort bildlich einzuspringen, wo ihm die gähnende Leerstelle des logischen Denkens, die Platzierung einer Begrifflichkeit versagt. Damit gewähren absolute und somit lebendige oder noch lebensfähige Metaphern dem Denken zumindest die Gunst der „Einstimmung bei […] nicht erreichbarer Eindeutigkeit".[41] Solange die Lebensader einer Metapher noch pulsiert, ist eine Sichtweise in ihr eingefangen oder lässt sich eine Sichtweise mit ihr

[37] Hans Blumenberg, „Ausblick auf eine Theorie der Unbegrifflichkeit". In: Ders., *Ästhetische und metaphorologische Schriften*. Frankfurt am Main 2001, S. 205.
[38] Hans Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, S. 161.
[39] Ebd., S. 12.
[40] Ebd. Was Hans Blumenberg unter einer Metapher versteht, entspricht weitgehend dem Symbolbegriff Kants, allerdings „mit der Verschärfung in Richtung auf die absolute Metapher" (Hans Blumenberg, *Theorie der Unbegrifflichkeit*. Frankfurt am Main 2007, S. 58).
[41] Hans Blumenberg, „Ausblick auf eine Theorie der Unbegrifflichkeit", S. 197.

Erzeugen, die etwas anschaulich macht. ‚Absolutheit' ist somit eine Form der Beständigkeit aber auch eine Form der Simulation von Rationalität.[42] Die Beständigkeit ist nur möglich, weil solche Metaphern Reaktionen auf Fragen sind, die gerade keine konkreten Antworten erlauben und die Ungenauigkeit, auf die sie reagieren, zugleich ein Lebensgrundbedürfnis des Menschen sind.[43] Als solche ist die absolute Metapher ein lebensbewahrender Grenzwert.[44] Trotz ihres Mangels an logischer Evidenz erfüllen absolute Metaphern aufgrund ihrer katalysatorischen Funktion eine unverzichtbare Funktion für das Denken, insofern sich mit ihnen die Begriffswelt bereichern lässt, ohne dass der fundierende Bestand derselben umgewandelt oder aufgezehrt wird.[45]

Nun gehen wir einen Schritt weiter, indem wir die Funktionen von Begriffen im Unterschied zu denen von absoluten Metaphern definieren. Wie Begriffe so sind auch Metaphern einem geschichtlichen Wandel unterworfen. Absolute Metaphern haben jedoch im Vergleich zu Begriffen „in einem radikaleren Sinn [Geschichte]",[46] denn, so Blumenbergs Erklärung, „der historische Wandel einer Metapher bringt die Metakinetik geschichtlicher Sinnhorizonte und Sichtweisen selbst zum Vorschein, innerhalb deren Begriffe ihre [Legitimation und] Modifikation erfahren".[47] Dass absolute Metaphern eine Geschichte haben, bedeutet dabei nicht nur, dass sie auf die eigentümlichen Bedingungen dessen, was ‚wir' als wahr gesetzt haben, zurückführen, sondern auch, dass sie die spezifischen Denk- und Sichtweisen einer Epoche archivieren und am Leitfaden metaphorischer Vorstellungen vollziehen und wandeln.[48]

Der Begriff, so konstatiert Blumenberg, ist zwar ein „Produkt der Vernunft", doch die Vernunft ist nicht zwangsläufig ein Produkt des Begriffes.[49] Denn die Ansprüche der Vernunft sind nicht immer auf den Begriff zu bringen, wodurch Vernunft und Begriff nicht gleichzusetzen sind. Der Begriff ist zwar kein Surrogat, aber er erfüllt auch nicht die Intention der Vernunft, sondern ist nur eine Richtungsnahme derselben. Als solcher vermag der Begriff nicht alles zu leisten, was die Vernunft verlangt.[50]

Jede Vollendung des Begriffes würde jedoch die Erfüllung der Ansprüche der Vernunft behindern oder gar inhibieren. Die vollständige Deckung von Sprache und Denken würde den Handlungsoptionen eines auf Prävention eingestellten Wesens wie den Menschen, ihren notwendigen Spielraum entziehen.[51] Das

---

[42] Vgl. Blumenberg, *Theorie der Unbegrifflichkeit*, S. 93.
[43] Michael Moxter, „Ungenauigkeit und Variation Zum Status phänomenologischer Beschreibungen". In: Josef Wetz/Hermann Timm (Hgg.), *Die Kunst des Überlebens*. Frankfurt am Main 1999, S. 191.
[44] Hans Blumenberg, „Ausblick auf eine Theorie der Unbegrifflichkeit", S. 196.
[45] Hans Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, S. 11.
[46] Ebd. S. 13.
[47] Ebd.
[48] Ebd., S.18.
[49] Hans Blumenberg, *Theorie der Unbegrifflichkeit*, S. 9.
[50] Vgl. ebd., S. 11.
[51] Vgl. ebd., S. 12.

„normative Prinzip der Ökonomie“[52] betrifft auch und vor allem die Sprache. Die „Vollendung der Terminologie“ wäre der begriffliche „Endzustand einer philosophischen Sprache“ (ebd.). Die Erfüllung des Anspruches auf Klarheit und Deutlichkeit führt nicht zugleich zu einem idealen Telos der Zufriedenheit, denn so unwidersprechlich unsere Aussagen dadurch auch wären, so wären sie doch von allem Aussagbaren über die Welt zugleich das, was uns „am wenigsten interessiert“.[53]

Das menschliche Bedürfnis und zugleich seine Angewiesenheit auf abkürzende oder ausschweifende Prozesse, kann der Begriff alleine nicht leisten. Weder genügen sie der reinen Rationalität (*TU*, 93), noch ist eine Rationalität denkbar ohne die Einkalkulation von Störungen, die als Hilfe qualifiziert werden (Ä, 194). Somit wird zum einen deutlich, dass der menschliche Wirklichkeitsbezug im Allgemeinen „indirekt, umständlich, verzögert, und selektiv“,[54] d.h. medial ist,[55] und zum anderen, dass der sprachlich aufgebaute Wirklichkeitsbezug im Besonderen, und somit auch die mit konventionellen Zeichen denotierten Dinge, in und mit einem System von Regeln verbunden sind, die ihren sinnhaften Gebrauch ermöglichen, indem sie ihn zugleich begrenzen. Sinnerwartungen sind zwar human, doch Enttäuschungen ebenfalls. Was dem Menschen auf der Oberfläche der logischen Orientierung versagt bleibt, sucht er an Orten, die er nicht kennt und die er vielleicht nie verstehen wird. Wie die Sprache setzt auch der Wirklichkeitsbezug des Menschen eine Wirklichkeit ohne Aktualität voraus, also eine „vérité à faire“.[56]

Damit haben wir die funktionalen Aspekte der noch unbeantworteten Frage geklärt, wie etwas ohne abgeschlossenen und abschließbaren Sinn, Sinn stiftet. Um der Antwort auf die Frage nach der Ursache für die impliziten Inklusionen und Exklusionen von Unbegrifflichem Rechnung zu tragen, werden wir nun abschließend die hermeneutischen Methodik und den Aspekt der doppelten Referenz aus Paul Ricœurs *Die lebendige Metapher* mit in unsere Überlegungen einbeziehen.

Die doppelte Referenz

Sprache, so haben wir festgestellt, lässt immer auch Fragen offen und Spuren zurück. Jeder bedeutungsträchtige Bestandteil der Sprache und in der Sprache erfüllt eine semantische Funktion und erzeugt zugleich eine Spannung, die sich in einem bestimmten Sinne aus der hermeneutischen Verstrickung zwischen der

[52] Hans Blumenberg, „Nachahmung der Natur“. In: Ders., *Wirklichkeiten in denen wir leben*. Stuttgart 2009, S. 88.
[53] Hans Blumenberg, „Ausblick auf eine Theorie der Unbegrifflichkeit“, S. 196.
[54] Hans Blumenberg, „Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik“. In: Ders. *Wirklichkeiten in denen wir leben*. Stuttgart 2009, S. 115.
[55] Hans Blumenberg spricht insgesamt von einem metaphorischen Wirklichkeitsbezug. Ich verwende die Begriffe „medial“ und „metaphorisch“ synonym, da beide Begriffe sich dazu eignen, um auf die Mittelbarkeit des Wirklichkeitsbezuges zu verweisen.
[56] Hans Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, S. 25.

impliziten Semantik und der wörtlichen Bedeutung (Herbert Paul Grice), zwischen dem Gemeintem und dem Gesagtem (Wolfgang Iser), zwischen der subjektiven Intention und der objektiven Intention (Hans Georg Gadamer) herauslösen muss. Wir haben ebenfalls festgestellt, dass Bedeutung in einer hierarchischen, taxonomischen und synergetischen Korrelation und Interaktion entsteht, und zwar kontextunabhängig, zwischen den einzelnen Zeichen innerhalb eines Zeichensystems (Semantik), und kontextabhängig, d.h. unter Berücksichtigung der aktuellen konversationellen und propositionalen Rahmenbedingungen. Im Anschluss daran haben wir auf das hermeneutische Dilemma verwiesen, das sich aufgrund der in den Zeichen eingeschriebenen und sich fortschreibenden transzendentalen Signifikate und der damit einhergehenden Aussperrungen, Grenzen, Zwänge und Leerstellen, in Form von Nicht-Präsenzen und Zeichenbeziehungen, eröffnet. Doch wie wird diese semantisch ungreifbare, unbegriffliche oder ästhetische Referenzebene wirksam?

Wenn wir von Referenz sprechen, so meinen wir einerseits „die sprachliche Bezugnahme auf Personen, Gegenstände oder Sachverhalte“,[57] d.h. die zwischen sprachlichen und außersprachlichen und andererseits die Bezugnahme auf sprachliche und außersprachliche Entitäten. Als ein inner- und außersprachlicher Bezug zur Wirklichkeit hat das, was die Referenz erzeugt also eine bedeutende Wirklichkeitsrelevanz. Von einem sprachpragmatischen Standpunkt ausgehend, ist es Aufgabe des Textproduzenten (Sprecher, Autor) den Rezipienten (Leser, Hörer) zu verstehen zu geben, von welchem Gegenstand er spricht. Referenz realisiert sich demnach durch den Vollzug eines Sprechaktes unter bestimmten Bedingungen.

Gehen wir zunächst von einem Wort aus. Das Wort weist zwar, wie wir oben bereits angedeutet haben, eine isolierte Bedeutung auf, es besitzt jedoch keine „semantische Autonomie“,[58] da es sich, als Teil eines Satzes, „nur im Verhältnis zu einem wirklichen oder möglichen Satz definieren und verstehen“ lässt.[59] Mit anderen Worten: Jede Einheit hat erst dann Gültigkeit, wenn sie „in einer höherstufigen Einheit identifiziert werden kann: das Phonem im Wort, das Wort im Satz“.[60] Ausgehend von der Unterscheidung zwischen der semantischen Ebene, in der der Satz als erster Träger einer vollständigen Bedeutungseinheit zu verstehen ist, über die semiotische Ebene des Wortes im Sinne eines Minimalzeichens sowie einer hermeneutischen, die auf der Ebene des Textes zu verorten ist und deren Bedeutung sich unter Berücksichtigung der Gesamtstruktur des Werkes entfalten lässt, verweist Ricœur damit auf die syntagmatischen Voraussetzungen für sinnstiftende Effekte, die eine Art des nicht nur eine fremde Form des Verstehens ermöglichen, sondern auch, über die Grenzen des mit der Vernunft Denkbaren hinaus, etwas Fremdes zur Erfahrung bringen können. Um die mehr oder weniger eindeutigen und gemäßigten Sinnbezirke der sprachlichen Sinnstiftung zu verlassen, bedarf es tropologischer Einflüsse.

---

[57] Jörg Meibauer, *Pragmatik*. Tübingen 2001, S. 12.
[58] Paul Ricœur, *Die lebendige Metapher*, S. 77.
[59] Ebd., 154.
[60] Ebd., 120f.

Kombination, Selektion, An- und Ausgrenzung, Substitution und Ähnlichkeit von oder zwischen Zeichen. Die Unterscheidungsmerkmale ziehen sich von der Semiotik bis zur Semantik über Phoneme, Wörter, Sätze, Aussagen bis zum Text[61] und auf der Ebene des Menschlichen und Zwischenmenschlichen über Individuen, Familien, Kommunen, Staaten bis hin zu Kulturen. Durch die Öffnung zum Imaginären hin, lässt sich, wie Ricœur in der fünften Studie seines Buches *Die lebendige Metapher* geltend macht, eine Sinndimension öffnen, mit der sich diejenige des Wörtlichen erschüttern oder aufsprengen lässt. Voraussetzung für eine sinn- und bedeutungsstiftende Referenz sind die hermeneutischen Postulate, dass kein Diskurs ohne eine ihm vertraute und ihm fremde Geschichte, ohne eine Spur also ohne Voraussetzung gegeben ist. Semiotische Operationen bedürfen geradezu der Differenz, um sich vollziehen zu können. Diese Differenz ist jedoch mehr als eine berührungslose Unversöhnlichkeit, es ist die Differenz einer sich ebenso anschmiegenden, wie abstoßenden Nähe. Eine Differenz die sich weder aufheben, noch vollenden lässt.

Das was wir mit Blumenberg im Namen der Metapher als das Unbegriffliche gemeint haben, ist nun jenes Paradigma für die zweite, implizite Referenz, das es ‚zwischen den Zeilen' des expliziten Sinnes zu erkennen gilt. Aus philosophischer Sicht erweist sich die Metapher für Ricœur als ein Medium innerhalb des tropologischen Weltbezuges, mit dem sich an der semantischen Impertinenz neue Bedeutungen abgewinnen und an der Spitze der semantischen Innovation neue und realitätsrelevante Aspekte zutage fördern lassen.[62] Für uns ist in diesem Zusammenhang interessant, wie dies mittels eines solchen Mediums möglich ist. Eine Antwort darauf bietet die Wirksamkeit der zweiten Referenz mit dem ein Netz von Prädikaten zu Hilfe genommen wird, die schon in eine in einem vertrauten Referenzbereich funktionieren.[63] Ricœur spricht dabei auch von einer poetischen Funktion, die eine ursprünglichere referenzielle Funktion freisetzt und die als „Referenz zweiter Stufe"[64] oder „verdoppelte Referenz"[65] eine zweistufige Referenz auf der Grundlage einer ‚gewöhnlichen' oder ‚ersten' Referenz bildet. Die Interpretation eines Zeichens setzt also voraus, dass ein Sinn bereits konstituiert ist, durch den auf etwas anderes verwiesen wird, das Ricœur eine intentionale Struktur zweiten Grades nennt.[66] Bei der metaphorischen Aussage wird dem Ausdrucksbestreben also „ein Netz von Prädikaten zu Hilfe [gestellt], die schon in einem vertrauten Referenzbereich funktionieren".[67] Die doppelte Referenz bedeutet hier also nicht zugleich eine Verdoppelung (d. h. Abbildung) der Wirklichkeit, sondern eine Metaphorisierung, d. h. sinnhafte Bereicherung derselben, die zu einem neuen Verständnis der Wirklichkeit führen kann.

Mit der in lebenden, aber auch scheintoten, d.h. wirklichen oder potenziellen Metaphern bereitstehenden oder schlummernden Impertinenzen, lässt sich

[61] Vgl. Paul Ricœur, *Die lebendige Metapher*, S. 171.
[62] Ebd. S. 268.
[63] Ebd., S. 278.
[64] Ebd., S. 288.
[65] Ebd., 220.
[66] Vgl. Paul Ricœur, *Die Interpretation*. Frankfurt am Main 1969, S. 24.
[67] Ricœur, *Die lebendige Metapher*, S. 278.

nicht nur eine dekonstruktive Kontextualisierung sondern auch eine De- und Rekontextualisierung herstellen, die nicht nur die Metapher selbst heuristisch wiederzubeleben, sondern auch den drohenden oder erfolgten Stillstand eines ganzen Diskurses wieder in Gang zu bringen vermag. Zugleich kann die metasprachliche Generierung einer semantischen Impertinenz, aufgrund der ungewöhnlichen Anwendung der Prädikate, dem begrifflichen Denken neue semantische Relevanzen (Pertinenzen) entlocken.[68] Das bedeutet, dass die kreative Sinnwirkung einer Metapher erst durch eine Herauslösung aus dem konventionellen, gewöhnlichen Kontext als kalkuliert eingeführte, prädikative Impertinenz zur Geltung kommt, die den Leser oder Hörer dazu auffordert, die fehlende semantische Identität, d.h. die Pertinenz, wiederherzustellen. Was Ricœur demzufolge unter einer semantischen Innovation versteht, ist also keine Kollision des Sinnes, sondern eine aus der Interpretation hervorgehende neue Pertinenz, die eine Antwort auf die semantische Herausforderung der prädikativen Impertinenz darstellt.[69]

Damit die Existenzberechtigung von Fragen, die sich zwar einer theoretischen Erklärung entziehen, aber zugleich unverzichtbar sind, bewahrt bleibt, bedarf es einer Loslösung aus den starren Verankerungen einer expliziten Semantik. Denn solange uns das Unbegriffliches wie Gott, Tod, Gut, Böse, Demokratie, Gerechtigkeit etc. existenziell trifft und betrifft, solange werden wir der Supplemente, der Entschädigungen, der Kompensationen bedürfen, deren tropologische Revitalisierung das Denken am Leben hält. Sobald wir uns auf den sinnstiftenden Wert Polysemie einlassen oder einzulassen verstehen, werden wir erkennen, dass die Tropen mehr bestimmen als nur die sprachlichen Grenzen einer Kultur. Die doppelte Referenz ist immer auch die, einer doppelten kulturellen und sozialen Konvention. Damit wird deutlich, dass sich die Metaphorik nicht unterlaufen lässt, weder innerhalb, noch außerhalb der Sprache. Zugleich wird damit deutlich, dass es keine Metaphorik ohne Intersubjektivität gibt und keine Intersubjektivität ohne Metaphorik. Die lebensrettenden Übertragungen bringen zusammen, was nur aus der verkürzten Sicht eines in Gewohnheiten und Bestimmtheiten eingeschlossenen Urteilsvermögens eingeschränkt oder ausgegrenzt wird. Erst die Verkoppelung des ‚Gleichartigen' mit dem Heterogenen lässt uns begreifen, wieviel Wert die grenzübergreifenden Dialektiken haben, die unsere Sinnprovinzen bereichern. Im Bereich des Unbegrifflichen, wo die Theorie versagen muss, müssen wir auf die Eindeutigkeit der Bestimmtheit verzichten und der Polysemie Raum lassen. Nur durch den Verzicht auf Gewissheit, also die Reduktion unserer Ansprüche und Normen,[70] kann man dem Unbekannten Sinn entlocken und über die Erfahrung hinausgehendes mittelbar erfahrbar werden lassen.

---

[68] Vgl. Ursula I. Meyer, *Paul Ricœur. Die Grundzüge seiner Philosophie*. Aachen 1991, S. 170.
[69] Vgl. Paul Ricœur, *Die lebendige Metapher*, S. 182.
[70] Vgl. Hans Blumenberg, „Im Fliegenglas". In: Ders. *Ästhetische und metaphorologische Schriften*. Frankfurt am Main 2001, S. 247.

Zusammenfassung

Wir haben gesehen, dass das System der Zeichen durch Differenzen, also „[…] durch das Netz von Oppositionen, [konstituiert wird], die sie voneinander unterscheiden und aufeinander beziehen“.[71] Die Entwicklung des relationalen Netzes von in Zeichen eingeschriebenen, kommunikativen also bedeutungstragenden Elementen, verläuft von der Verknüpfung einzelner Buchstaben oder Laute zu Wörtern, über die von Wörtern zu Sätzen, von Sätzen zu Absätzen von diesen wiederum zu ganzen Texten, etc. Doch die Bedeutungen in der Sprache bestehen niemals an sich. Die semiotisch-semantische Ebene der Kommunikation ist immer schon in eine Vielzahl von anthropologisch sinntragenden Voraussetzungen und Kontexten eingegliedert, die nicht alle begrifflicher Natur sind. Die sprachliche Sinnstiftung erfolgt stets in einem funktionalen Geflecht von Sinn- und Bedeutungsebenen, die dem menschlichen Denken, Sprechen und Handeln einerseits zugrunde liegen und andererseits von den semantischen Implikationen, Inklusionen und Exklusionen des Denkens und Handels beeinflusst werden. Diese in der Sprache selbst eingeschriebene Differenz ist jedoch nicht nur für die Architektonik der logischen Signifikationen und Implikationen leitend, sie bestimmt auch die Selektions- und Interpretationsmöglichkeiten von und in sprachlichen Prozessen. Dies erfolgt einerseits in Abhängigkeit zu der syntagmatischen Hierarchie der von Menschen verwendeten Zeichen und andererseits durch Sinnstiftende Co-Effekte (Semantik, Pragmatik, historische, biographische, soziale und kulturelle Präsuppositionen), die nicht zuletzt auch die Grenzen unserer sprachlichen Denkprozesse überschatten.

Wenn der Sinn eines Textes also etwas ist, das es mittels der Interpretation gleich einem Schatz zu heben gilt,[72] dann ist das Verstehen weder ein bloßes sprachliches Reproduzieren von Bedeutungen, noch das Ergebnis der strikten Befolgung eines starren Systems von Regeln. Textueller Sinn ist etwas, das permanent weitergeschrieben wird und nicht abschließend eingeschrieben ist. Analogisch bedeutet das: Der Flüchtling von heute ist der Migrant von morgen und der Einheimische von übermorgen. Die Spuren der als eigen begriffenen und zum Selbst gezählten Identität verschwimmen oder verwandeln sich, wenn man lange genug auf den Spuren zwischen Fremdheit und Vertrautheit, Vergangenheit und Gegenwart, Wahrheit und Lüge, Gut und Böse wandelt. Über die Grenzen eines regelgeleiteten Kalküles hinaus ist das menschliche Leben mit zahllosen Entitäten verknüpft, für die es zwar Namen, aber keine abschließende Erklärung gibt. Diese von den lexikalischen und somit auch semantisch erschlossenen Sinnprovinzen unberührten Bereiche, sind im Sinne Ludwig Wittgensteins ein Außerhalb der Grenzen der Sprache, ohne das wir kein Ausgangsmaterial für das Vertraute besitzen würden. Der Interpretationsspielraum steht also nicht nur in *einem* soziokulturellen, sondern auch über die Grenzen dessen hinaus, was wir unmittelbar erfahren können oder wollen, in einem multikulturellen Sinn- und Erkenntniszu-

[71] Vgl. Jacques Derrida, „Différance“, S. 36.
[72] Vgl. Henry James, *The Figure in the Carpet*. Leon Edel edition, Philadelphia/New York 1964, S. 285.

sammenhang. Das Potential des Denkens, der Sprache und der Erfahrung lässt sich also mittels logischer und grammatikalischer Relationen und Zuordnungen nicht ausschöpfen oder erschöpfen. Und auch wenn „die Vernunft Objektivität fordert“[73], so ist das, was den Menschen eigentlich interessiert nicht das, was er haben kann, bereits hat oder bereits weiß, es sind vielmehr jene die Neugier erweckenden oder bewahrenden Werte, die sich hinter Grenzen befinden und sei es nur als hypothetische Ökonomie, die eine Teilhabe an bereichernden Sinngebilden verspricht. Denn der Mensch ist schlecht darin, die Unbestimmtheiten stehen zu lassen, wenn diese einmal zur Gewissheit geworden sind.

Viele unserer Gewissheiten haben wir nur, weil wir unsere Zweifel und mit ihnen einige unserer menschlichen Fähigkeiten begrenzen. Doch selbst Zweifeln können wir nicht nach Belieben. Einige Grenzen tun uns gut, andere tun Gutes, ob nun zu Recht oder zu Unrecht. Die Sprache der Mehrheit ist eine, die von vielen verstanden wird, aber deswegen muss sie nicht eine sein, die viel Verstand besitzt. Denn Sprache ist etwas, das eine Vielzahl von Grenzen setzt und das zugleich von zahlreichen Grenzen begrenzt wird. Wo, wen und was die jeweilige Grenze auszugrenzen hat, das ist grundsätzlich veränderlich, zumindest so veränderlich wie die ökonomische Virilität des fremden Kapitals oder des Kapitals in der Fremde.

Zwar ist es nicht die Menge der Zeichen, die darüber entscheidet, ob eine Aussage Richtigkeit besitzt, doch jede Demokratie, die ihrem Namen gerecht werden will, hat nur die Möglichkeit, die schlimmste Gewalt durch ihre eigene in Grenzen zu halten. Doch Demokratien sind wie Wolken, die gehen mit dem stärksten Wind und der Stärkste besitzt zwar immer das Recht, aber damit ist nicht garantiert, dass er welches hat. Nicht alles, was in der Gewalt der Zeichen steht, ist ein Zeichen der und für Gewalt. Das alles betrifft uns zutiefst persönlich in Gestalt einer Vernunft, die unsere Privatsphäre schützt, indem sie eine objektive Ebene der Zustimmung zwischen heterogenen Zeichen schafft, eine Ebene, die mehr ist als die Summe ihrer Einzelteile, eine, durch die das Ich sein heuristisches Potential entfalten kann: Gemeint ist das sinn- und strukturgebende Interaktionspotential eines sozial, kulturell, geschichtlich und menschlich vorkontextualisierten und sich stets neu dekontextualisierenden und rekontextualisierenden *Wir*.

[73] Bertrand Russell, „Die geistigen Väter des Faschismus“. In: Ders., *Philosophische und politische Aufsätze*. Stuttgart 1988, S. 121. Mit Hans Blumenberg gesprochen, muss die theoretische Neugier letztlich immer die Eindeutigkeit der Bestimmtheit ihrer Gegenstände einfordern (Vgl. Hans Blumenberg, „Die essentielle Vieldeutigkeit des ästhetischen Gegenstandes“. In: Ders. *Ästhetische und metaphorologische Schriften*. Frankfurt am Main 2001, S. 119).

Literaturverzeichnis

Angehrn, Emil. „Dekonstruktion und Hermeneutik“. In: Andrea Kern/Christoph Menke (Hgg.). *Philosophie der Dekonstruktion*. Frankfurt am Main 2002.

Aristoteles. *Metaphysik. Hamburg 2005.*

Anttila, Raimo/Embleton, Sheila. „The Iconic Index. From Sound Change to Rhyming Slang”. In: Diachronica 6:2. Amsterdam 1989, 155-180.

Beneviste, Emile. „La Forme et le Sens dans le Iangage“. In: *Le Langue. Actes du XIII congrès des sociétés de philosophie de langue Francaise*. Neuchâtel 1967, 27-40.

Blumenberg, Hans. *Paradigmen zu einer Metaphorologie*. Frankfurt am Main 1998.

Blumenberg, Hans. „Ausblick auf eine Theorie der Unbegrifflichkeit“: In: Ders. *Ästhetische und metaphorologische Schriften.* Frankfurt am Main 2001, 193-209.

Blumenberg, Hans. „Im Fliegenglas“. In: Ders. *Ästhetische und metaphorologische Schriften*. Frankfurt am Main 2001, 210-249.

Blumenberg, Hans: „Nachahmung der Natur“. In: Ders. *Wirklichkeiten in denen wir leben*. Stuttgart 2009, 55-103.

Blumenberg, Hans, „Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik“. In: Ders. *Wirklichkeiten in denen wir leben*. Stuttgart 2009, 104-136.

Jacques Derrida, *Die Stimme und das Phänomen*. *Einführung in das Problem des Zeichens in der Phänomenologie Edmund Husserls*. Frankfurt am Main 2003.

Derrida, Jacques. „Différance“. In: Ders. Engelmann, Peter (Hg.). *Randgänge der Philosophie*. Wien 1988, 29-52.

Derrida, Jacques: *Grammatologie*. Frankfurt am Main 1974.

Eco, Umberto. *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*. Frankfurt am Main 1977.

Engelmann, Peter. „Einleitung“. In: Ders. (Hg.). *Postmoderne und Dekonstruktion: Texte französischer Philosophen der Gegenwart*. Stuttgart 2004, 5-32.

Iser, Wolfgang: *Der Akt des Lesens*. Paderborn 1984.

James, Henry. *The Figure in the Carpet*. Philadelphia/New York 1964.

Keller, Rudi. *Zeichentheorie*. Tübingen/Basel 1995.

Meyer, Ursula I. *Paul Ricœur. Die Grundzüge seiner Philosophie*. Aachen 1991.

Meibauer, Jörg. *Pragmatik*. Tübingen 2001.

Moxter, Michael. „Ungenauigkeit und Variation. Zum Status phänomenologischer Beschreibungen“. In: Josef Wetz/Hermann Timm (Hgg.). *Die Kunst des Überlebens – Nachdenken über Hans Blumenberg*. Frankfurt am Main 1999, 184-206.

Platon: *Phaidros*. Stuttgart 2008.

Ricœur, Paul. *Die Interpretation*. Frankfurt am Main 1969.

Ricœur, Paul. *Die lebendige Metapher*. München 2004.

Russel, Bettrand. „Die geistigen Väter des Faschismus“. In: Ders. Philosophische und politische Aufsätze. Stuttgart 1988, 114-135.

Saussure, Ferdinand de. *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*. Berlin 1976.

Stäheli, Urs. „Die Performativität des Namens – Anmerkungen zur Semantik von Inklusion und Inklusion“. In: *Druzboslovne Razprave*, 17. Jg., Nr. 37-38, 2001, 49-58. (http://druzboslovne-razprave.org/clanek/pdf/2001/37-38/3/; Abruf 04.04.2017).

Neuerscheinungen von Mitwirkenden



Der Spatial Turn und seine Folgen: Vor dem Hintergrund der historischen Grundlagen der Wende zum Raum zu Beginn des 21. Jahrhunderts arbeitet Stephan Günzel die maßgeblichen Verwerfungslinien der gegenwärtigen Debatte heraus und dekliniert die verschiedenen Aspekte der Verräumlichung am Beispiel von Henri Lefebvres Theorie sozialer Hervorbringung systematisch durch.

Die Abgrenzung einzelner Varianten des Spatial Turn lässt die jeweils fachspezifischen Interessen am Raum deutlich werden und ermöglicht einen übergreifenden Vorschlag zu dessen methodischer Untersuchung anhand topologischer Strukturen.

Der Band gibt nicht nur einen systematischen Überblick über den Spatial Turn, sondern stellt darüber hinaus die Raumtheorien von Ratzel, Simmel, Lewin, Heidegger, McLuhan, Levinas, Foucault, Spencer Brown, Bourdieu, Deleuze, de Certeau und anderen vor. Damit eignet er sich in besonderer Weise für den Einsatz in Studium und Lehre.



Die frühe Moderne gilt als eine Epoche sich dynamisierender Geschlechterbeziehungen. Skandinavien nimmt in dieser Hinsicht eine Vorbildfunktion für den deutschsprachigen Diskurs ein. Anhand von Romanen von Thomas Mann, Gabriele Reuter, Herman Bang und Toni Schwabe zeigt Jenny Bauer, dass die Diversität literarischer Identitätsentwürfe eng an die Produktion sozialer, nationaler und imaginärer Räume gebunden ist.

Diese verschiedenen Dimensionen des Raumes bilden das Kernstück von Henri Lefebvres Theorie, die hier erstmals zur Analyse literarischer Texte eingesetzt wird. In diesem Zusammenhang werden Korrelationen zwischen Lefebvres prozesshaftem Raumdenken und aktuellen Gender-Theorien sichtbar.



Anknüpfend an *Deutsche Selbstbilder in den Medien: Film 1945 bis zur Gegenwart* widmet sich dieser Band insbesondere Gesellschaftsentwürfen, Identitäts- und Sinnkonstrukten in der deutschsprachigen Literatur und Film des 21. Jahrhunderts. Ausgehend von Deutschlandbildern der Popliteratur der 1990er Jahre werden die Entwicklungen gegenwärtig zentraler Narrative am Beispiel von Generationenbildern der Thirtysomethings, den Konzeptionen von Gender, Sex, Beziehungen und individuellem ‚Glück' in Literatur und Film, von Norm und Verbrechen im Regionalkrimi und von Heimatkonzeptionen im neuen ‚Heimatfilm' aufgezeigt. Daneben werden die gegenwärtigen Geschichtskonstrukte vom Mittelalter, dem Nationalsozialismus sowie von ‚1968' und 9/11 in den Blick genommen.

Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik | Print

Band 6



Die Erzählungen des Videospiels gelten kulturell nach wie vor weitestgehend als trivial, auch in der Forschung ist die konkrete Untersuchung der dort entworfenen Welten bislang nur auf einer sehr allgemeinen Ebene erfolgt. Martin Hennig hat sich deshalb erstmals umfassend den Weltentwürfen des Videospiels und ihren unterschiedlichen Ausprägungen innerhalb der aktuellen Videospielekultur gewidmet. Dabei werden semiotisch fundiert die Konzeption des Avatars und die damit verknüpften Vorstellungen von der Person mit den dargestellten Welten verknüpft. Es wird untersucht, wie strukturelle und inhaltliche Merkmale aktueller und historischer Beispiele durch das Videospieldispositiv bedingt sind; welche Auswirkungen der Medienwandel auf die Weltentwürfe in Videospielen hat und welche sozialen Nutzungsweisen das Onlinerollenspiel im Vergleich zum Offlinevideospiel ermöglicht.

Damit werden Person und Raum, Avatar und Weltentwurf im Buch einerseits mit der spezifischen Medialität des Videospiels und andererseits zu kulturellen Diskursen in Beziehung gesetzt. In diesem Zusammenhang schließt Hennig insbesondere an Konzeptionen von ‚Privatheit' und ‚Öffentlichkeit', ‚Freiheit' und ‚Überwachung' an. Insgesamt liefert die Kultursemiotik des Videospiels eine systematische semiotische Analysemethode, die gleichermaßen an Offline- und Onlinevideospielen validiert wird. Das Videospiel rückt hier sowohl in seiner semiotisch-ästhetischen Dimension als auch in seinen kulturellen Bezügen und Funktionen in den Blick und wird damit in vollem Umfang als kultureller Zeichenträger perspektiviert.

Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik | Print

Band 12



Europa wird gegenwärtig neu gedacht: im Kontext von ‚Flüchtlingskrise' und Brexit sowie unter Bedingungen von Transkontinentalität und Mehrsprachigkeit. Seine Grenzen werden in einem Spektrum wahrgenommen, das von Durchlässigkeit bis zur Abgrenzung reicht. Schicksale von Flucht und Exil werfen die Frage nach dem generativen Potential von Übergangsprozessen auf.
Die in diesem Band versammelten Beiträge befassen sich daher mit literarischen und filmischen Werken, die quer zu homogenisierenden Bildern und Identitätsvorstellungen in Europa oder in anderen Weltteilen stehen. Sie stellen die Bedeutung von Entgrenzungen heraus, die Veränderungen bewirken, und prüfen, inwiefern Grenzräume auch zur Entwicklung von Übergängen beitragen.



Im Erscheinen

Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik | Print

Band 14

Impressum



Schriften zur
Kultur- und Mediensemiotik
Virtuelles Zentrum für kultursemiotische Forschung

open access

creative commons

Open Access Journal | OJS & Print on Demand

Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik | Online

ist zusammen mit der Printreihe *Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik*
im Marburger Verlag Schüren eine Publikation des
VIRTUELLEN ZENTRUMS FÜR KULTURSEMIOTISCHE FORSCHUNG (VZKF)
und wird herausgegeben von Martin Nies.

SKMS | Online erscheint in Kooperation mit der Universitätsbibliothek Passau im Open Access in *Open Journal Systems* und auf der Webseite www.kultursemiotik.com. Sonderbände zu bestimmten Themenschwerpunkten sind darüber hinaus auch als BOD im Verlag Schüren erhältlich.

ISSN 2364-9224

Verantwortlich für den Inhalt der Beiträge sind die Autor*innen.

© 2019 | **VZKF**
www.kultursemiotik.com
Alle Rechte vorbehalten

Herausgeber / Redaktion
Prof. Dr. Martin Nies
Europa-Universität Flensburg
Institut für Sprache, Literatur und Medien
Auf dem Campus 1
24943 Flensburg
Germany

Email: redaktion@kultursemiotik.com

creative commons

open access

Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik

No. 4/2018



ISSN 2364-9224