

Leseprobe

Brahim Moussa

Heterotopien
im poetischen Realismus

Andere Räume, Andere Texte



AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2012

Abbildung auf dem Umschlag:

Adalbert Stifter: Ruine Wittinghausen (Öl auf Leinwand , ca. 1833-35).

D6

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2012

Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld

Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de

Druck: docupoint GmbH, Magdeburg

Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-89528-938-5

www.aisthesis.de

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	9
I. Heterotopien in Raumtheorie und Literatur	24
1. Der Kontext des Heterotopos: Neue dynamische Raumkonzepte	24
1.1. Abschied von der oppositionellen Raumaufteilung	25
1.2. Raum als Praxis	29
1.3. <i>Third space</i> und Grenzraum	33
2. Foucaults Heterotopiebegriff	35
2.1. Die Heterotopien	35
2.2. Heterotopien im textuellen Gebrauch (Probleme der Begriffsbestimmung in der Forschung)	39
3. Heterotopien und der literarische Raum	42
3.1. Das klassifikatorische Konzept	42
3.2. Der Heterotopos im literarischen Raum (Der literarische Raum als Variable)	45
II. Heterotopien im poetischen Realismus	53
1. Heterotopien vs. Grenzziehungen	53
2. Heterotopien als Herausforderung des kontigen Erzählens	60
III. <i>Der Hochwald</i>: Abschied von der romantischen Heterotopie	71
1. Problematik der oppositionellen Raumstruktur	71
2. Heterotopie als locus amoenus	73
3. Die unheimliche Heterotopie oder der locus terribilis	77
3.1. Eigengesetzliche Natur	77
3.2. See-Bilder	79

4.	Depotenzierung der romantischen Heterotopie	83
4.1.	Integration des Sees in Sagen als räumliche dubious fiction	83
4.2.	Dementierte Sagen und naturkundlicher Diskurs	85
4.3.	Das technische Instrument in der romantischen Heterotopie	87
5.	Rückkehr in den Referenzraum als Übergang in den poetischen Realismus	93
IV.	<i>Der Nachsommer: Kompensations-Heterotopie</i>	99
1.	Die Heterotopie Rosenhaus	99
1.1.	Raum-zeitliche Demarkation des Rosenhauses	99
1.2.	Artifizielle Natur und bauliche Absicherung	103
2.	Die Diskurse in der Heterotopie	107
2.1.	Naturwissenschaftlich exakte Darstellungen	107
2.2.	Heterotopie und Historismus: zwischen Dingketten und Transendenzen	109
2.3.	Abgesicherte Sakralität des Heterotopos Rosenhaus	113
3.	„Rückblick“ in den poetischen Realismus	115
3.1.	(Raum-)Äquivalenzen und Sublimation	119
3.2.	Die andere Seite der Heterotopie	121
3.3.	Heterotopie zwischen marmorner Verewigung und Mortifikation	125
3.4.	Wesenheit oder dubiose Körperlosigkeit im Heterotopos	133
V.	<i>Die Akten des Vogelsangs: Übergangs-Heterotopien</i>	139
1.	Die räumlichen Demarkationen	139
1.1.	Velten Andres am Rande der bürgerlichen Sphäre	139
1.2.	Die Heterotopien	147
2.	Erosion der Heterotopie und der Wahnsinn	154
2.1.	Die äußere Erosion der Heterotopie	154
2.2.	Heterotopie und die Grenze des Wahnsinns	156

3.	Heterotopie als Raum erzählerischer Transgressionen	161
3.1.	Die bösen Zeichen der Heterotopie	161
3.2.	Biblische Umkehrungen und unheimliche Heterotopie	164
3.3.	Groteske Raumbilder auf der Variété-Bühne	166
4.	Aporien und Resignationen	171
4.1.	Heterotopien vs. Verklärung	171
4.2.	Dilemma der räumlichen Leere bei Velten und die entleerten Akten	174
4.3.	Vom entleerten Raum zur erzählerischen Figur des Nichts	177
4.4.	Partielle Wirklichkeit und paradoxe Verklärung	180
VI.	<i>Das Odfeld: Universal-Heterotopie</i> als Geschichte der Destruktion	186
1.	Universal-Heterotopie	186
1.1.	Räumliche Amplifikation	186
1.2.	Enthierarchisierte Geschichte und Heterochronie	188
1.3.	Die Erzählbewegung im Chronotopos des Odfeldes	193
2.	Zeichenvariationen in den Heterotopien	196
2.1.	Schwache historische Referentialität	196
2.2.	Verfremdende Beglaubigung des Krieges in den Zeichen des Partikularen	199
3.	Raumäquivalenzen und Zeichenresponionen	203
3.1.	Paradigmatische Organisation der Zeichen	203
3.2.	Kontige Beglaubigung der Destruktion	208
3.3.	Realismus ohne Referenzraum und ohne Verklärung	217
Fazit	221
Literatur	229
	Primärliteratur	229
	Sekundärliteratur	232
Danksagung	243

Einleitung

„Es bleibt dabei: die Zeitfolge ist das Gebiete des Dichters, so wie der Raum das Gebiete des Malers“¹, heißt es in Lessings *Laokoon*. Das literarische Werk entfaltet sich dieser Formel nach in der Zeit und nicht im Raum. Im Anschluss an diese Auffassung führt Jean Paul die räumlichen Verhältnisse im literarischen Werk auf die literarische Figur zurück. Jede Raumdarstellung, jedes landschaftliche Bild sei einer Empfindungskonstellation des „epischen Spielers“ entsprungen.² Diesen Ansätzen nach spielen räumliche Strukturen in literarischen Texten höchstens eine irrelevante Attributenrolle. Das geht auf eine ontologische Wahrnehmung des Raumes zurück, die Newton und Kant maßgeblich geprägt haben: Newton definiert Raum und Zeit als absolut; demnach sind Zeit und Raum – ob „absolut“ oder „relativ“ – Kategorien, die für sich stehen und deren Existenz unabhängig von jeder theoretischen und praktischen Wirklichkeit besteht.³ Kant beschreibt Raum und Zeit als Kategorien *a priori* und bekundet für beide ein prähistorisches, prämaterielles Sein: Der Raum „ist nicht etwas Objektives und Reales, weder eine Substanz, noch eine Akzidenz, noch ein Verhältnis; sondern ein subjektives, ideales [...] Schema.“⁴ Doch damit geht diese apriorische Existenz des Raumes, „das absolute Sein des Raumes als bald in sein Nicht-Sein über“⁵, kritisiert Cassirer und bringt das Problem auf den Punkt.

Während im 19. Jahrhundert die Zeit von ihrem absoluten Sein abgelöst wurde und im Rahmen des Historismus eine beachtliche Rolle spielte,

-
- 1 Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. In: Ders. *Werke*. Illustrierte Ausgabe. Hrsg. von Heinrich Laube. Bd. 3. Wien/Leipzig/Prag 1982. S. 348.
 - 2 Vgl. Jean Paul: *Poetische Landschaftsmalerei*. In: Ders.: *Werke in zwölf Bänden*. Bd. 9. Hrsg. von Norbert Miller. München 1975. S. 289.
 - 3 Vgl. Isaac Newton: *Mathematische Grundlagen der Naturphilosophie*. Dt. und Hrsg. von Ed Dellian. Hamburg 1988. S. 44.
 - 4 Immanuel Kant: *Von dem Raume (1770)*. In: Ders.: *Werke in sechs Bänden*. Bd. 3: *Schriften zur Metaphysik und Logik*. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. Darmstadt 1983. S. 56-69; hier S. 61.
 - 5 Ernst Cassirer: *Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum (1931)*. In: *Landschaft und Raum in der Erzählkunst*. Hrsg. von Alexander Ritter. Darmstadt 1975. S. 17-35; hier S. 21.

blieb der Raum weiterhin unbedeutend: „La grande hantise qui a obsédé le XIX^e siècle a été, on le sait, l'histoire“⁶. In der literarischen Produktion spiegelt sich dieser Geist des 19. Jahrhunderts u.a. im historischen Roman wider, wofür z.B. Gustav Freytags Romanzyklus *Die Ahnen* steht. In diesem sechsbändigen Werk wird die „Reichsgeschichte“ am Beispiel einer Familiengeschichte über viele Jahrhunderte geschildert.⁷ Die Herabstufung des Raumes gegenüber der Zeit hat in Studien zur realistischen Epoche einen Nachklang: „Nur selten wird der Raum zu einer das Ganze durchwaltenden Fügkraft und somit zu einem Strukturelement im eigentlichen Wortsinn“⁸, heißt es in einer Beobachtung Hermann Meyers über den Raum im poetischen Realismus. Dem beipflichtend lautet eine These Bruno Hillebrands wie folgt:

Der Raum im realistischen Roman ist [...] als solcher die unreflektierte Grundbedingung des menschlichen Daseins. Der epische Dichter denkt nicht

-
- 6 Michel Foucault: *Des espaces autres* (1967). In: Ders.: *Dits et Écrits*. Bd. 4. Paris 1994. S. 752-762; hier S. 752. Edward Soja charakterisiert dieses Phänomen als „temporal prisonhouse of language“, das einem „carceral historicism“ verhaftet ist. (Edward Soja: *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. London 1989. S. 1); diese Neigung zum Historismus bezeichnet Schlögel sogar als eine Obsession, die darin besteht, das zeitliche Nacheinander und nicht das räumliche Nebeneinander in den Mittelpunkt zu rücken: „Räumliche Verhältnisse sind gewissermaßen nur noch ein Container, eine Black box, eine passive Bühne für geschichtliche Akteure.“ (Karl Schlögel: *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*. München 2003. S. 44).
- 7 In *Die Ahnen* „bietet [Freytag] die wechselvolle Herkunftsgeschichte [des neugegründeten] Reiches, indem er von der Völkerwanderung über das Mittelalter und die frühe Neuzeit bis hin zum Revolutionsjahr 1848 die Reichsgeschichte re-konstruiert. Die Reichsgeschichte ist zugleich als Familiengeschichte konzipiert, die durch die Jahrhunderte geführt wird.“ (Harro Müller: *Historische Romane*. In: *Hanser Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Bd. 6: *Bürgerlicher Realismus und Gründerzeit 1848-1890*. Hrsg. von Edward McInnes/Gerhard Plumpe. München 1996. S. 690-707; hier S. 701).
- 8 Hermann Meyer: *Raumgestaltung und Raumsymbolik in der Erzählkunst*. In: Ders.: *Zarte Empirie. Studien zur Literaturgeschichte*. Stuttgart 1963. S. 33-56; hier S. 37.

über die inneren Bezüge des Räumlichen nach, er entwirft den Raum als reine Anschauungsform.⁹

In Hillebrands Beobachtung ist noch viel Kant zu erkennen, denn der „Raum ist [...] ein unbedingter erster formaler Grund der Sinnenwelt“¹⁰.

Die Abwertung der Raumfunktion in Untersuchungen zum Realismus wird brisanter im Vergleich zur Hervorhebung räumlicher Darstellungen in Texten der Moderne. David Mickelsen, der zwischen „spatial-form novel“ und „temporal novel“ unterscheidet¹¹, ordnet in seiner Typologie in Berufung auf Stendhals *Le Rouge et le Noir* den Roman des 19. Jahrhunderts und den Bildungsroman kurzerhand der Kategorie der *temporal novel* zu. Kafka und Joyce gehören aber der *spatial-form novel* an.¹² Doch die Devaluation bzw. die Ignorierung der räumlichen Komponente in Abhandlungen zum Realismus beruht eher auf einem Interpretationsmuster, das den Fokus vordergründig auf die Reihenfolge der Ereignisse in einer Diegese legt; d.h. solange die Texte eine prozessuale Handlung aufweisen, werden ihre räumlichen Komponenten außer Acht gelassen. Da die realistische *fabula* stärker auf chronologischen Handlungen baut, die kausal auseinander folgen, besteht kein Bedarf, auf den Raum einzugehen.

Erst in der Postmoderne werden Stimmen laut, die ein Umdenken in Bezug auf Spatialität, ihre Komplexität und Konflikthaltigkeit verlangen, denn der Raum – auch in der literarischen Fiktion – ist nichts Vorgegebenes: „The idea that there is some universal language of space, a semiotics of space independent of practical activities and historically situated actors, has

9 Bruno Hillebrand: Poetischer, philosophischer, mathematischer Raum. In: Ders.: Mensch und Raum im Roman. Studien zu Keller, Stifter, Fontane. München 1971. S. 5-36; hier S. 35.

10 Kant: Von dem Raume, S. 65.

11 Vgl. David Mickelsen: Types of Spatial Structure in Narrative. In: Spatial Form in Narrative. Hrsg. von Jeffrey R. Smitten/Ann Daghistany. London 1981. S. 63-78; hier S. 65.

12 „The novel: a mirror carried along a road; images the structure and content of the nineteenth-century novel. That kind of novel mirrors the physical details of environment within a continuous, progressive, linear structure. But with the advent of Proust, Kafka, Joyce, and Woolf, the mirror stops moving and turns inward.“ (Mickelsen: Types of Spatial Structure in Narrative, S. 78).

to be rejected“¹³, lautet David Harveys Forderung. Die Wahrnehmung des Raumes ändert sich damit „from a series of fixed settings in homogeneous space into a multitude of qualitatively different spaces that varied with the shifting moods and perspectives of human consciousness.“¹⁴ Diese Positionen rühren aus einer Entwicklung durch Arbeiten, die bereits in den 50er und 60er Jahren eine Wende in der Raumforschung eingeleitet haben. Bachelards *La Poétique de L'espace* (1957), Joseph Franks *The Widening Gyre. Crisis and Mastery in Modern Literature* (1963) und später Henry Lefebvres *La production de l'espace* (1974), und nicht zuletzt Michel Foucaults Vortrag bei einem Architekten-Treffen über *Heterotopien* aus dem Jahr 1966 und sein im darauffolgenden Jahr verfasster Aufsatz *Des espaces autres*; all diese Arbeiten haben den Weg für den *spatial turn*¹⁵ geebnet, der Möglichkeiten für neue

13 David Harvey: *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Cambridge 1996. S. 216.

14 Kern, zit. n. Harvey: *The Condition of Postmodernity*, S. 267.

15 *Spatial turn* heißt laut Schlögel nichts anderes als eine gesteigerte Aufmerksamkeit auf die räumliche Seite. Schlögel, der den *spatial turn* als eine längst fällige Entwicklung seit Foucaults und Lefebvres Arbeiten sieht, begreift diese Entwicklung wie folgt: „Raum, Räume: Ein nicht geringer Fortschritt der Diskussion der letzten Jahre ist die Auffaltung der Räume, also nicht mehr auszugehen von dem einen – meist noch physisch-physikalisch-geographisch gefassten – Raum, sondern von n-Räumen. Diese Pluralisierung, die ihrerseits wieder etwas modisch-outriertes haben kann, ist sehr wichtig, weil sie den unendlichen Reichtum einer verräumlichten Welt vor Augen führt – geographisch, sozial, soziologisch, ökonomisch, psychologisch, literarisch, linguistisch, anthropologisch, gendernmäßig, verkehrsmäßig, religiös.“ (Karl Schlögel: *Kartenlesen, Augenarbeit. Über die Fälligkeit des spatial turn in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*. In: *Was sind Kulturwissenschaften? 13 Antworten*. Hrsg. von Heinz Dieter Kittsteiner. München 2004. S. 261-283; hier S. 283f.). Der Begriff „*spatial turn*“ wurde zum ersten Mal vom Geographen Edward Soja im Jahr 1989 gebraucht. (vgl. Soja: *Postmodern Geographies*, S. 16). Zwei Jahre später greift Fredric Jameson den Begriff auf: „A certain spatial turn has often seemed to offer one of the more productive ways of distinguishing postmodernism from modernism proper, whose experience of temporality – existential time, along with deep memory – it is henceforth conventional to see as a dominant of the high modern.“ (Fredric Jameson: *Postmodernism. Or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (1991). New York 1995. S. 154); dazu vgl. Jörg Döring/Tristan Thielmann: *Einleitung: Was lesen wir im Raume? Der Spatial Turn und das geheime Wissen der Geographen*. In: *Spatial Turn. Der Raumparadigma in den*

Raumauffassungen geöffnet und neue Raumkonzepte entfaltet hat. Aus diesen und anderen Arbeiten kristallisieren sich Positionen, die den Raum nicht als ein marginales Attribut, sondern als Produkt und als Praxis sozialer sowie ästhetischer Art betrachten.¹⁶ Die Spannungen und Konflikte, die sich in der Gesellschaft, aber auch in unterschiedlichen Formen ästhetischer Produktion zeigen, so der Tenor des *spatial turn*, drücken sich in räumlichen Relationen aus¹⁷, denn die Frage, die der *spatial turn* stellt, ist: „Wie stellt man Gleichzeitigkeit dar, Koexistenz des Diversen im Raum, wo einem für das Narrativ doch nur die Sequenz, das Nacheinander zur Verfügung steht?“¹⁸ Demnach gilt es in Bezug auf den Realismus nicht, das Augenmerk auf den Raum als Kulisse, als Bühne des Geschehens zu richten, in der sich der Referenzcharakter realistischen Schreibens bewahrheitet¹⁹, sondern die Spannungen zwischen narrativer Reihenfolge und Verräumlichung zu prüfen. An dieser Stelle muss vorab der Gebrauch der Begriffe Raum, Ort und Topos

Kultur- und Sozialwissenschaften. Hrsg. von Ders. Bielefeld 2008. S. 7-45; hier S. 7f. Sigrid Weigel, die vom *topographical turn* spricht, definiert den „Raum [...] als eine Art Text [...], dessen Zeichen oder Spuren semiotisch, grammatologisch oder archäologisch zu entziffern sind.“ (Sigrid Weigel: Zum „*topographical turn*“. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften. In: KulturPoetik (2) 2002. S. 151-165; hier S. 160).

- 16 „Gestalt und Form des Raumes und damit verbunden auch die Raum-Anschauung stehen nicht von vornherein fest, sondern werden erst konstituiert; sie werden gebildet durch die Art und Weise der Relation und des Zusammenhangs“. (Sylvia Sasse: Literaturwissenschaft. In: Raumwissenschaft. Hrsg. von Stephan Günzel. Frankfurt a. M. 2009. S. 225-241; hier S. 232).
- 17 Dafür ist die Arbeit von Henry Lefebvre *La production de L'espace*, die den Raum in den Produktionsverhältnissen verankert, ausschlaggebend. Zu erwähnen sind auch einige Abhandlungen von Michel Foucault: *Espace, savoir et pouvoir* (1982); *Questions à Michel Foucault sur la géographie* (1976); *Préface à la transgression* (1963). Michel de Certeau behandelt ebenfalls in *Arts de faire* (1980) den Raum als *Pratiques d'espace*. Homi Bhabha knüpft auch in seinem Buch *The Location of Culture* (1994) an diese Tradition.
- 18 Schlögel: Kartenlesen, Augenarbeit, S. 274.
- 19 „Raum definiert sich hier im Sinne von Lebensbereich oder auch ‚Weltausschnitt‘, was historisch gemeint ist, nämlich das vom Dichter aus einer bestimmten Zeit herausgeschnittene Segment des gesellschaftlichen wie gegenständlichen Umwelthaften [...]. Was in dieser Sicht Raum genannt wird, meint demnach soviel wie Lebensraum, also den historisch bedingten sozialen Umweltfaktor“. (Hillebrand: Poetischer, philosophischer, mathematischer Raum, S. 11).

für diese Arbeit erläutert werden. In der Raumtheorie herrscht ein Konsens, was die Unterscheidung zwischen Raum und Ort angeht: Während der Ort etwas Punktuell, Fixiertes, bedeutet – so sehen das z.B. Kirstin Wagner und Michel de Certeau²⁰ –, hat der Raum immer mit Bewegung, Spannung und Entstehung zu tun.²¹ Wagner stützt sich auf das Grimmsche Wörterbuch und führt den Begriff Raum auf das lateinische Wort „spatium“ zurück, dessen Bedeutung „Ausdehnung und Weite“ ist.²² In diesem Zusammenhang wird der Raum von de Certeau als die Gesamtheit von Richtungsvektoren und Geschwindigkeitsgrößen verstanden, die ihn, den Raum, erfüllen:

Est espace l'effet produit par les opérations qui l'orientent, le circonscient, le temporalisent et l'amènent à fonctionner en unité polyvalente de programmes conflictuels ou de proximités contractuelles.²³

Der Raum wird in dieser Untersuchung vor dem Hintergrund des *spatial turn* als Träger von Spannungen in inhaltlicher, aber auch in erzählerischer Hinsicht verstanden. Hillis Miller sieht im literarischen Raum das Ergeb-

20 „Das im Wortgebrauch zentrale Moment der Ausdehnung und Weite unterscheidet den Raum vom eher punktuell bestimmten Ort.“ (Kirstin Wagner: Raum, Ort, Lage. Konzepte des Räumlichen. In: Droste-Jahrbuch (7): Raum. Ort. Topographien der Annette von Droste-Hülshoff. Hrsg. von Jochen Grywatsch. Münster 2009. S. 25-40; hier S. 31); dazu auch de Certeau: „Un lieu est [...] une configuration instantanée de position. Il implique une indication de stabilité.“ (Michel de Certeau: *Pratiques d'espace*. In: Ders.: *L'invention du quotidien*. Bd. 1: *Arts de faire* (1980). Paris 1990. S. 138-191; hier S. 173).

21 „So bemerkt das Grimmsche Wörterbuch als die ursprüngliche Bedeutung des Wortes ‚räumen‘: ‚einen Raum, d.h. eine Lichtung im Walde schaffen, behufs Urbanmachung oder Ansiedlung‘. Von daher ist auch das Substantiv Raum bestimmt. Die verschiedenen älteren Belege verweisen nach Grimm auf das Wort Raum ‚als einen uralten Ausdruck der Ansiedler ... der zunächst die Handlung des Rodens und Freimachens einer Wildnis für einen Siedelplatz bezeichnete ... dann den so gewonnenen Siedelplatz selbst‘. Dieser Hinweis ist sehr bedeutsam. Raum in diesem ursprünglichen Sinn ist also nicht an sich schon vorhanden, sondern wird erst durch eine menschliche Tätigkeit gewonnen.“ (Otto Friedrich Bollnow: *Mensch und Raum*. Stuttgart 1963. S. 33).

22 Vgl. Wagner: *Raum, Ort, Lage*, S. 31.

23 de Certeau: *Pratiques d'espace*, S. 173.

nis poetisch-sprachlicher Produktion und nicht ein vorgegebenes Objekt.²⁴ Dabei lässt sich der literarische Raum – und dies ist eminent – nicht auf die „bloße Reproduktion dieser oder jener lokalen Charakteristiken einer realen Landschaft“²⁵ beschränken. „Der Raum im Kunstwerk modelliert verschiedene Beziehungen des Weltbildes“²⁶. In diesem Kontext kommt der Begriff *Topos* ins Spiel, der u.a. von Lotman und Bachelard gebraucht wird. Der *Topos* ist für Lotman der Raum im literarischen Text, d.h. der künstlerische Raum. „Die Struktur des *Topos*“ ist die „modellierende Rolle des künstlerischen Raumes im Text.“²⁷ Bachelard bezeichnet den *Topos* als den Raum des Poeten: Er spricht von der „topo-analyse“ – also von der Analyse des *Topos* – wenn der Raum vom Poeten bevölkert wird.²⁸ Der *Topos* ist für ihn ein Raum der „imagination Poétique“²⁹. Der Begriff *Topos* bezieht sich demnach in dieser Arbeit auf den literarischen Raum. Er ist der innerliterarische Raum. Der Begriff Raum gilt für das literarische *Spatium*, d.h. für Formen räumlicher Darstellung in der Literatur, aber auch für den real-existierenden Raum. Die Literatur integriert jedoch *real-existierende* Räume, die dann in der literarischen Fiktion neu besetzt und aufgeladen werden. Diese Kategorie wird in dieser Arbeit sowohl als *Topos* als auch als literarischer Raum verhandelt. Der *Topos* ist eine strukturbestimmende Komponente im literarischen Text, und selbst im Realismus keine Duplikation außertextueller Ortschaften. Das zeigt sich an klassischen Texten dieser Epoche deutlich.

In den Werken von Tolstoj, Dostojewskij, Stendhal, Dickens und Balzac, aber auch in den Erzähltexten von Fontane, Raabe, Keller, Storm und Stifter drücken sich die Spannungen der Diegese räumlich aus. Der *Topos* reflektiert in Dostojewskijs *Schuld und Sühne*³⁰ alle Konflikte, denen der

24 Hillis Miller: *Topographies*. Stanford 1995. S. 19; dazu: „The topography of a place is not something there already, waiting to be described, constatively. It is made, performatively, by words or other signs, for example, by a song or a poem.“ (Miller: *Topographies*, S. 276).

25 Jurij M. Lotman: Das Problem des künstlerischen Raums in Gogol's Prosa (1968). In: Ders.: Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur. Hrsg. von Karl Eimermacher. Kronberg 1974. S. 200-271; hier S. 200.

26 Lotman: Das Problem des künstlerischen Raums in Gogol's Prosa, S. 201.

27 Jurij M. Lotman: Die Struktur literarischer Texte. Dt. von Rolf-Dietrich Keil. München 1972. S. 330.

28 Vgl. Gaston Bachelard: *La Poétique de l'espace*. Paris 1957. S. 58.

29 Bachelard: *La Poétique de l'espace*, S. 11.

30 Fjodor M. Dostojewskij: *Schuld und Sühne* (1866). München 1979.

Held des Romans, Raskolnikow, mit seiner Umgebung aber auch mit seinem Inneren ausgesetzt ist: Raskolnikow bewohnt einen immer offenen Raum, dem das Interieur fehlt; in dem Raum „kann man kein biographisches Leben führen. Hier kann man nur Krisen durchleben, sterben oder wiedergeboren werden“³¹. Der Raum des Romans, oder präziser der Raum, in dem sich der Held bewegt, ist immer eine Schwelle, ein Raum des Übergangs, kein Raum, in dem die Hauptfigur einem stabilen Handlungsmuster folgen kann. Er bewohnt einen Zwischenbereich.³²

Die räumlich gespiegelten Spannungen in der realistischen Literatur zeigen sich selbst im Bildungsroman, in der *temporal novel*. Der Held in Stendhals *Le Rouge et le Noir*³³ beginnt seinen Lebensweg im ländlichen Gebiet. Durch seine Anstellung als Hauslehrer bei der Familie de Rênal beginnt sein sozialer Aufstieg, aber gleichzeitig wird die Bewusstheit um seinen eigenen „niederer“ gesellschaftlichen Stand stärker. Die Konfrontation mit diesem Raum der Wohlhabenden erweckt dabei in ihm starke Ambitionen. Dieser junge Held durchschaut ohne große Schwierigkeit die Codes³⁴ dieser Sphäre

31 Michail M. Bachtin: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur (1965). Dt. von Alexander Kaempfe. Frankfurt a. M. 1990. S. 74.

32 „Die Schwelle, die Diele, der Korridor, der Treppenabsatz, die Treppe, die Treppenstufe, die zur Treppe hin geöffneten Türe, die Hoftüre, die öffentlichen Plätze, die Straßen, die Fassaden, die Spelunken, die Brücken, Wassergräben: das ist der Raum dieses Romans [Schuld und Sühne]. Dagegen fehlt fast ganz das Interieur der Salons, Esszimmer, Säle, Arbeitsräume, Schlafzimmer, in denen das biologische Leben abläuft, in denen sich die Ereignisse der Romane von Turgenew, Tolstoj und Gontscharow entwickeln. In Dostojewskijs anderen Romanen ist der Raum genauso organisiert wie in *Schuld und Sühne*.“ (Bachtin: Literatur und Karneval, S. 75).

33 Stendhal: *Le Rouge et le Noir* (1830). Paris 1997.

34 Zum Begriff des Codes in der Literatur sagt Barthes: „Les codes culturels enfin sont les citations d’une science ou d’une sagesse“ (Roland Barthes: *S/Z*. Paris 1970. S. 27). Laut Barthes ist jeder Text von Codes durchdrungen; ein Code führt den Text auf das, „qui a toujours été lu, vu, fait, vécu [...] Renvoyant à ce qui a été écrit, c’est-à-dire au Livre (de la culture, de la vie, de la vie comme culture), il fait du texte le prospectus de ce Livre. Ou encore: chaque code est l’une des forces qui peuvent s’emparer du texte (dont le texte est le réseau), l’une des Voix dont est tissé le texte.“ (Barthes: *S/Z*, S. 28). Durch kulturelle Codes im Text können die Spuren des Textes im großen kulturellen Zusammenhang verfolgt werden. Das sind also Konstituenten, die die innere Struktur des Textes regieren, aber auch seine Einbettung im breiten Zusammenhang.

und später die Sphäre des Priesterseminars. Durch seine spätere Anstellung als Haussekretär bei dem Marquis de La Mole in Paris bewährt sich der strebsame Held, auch in Sachen Liebe. Er kann sich in diesem Raum sicher bewegen, weil er die Handlungsmechanismen dieses Bereichs zu beherrschen und einzusetzen weiß. Die räumlichen Stationen seines Bildungsweges kennzeichnen eine Bewegung durch soziale Schichten, die Julien Sorel durchquert: Seine Liebschaften mit der Frau de Rênal und Mathilde de La Mole sind dabei Symbole erfolgreicher Grenzüberschreitungen.

Die Großstadt ist im europäischen Realismus in der Regel der Raum vieler Zeichensysteme, die für den jungen unerfahrenen Helden eine Herausforderung darstellen. Bedeutet die Großstadt bei Dostojewskij gleich die Suspendierung des Interieurs, so wird dies bei Dickens auf die Spitze getrieben. Die Hauptfigur in *Oliver Twist*³⁵ ist ein verlorenes Kind aus einem Kinderheim im großen London. Die Stadt figuriert viele antagonistische Räume: Die offene Straße fungiert als gefährliches Terrain, auf dem das Kind nicht zwischen Freund und Feind unterscheiden kann. Das Kinderheim ist Raum der Heimat- und Identitätslosen zugleich. Der heruntergekommene Unterschlupf des Gauners Bill Sikes ähnelt einer Räuberhöhle. Diese spezi-

Im realistischen Kontext bedeuten Codes demnach regulierende Maximen in der Textstruktur, die z.B. ein Handlungs-, Wahrnehmungs-, oder Denkschema vorgeben: „Realisten gehen immer von sprachlichen Regularitäten, ebenso aber auch von vorgegebenen Typen des Sehens, Denkens und Sichverhaltens aller Art, konventionellen und natürlichen Codes, gesellschaftlichen literarischen und so fort aus.“ (Hans Vilmar Geppert: *Der realistische Weg. Formen pragmatischen Erzählens bei Balzac, Dickens, Hardy, Keller, Raabe und anderen Autoren des 19. Jahrhunderts.* Tübingen 1994. S. 126); dazu vgl. auch Barthes: *S/Z.* S. 61f. In diesem Zusammenhang macht Lotman den Unterschied zwischen dem romantischen System mit „vorherrschender interner Umkodierung“ (Lotman: *Die Struktur literarischer Texte,* S. 63) und einem System „externe[r] Umkodierung“, wofür der Realismus als Prototyp steht: „Für das künstlerische System des Realismus [...] gewinnt die Frage nach der Korrelation der Bedeutung eines Begriffes innerhalb einer (ideologischen oder stilistischen) Struktur zu seiner systemexternen Bedeutung sogleich vorrangigen Wert. Als Mittel, diese (systemexterne) Bedeutung sichtbar zu machen, tritt eine externe Umkodierung auf den Plan, die demonstrative Enthüllung der Möglichkeit, von einem (ideologischen oder stilistischen) System auf ein anderes umzuschalten.“ (Lotman: *Die Struktur literarischer Texte,* S. 64f.).

35 Charles Dickens: *Oliver Twist* (1839). London 1994.

fischen Räumlichkeiten drücken die Intensitäten des Leidenswegs in Olivers Leben aus. Eine einzige Ausnahme gewährt dem Waisen Refugium, das ist der Raum seiner Familie, wie sich am Ende des Romans herausstellt.

Aus diesen Beispielen wird deutlich, dass Raumkonstellationen die Paradigmen der Texte bestimmen: Das offene Interieur dirigiert in Dostojewskijs Werk ein Zeichensystem, dessen Hauptmotiv eine Existenz an der Schwelle ist, so wie das Kinderheim bei Dickens den Weg einer verlorenen (Kinder-) Identität initiiert. Die Handlung eines realistischen Textes hängt unmittelbar von der Raumkomponente ab. Im französischen, russischen und englischen Realismus bildet die Großstadt insofern eine Hauptstütze des Erzählgeschehens, als

[t]he narrative system becomes complicated, unstable: the city turns into a gigantic roulette table, where helpers and antagonists mix in unpredictable combinations, in a game that remains open for a very long time, and has many possible outcomes.³⁶

Im europäischen Realismus herrscht die Tendenz, den Raum als Großstadt aufzufassen, in dem die Helden ständigen Bewährungsproben ausgesetzt sind, weil sie in diesem Raum mit unvertrauten, unterschiedlich funktionierenden Zeichensystemen konfrontiert werden. Es geht beim Topos des Realismus nicht vordergründig um einfache Orte des Geschehens, sondern um tragende Strukturen der *fabula*.

Texte des poetischen Realismus fokussieren aber im Gegensatz zum europäischen Realismus nicht selten Bereiche, in denen der großstädtische oder der äußere geschichtliche oder gesellschaftliche Einfluss beschränkt ist. Um sich den Kontingenzen der Großstadt oder der Historie zu entziehen, verlagert sich das Geschehen der Erzählliteratur im poetischen Realismus in innere Bereiche der bürgerlichen Sphäre (das Haus der Familie Schmidt und die Villa der Familie Treibel, aber nicht die Stadt Berlin selbst in *Frau Jenny Treibel*)³⁷, in Mikrokosmen urbaner Strukturen (die Sperlingsgasse, aber nicht die Stadt in der *Chronik der Sperlingsgasse*).³⁸ Die überschaubare Provinz ist auch ein beliebter Raum im poetischen Realismus, wie dies die

36 Franco Moretti: Atlas of the European Novel 1800-1900. London/New York 1999. S. 68.

37 Theodor Fontane: Frau Jenny Treibel (1893). Stuttgart 2005.

38 Wilhelm Raabe: Die Chronik der Sperlingsgasse (1857). Frankfurt a. M. 1985.

Stechlinge in Fontanes *Stechlin*³⁹ bezeugt. Doch diese „kleinen“ Welten sind für das Erzählgefüge im poetischen Realismus nicht weniger bedeutend als die Großstadt im europäischen Realismus. Solange der Raum, in dem sich die Figuren bewegen und handeln und mit dessen Ordnung und Zeichensystem sie vertraut sind, eine überschaubare Sphäre ist, bleiben diese Figuren von extremen Erschütterungen relativ verschont. Der Tod als radikale Entproblematierungsform z.B. bei Tolstoj, Dostojewskij, Flaubert und Stendhal tritt im poetischen Realismus selten auf. Dafür müssen die Figuren ständig Korrekturen vornehmen: Nachdem sich in *Frau Jenny Treibel* die Heiratsambitionen der Corinna Schmidt mit dem Sohn der großbürgerlichen Familie Treibel zerschlagen, findet sie in ihrem gleichrangigen Cousin aus dem Bildungsbürgertum einen Ersatz. Prekäre Milieus wie die Gaunerbande um Bill Sikes in *Oliver Twist* sowie Bordell und Zuchthaus in Tolstoj's *Auferstehung*⁴⁰ oder extreme Erfahrungen wie Raskolinkows Doppelmord mit einem Beil in *Schuld und Sühne* werden im poetischen Realismus bewusst vermieden.

Dennoch wird in diesen begrenzten Räumen des poetischen Realismus der Versuch unternommen, einer in der Programmatik nicht oft genug betonten Totalität realistischen Schreibens gerecht zu werden, denn der Realismus

umfängt das ganze reiche Leben, das Größte wie das Kleinste: den Kolumbus, der der Welt eine neue zum Geschenk machte, und das Wassertierchen, dessen Weltall der Tropfen ist; den höchsten Gedanken, die tiefste Empfindung zieht er in sein Bereich, und die Grübeleien eines Goethe wie Lust und Leid eines Gretchen sind sein Stoff. Denn alles das ist *wirklich*.⁴¹

Fontanes apodiktische Aufforderung findet in der literarischen Praxis jedoch nicht die große Resonanz. Die Welt des Kolumbus, die weite Welt, bleibt im poetischen Realismus ein Fremdkörper, meist nur durch dubiose Rückkehrer vertreten; über ihre Aktivitäten in der Fremde wird kaum berichtet. Szientistische Details und parzelläre Objekte, die die Synekdoche „Wassertierchen“ vertritt, treten meist nicht auf. Die Literatur des Realismus macht in der Regel wenig Gebrauch von der Diskursfülle ihrer Zeit: Photographie, Naturwissenschaft, Historismus und Reiseliteratur – um einige Beispiele zu

39 Theodor Fontane: *Der Stechlin* (1899). Stuttgart 1999.

40 Lew Tolstoj: *Auferstehung* (1899). Frankfurt a. M. 1984.

41 Theodor Fontane: *Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848*. In: *Deutsche Annalen zur Kenntnis der Gegenwart und Erinnerung an die Vergangenheit*. Bd. 1. (1853). S. 353-377; hier S. 359.

nennen – werden höchstens am Rande verhandelt. So muss die literarische Produktion einen Umweg gehen, um ihrem Totalitätsbild gerecht zu werden: Da es nicht möglich ist, diese Totalität aus der Wahrnehmung der Wirklichkeit herzuleiten – weil diese durch viele parallel laufenden Disziplinen und Diskurse nur ein dissoziatives Bild bieten kann –, versucht der Realismus seine Totalität in den überschaubaren Sphären zu errichten. Dabei wird eine Selektionsarbeit vollzogen, in der die Zeichenarbeit funktional eingesetzt wird. Es wird in den schon erwähnten Räumen intendiert, eine Welt mit stabilen Raumreferenzen zu kreieren, aus der sowohl das *hässliche* als auch das *unwesentliche* Detail ausgeräumt sind, aus der der in der Programmatik zum Naturalismus verurteilte französische Realismus entfernt ist.⁴² „Flaubert will die Dinge an sich darstellen. Unmöglich!“⁴³, urteilt Emil Homberger. Die Dinge müssen laut der Programmatik an etwas Höheres, *Wahres* gekoppelt sein. Es geht im poetischen Realismus um eine synthetisierende Arbeit, wie dies vielen programmatischen Schriften abzulesen ist:

Der wahre Realismus der Beobachtung liegt darin, daß man bei jeder Individualität in der Natur, der Geschichte und im wirklichen Leben schnell die charakteristischen Züge herausfindet, mit andern Worten, daß man Sinn für Realität hat, für den wahren Inhalt der Dinge.⁴⁴

Goethe klingt in dieser Äußerung nach, denn die „Natur der Poesie“ erkennt „im Besonderen das Allgemeine“; „sie spricht ein Besonderes aus, ohne ans Allgemeine zu denken oder darauf hinzuweisen. Wer nun das Besondere

42 „Flauberts Stil ist im Einzelnen stets klar, scharf, farbenreich, plastisch, trotzend von Sinnlichkeit – reich an Substantiven und Adjektiven, welche eben das Stoffliche der Sprache ausmachen, aber im Ganzen eintönig, kalt, ungegliedert, arm an Konjunktionen welche den Stoff ordnen, in Beziehungen bringen, ihm das Gesetz diktieren“ (Emil Homberger: Gustav Flaubert (1870). In: Theorie des bürgerlichen Realismus. Hrsg. von Gerhard Plumpe. Stuttgart 1997. S. 198-204; hier S. 200). So wird Flauberts Realismus unwahr: „[D]er Spiegel welcher der Natur vorgehalten wird, hat keinen Brennpunkt, das Bild welches er spiegelt keinen Abschluß. Denn wo will der Realist Grenzen finden wenn das Ideal sie ihm nicht zieht?“ (Homberger: Gustav Flaubert, S. 199).

43 Homberger: Gustav Flaubert, S. 203.

44 Julian Schmidt: Wahrer und falscher Realismus (1858). In: Theorie des bürgerlichen Realismus. Hrsg. von Gerhard Plumpe. Stuttgart 1997. S. 119-121; hier S. 120.

lebendig fasst, erhält zugleich das Allgemeine mit, ohne es gewahr zu werden, oder erst spät.⁴⁵ Der poetische Realismus versucht „das Leben nachzubilden“, so dass dieses Leben einem höheren Gesetz entspricht. Doch im Gegensatz zu Goethes Theorem, das in jedem nur kleinen Detail ein Ideales, Höheres erkennt⁴⁶, ist der „wahre Realismus“ derjenige, der „richtig zu wählen weiß“⁴⁷. Das ist eine Abweichung vom idealistischen Verdikt: Nicht Alles kann zum *Wahren* transzendiert werden. Soweit ist die Erkenntnis der poetischen Realisten um die Welt, die sie in ihren Texten darstellen wollen. Die Konsequenz daraus: Ganze Bereiche werden an den Rand geschoben oder völlig ausgelagert; Bereiche der reinen Körperlichkeit der Dinge, Bereiche des kontingenten gesammelten Materials und Bereiche des Unheimlichen. Dies hat in räumlicher Hinsicht zwei Folgen:

1. Die Schauplätze werden in manchen Texten zu Sphären kompensatorischer Arbeiten, Privatmuseen; die Ausklammerung einer kontingenten Gesellschaft aus der Diegese schlägt in Akkumulationstätigkeiten um. Interieurs werden im poetischen Realismus nicht selten zu Sammelsurien, die ihre Referenzfunktion überziehen. Das sind Rückzugstopoi, die in vielen Fällen nicht mehr als Referenzräume interner bürgerlicher Organisation fungieren. Diese Sammelräume drücken im Gegensatz zu Referenzräumen, wie diese in der *Chronik der Sperlingsgasse* oder in *Frau Jenny Treibel* eine mehr oder weniger überschaubare Ordnung zeigen, große Intensitäten aus: die Individualmuseen in den *Akten des Vogelsangs*⁴⁸, im *Meister Autor*⁴⁹ und im *Nachsommer*⁵⁰ sind Beispiele dafür.

45 Johann Wolfgang Goethe: Maximen und Reflexionen. In: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14. Bänden. Hrsg. von Erich Trunz. Bd. 12. München 1981. S. 365-547; hier S. 471.

46 „Das Höchste wäre: zu begreifen, daß alles Faktische schon Theorie ist. Die Bläue des Himmels offenbart uns das Grundgesetz der Chromatik [...]. Das [wahre] Allgemeine und Besondere fallen zusammen: das Besondere ist das Allgemeine, unter verschiedenen Bedingungen erscheinend.“ (Goethe: Maximen und Reflexionen, S. 432f.).

47 Schmidt: Wahrer und falscher Realismus, S. 120f.

48 Wilhelm Raabe: Die Akten des Vogelsangs (1896). Stuttgart 2003.

49 Wilhelm Raabe: Meister Autor (1874). In: Ders.: Sämtliche Werke. Bd. 11. Göttingen 1973. S. 5-157.

50 Adalbert Stifter: Der Nachsommer (1857). München 1999.