

WVT-HANDBÜCHER
ZUM
LITERATURWISSENSCHAFTLICHEN
STUDIUM

Band 6

Herausgegeben von
Ansgar Nünning

Peter Wenzel (Hg.)

Einführung
in die Erzähltextanalyse

Kategorien, Modelle, Probleme

(2004)

WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier

4 ZUR ANALYSE DES RAUMS

4.1 Zu den Problemen des Gegenstands und zum Aufbau des Kapitels

Da eine Erzählhandlung stets an einen oder an mehrere Schauplätze gebunden ist, hat die Aufteilung des erzählten Raums eine wichtige strukturierende Funktion für die Handlung, die Figurenkonstellation und die Themen einer Erzählung (vgl. Würzbach 2001: 121). Weil sich aber die Erzählforschung seit jeher mehr für den sukzessiven Aufbau und für die kommunikative Vermittlung von Erzählungen interessiert hat, fehlt es bis heute an einer systematischen Theoriebildung und an neueren Modellen für die Analyse des Raums (vgl. ebd.: 105f.). Unklar sind folglich oft auch die für den Raum verwendeten Begriffe sowie die Vorstellungen über die Wichtigkeit des Raums für die Aussage einer Erzählung.

Gemäß einer Definition im *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie* kann literarische Raumdarstellung als ein "Oberbegriff für die Konzeption, Struktur und Präsentation der Gesamtheit von Schauplätzen, Landschaft, Naturerscheinungen und Gegenständen" in Erzähltexten und anderen Gattungen verstanden werden (Nünning 2001: 536). Der Begriff "Schauplatz", der irreführenderweise manchmal mit dem Raum gleichgesetzt wird, beschreibt somit nur einen Teilbereich des Raumkonzepts. Der im Englischen für räumliche Phänomene verwendete Begriff "*setting*" verdeutlicht besser als die deutschen Termini, dass es sich um einen konstruierten Raum handelt. Bei allen Begriffen kommt es jedoch gleichermaßen oft zu dem Missverständnis, dass der Raum nur eine Art Hintergrundbild für das Auftreten der Figuren und die Entwicklung der Handlung sei. Diese Vorstellung spiegelt sich auch in der Behandlung des Raums in Standardwerken der Erzählforschung, in denen die Raumanalyse häufig entweder völlig ausgelassen oder nur sehr kurz behandelt wird, weil der Raum nur als Randaspekt bei der Analyse anderer Elemente des Textes Beachtung findet.

Wesentliche Impulse zur Untersuchung des Phänomens "Raum" kamen mit Elisabeth Strökers Unterscheidung von gestimmtem Raum, Aktionsraum und Anschauungsraum zunächst aus der Philosophie (Ströker 1965). Diese Unterscheidung wurde dann von Gerhard Hoffmann in seinem Standardwerk *Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit* (1978) auf den literarischen Raum übertragen. Hoffmann verdeutlicht eindrucklich, dass es sich beim Raum um mehr als nur eine Hintergrundfolie für die Handlung handelt. Problematisch ist allerdings, dass er seine Analysen im Schlepptau des vorstrukturalistischen Ansatzes von Ströker nicht auf trennscharfe Oppositionen, sondern auf ein dreigliedriges Modell stützt, dessen Kategorien sich – wie so oft bei triadischen Modellen – in mehrfacher Hinsicht überlappen. Gleichwohl wird sich die vorliegende Einführung an Hoffmanns Ansatz orientieren, zum einen, weil systematischere, strukturalistische Raummodelle – wie insbesondere das von Jurij Lotman (1972) – nur bestimmte Teilaspekte des gesamten Forschungsfelds erfassen, zum anderen, weil sich Hoffmanns Modell – ähnlich wie Stanzels triadischer Ansatz für

die Analyse der Erzählsituationen (vgl. Kap. 6) – in der praktischen Erzähltextanalyse bewährt hat und dort nach wie vor eine dominierende Stellung einnimmt (vgl. auch Würzbach 2001: 106).

Da der Ansatz von Ströker und Hoffmann ein phänomenologischer, also ein von der Wahrnehmung lebensweltlicher Erfahrungsstrukturen ausgehender Ansatz ist, müssen zunächst die möglichen Formen räumlicher Wahrnehmungen im realen Leben diskutiert werden (Kap. 4.2). Das dabei erarbeitete Modell kann dann auf die Akzentuierungsmöglichkeiten des erzählten Raums übertragen werden (Kap. 4.3). Im Anschluss an diese generelle Einführung in die fiktionale Raumdarstellung sollen unter Einarbeitung strukturalistischer Denkansätze einige spezielle Möglichkeiten bedeutungsschaffender Raumgestaltung vorgestellt werden – insbesondere die Relationierung und Abgrenzung von Räumen (Kap. 4.4), ihre Verknüpfung mit zeitlichen Strukturen (Kap. 4.5) sowie verschiedene Formen ihrer Konventionalisierung (Kap. 4.6). Abschließend wird kurz die Frage diskutiert, inwieweit man das hier verwendete phänomenologische Modell durch andere Modelle der Raumanalyse ersetzen könnte.

4.2 Gestimmter Raum – Aktionsraum – Anschauungsraum

Ausgehend von der phänomenologischen Fragestellung, wie uns der Raum als Bewusstseinsphänomen erscheint, unterscheidet Ströker drei verschiedene im alltäglichen Leben wahrgenommene Räume:¹ den gestimmten Raum, den Aktionsraum und den Anschauungsraum.²

Der **gestimmte Raum** bezeichnet den Raum, wie er in seiner Atmosphäre wahrgenommen wird. Die Atmosphäre oder Stimmung des Raums kann dabei durch unterschiedliche Faktoren beeinflusst werden, wie Assoziationen, die der Raum beim Wahrnehmenden auslöst, oder bestimmte Situationen, in denen der Wahrnehmende sich befindet. So kann sich beispielsweise die Atmosphäre einer Kirche ändern, je nachdem, ob man sich dort zu einem Trauergottesdienst oder einer Hochzeitsfeier eingefunden hat (selbst dann, wenn der Raum vielleicht objektiv bei beiden Gelegenheiten identisch ist). Hier wird deutlich, dass Raum als gestimmter Raum nur subjektiv existiert und sich den üblichen Kriterien zur Beschreibung des Raums (Größe, Entfernungen, Richtungen) verschließt.

1 Ströker nimmt in ihrer Untersuchung des Raums die grundsätzliche Unterscheidung zwischen "gelebtem" Raum und mathematischem Raum vor. Für eine Untersuchung des Raums in der Literatur spielt jedoch nur der gelebte Raum, also der Raum, der uns Menschen umgibt, eine Rolle, so dass hier auf den Zusatz "gelebt" verzichtet wird.

2 Für diese drei Raumkonzepte gibt es im englischen Sprachraum keine Entsprechung. Denkbare Übersetzungen wären "atmospheric setting" (für: gestimmter Raum), "scene of action" (für: Aktionsraum) und "field of vision" oder "visual field" (für: Anschauungsraum).

Der Raum als **Aktionsraum** tritt dann in den Vordergrund, wenn der Raum zum Ausführen von Handlungen genutzt wird. Im obigen Beispiel des Trauergottesdienstes bzw. der Hochzeitsfeier könnten solche Handlungen das Betreten der Kirche und das sich Hinsetzen auf einen freien Sitzplatz sein. Hierbei wird deutlich, dass der Raum als Aktionsraum sich bei beiden Situationen nicht ändert und die gleichen Dinge in ihm eine Rolle spielen (Eingangstür, freier Sitzplatz). Es wird ebenfalls deutlich, dass der Aktionsraum ein Raum der Bewegung ist. Das Subjekt im Raum hat einen bestimmten Aktionsradius: man kann sich nicht unmittelbar auf eine Bank setzen, die einige Meter entfernt ist, sondern muss erst dorthin gehen. Mit einer solchen Bewegung im Raum verändert sich dann auch der Aktionsraum.

Im **Anschauungsraum** spielt das Sehen die übergeordnete Rolle. In ihm ist alles bedeutsam, was für das Subjekt sichtbar ist. Beim Betreten der oben erwähnten Kirche würde man beispielsweise den Kirchenraum in seiner Größe und Gestaltung (Bilder, Figuren, Sitzbänke) wahrnehmen. Der Anschauungsraum ist die objektivste der beschriebenen Raumstrukturen; die gesehenen Dinge sind für die meisten Menschen identisch (wenn auch zum Beispiel durch die Perspektive des Betrachters manche Dinge verdeckt sein können).

Diese Strukturierung des Raums soll nicht implizieren, dass es sich bei gestimmtem Raum, Aktionsraum und Anschauungsraum um drei voneinander getrennte Räume handelt. Sie deutet lediglich an, dass Raumwahrnehmung immer auch subjektbezogen ist (auf das Subjekt als fühlendes, handelndes und sehendes) und dass diese unterschiedlichen Wahrnehmungsformen zum Gesamteindruck des Raums beitragen. Es dürfte einleuchtend sein, dass diese drei Wahrnehmungsformen des Raums in der Praxis nicht immer sauber voneinander zu trennen sind, da Fühlen, Handeln und Sehen normalerweise gleichzeitig stattfindende und miteinander interagierende Prozesse sind. Die verschiedenen Wahrnehmungsformen des Raums und ihr Zusammenhang mit dem erlebenden Subjekt sind in Abb. 4.A kurz zusammengefasst:

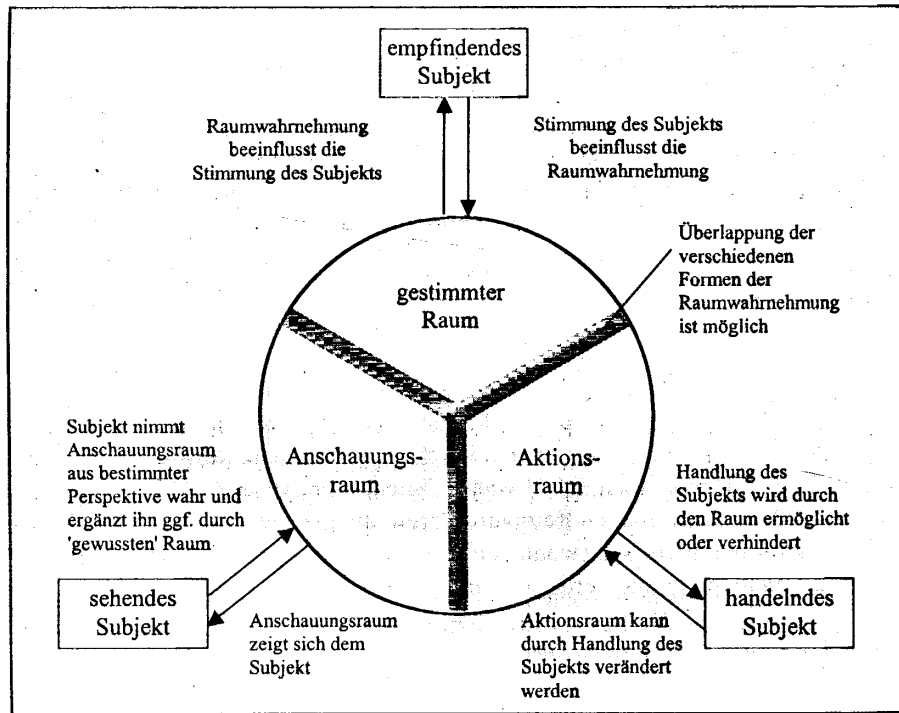


Abb. 4.A: Modell der verschiedenen Wahrnehmungsformen des Raums

Ein Problem bei der Wahrnehmung des Raums ist zusätzlich der Aspekt der Zeit, der sich aus räumlichen Phänomenen nicht völlig ausklammern lässt. Am obigen Kirchenbeispiel lässt sich dies gut verdeutlichen: So wandelt sich die wahrgenommene Sitzbank (zunächst ein Element des Anschauungsraums) an einem nicht genau zu bestimmenden Zeitpunkt zu einer Bank, auf die man sich tatsächlich setzen möchte (ein Element des Aktionsraums). Auch das Sehen im Anschauungsraum als solchem ist zeitabhängig, da sich (über einen Zeitraum) die Perspektive des Betrachters ändern kann. Dinge, die der Betrachter zu einem bestimmten Zeitpunkt gesehen hat, aber später nicht mehr sieht, können dennoch zu diesem späteren Zeitpunkt als Teil des Anschauungsraums aufgefasst werden (sind also als "gewusster" Raum quasi Bestandteil des Anschauungsraums).

4.3 Akzentuierungsmöglichkeiten des erzählten Raums

Anders als bei unserer meist unreflektierten Wahrnehmung des "realen" Raums wird der erzählte Raum – also der Raum in einem Erzähltext – bewusst durch den Autor vermittelt. Dabei versucht dieser, durch die Darstellung des Raums beim Leser eine gewisse Gesamtwahrnehmung dieses Raums zu erzeugen. Diese

kann der realen Raumwahrnehmung ähnlich sein oder auch von ihr abweichen. Der Autor kann dabei die einzelnen strukturellen Aspekte des Raums unterschiedlich stark akzentuieren oder auch die Raumwahrnehmung verschiedener Figuren miteinander kombinieren. Der erzählte Raum setzt sich also zusammen aus der Darstellung der verschiedenen Aspekte des Raums, wie sie gegebenenfalls von unterschiedlichen Personen oder Figuren zu unterschiedlichen Zeiten wahrgenommen werden. Durch die Darstellung des Raums entsteht beim Leser ein räumlicher Gesamteindruck, der damit zusätzlich rezipientenabhängig ist, also nicht für jeden Leser der gleiche sein muss.

4.3.1 Der gestimmte Raum im Erzähltext

Beim Aspekt des gestimmten Raums wird der Vermittlungscharakter des Textes besonders deutlich, da sich die Wahrnehmung des gestimmten Raums in der Realität immer auf die eigenen Empfindungen bezieht, im Erzähltext jedoch die Raumwahrnehmung einer Figur (oder auch mehrerer Figuren) vermittelt wird. Bei der Betrachtung des gestimmten Raums ist daher wichtig, wessen Raumeindruck vermittelt wird (vgl. Buchholz 2003: 88-91). Hier besteht ein enger Zusammenhang mit der Frage nach der Erzählinstanz und der Fokalisierung (vgl. hierzu unten, Kap. 6). Außerdem stellt sich die Frage, ob die Stimmung eines Raums sich im Laufe der Erzählung verändert.

Hieraus ergeben sich unterschiedliche Möglichkeiten der Darstellung und Deutung von gestimmtem Raum. So kann das Raumempfinden einer Figur dem einer anderen Figur, dem des Erzählers (auch mittels der Beschreibung des Aktions- und Anschauungsraums) oder auch dem des Lesers, dessen eigenes Raumempfinden eine Art Kontrollinstanz³ bildet, gegenübergestellt werden. Dadurch besteht die Möglichkeit zur zusätzlichen Charakterisierung einer Figur.

Die Stimmung des Raums kann auch durch die gleiche Figur zu unterschiedlichen Zeitpunkten verschieden wahrgenommen werden. Hat es dabei im Raum selbst keine (für den Leser) wahrnehmbare Veränderung gegeben, so können diese Unterschiede im Erleben einer Figur auf ihre Entwicklung, auf eine Veränderung ihrer inneren Situation, hindeuten. Es kann aber auch Veränderungen im Raum selbst gegeben haben, z.B. durch das Hinzukommen von Gegenständen oder Figuren, deren Einfluss auf die Stimmung des Raums dann ihre besondere Bedeutung unterstreichen kann.

3 Gerade bei der Beurteilung des geschilderten Räumerlebens durch den Leser spielen kulturelle Konventionen eine wichtige Rolle. Diese werden durch spezifische Gegebenheiten in einem bestimmten Kulturkreis mitgeprägt. So kann zum Beispiel die Schilderung von immerwährendem Sonnenschein vor dem Hintergrund einer Wüstendurchquerung eine völlig andere Bedeutung erlangen als etwa in einem mitteleuropäischen Kontext.

Durch verschiedene Gestaltungsmöglichkeiten im Text selbst wird der gestimmte Raum zwischen solchen Polen wie hell/dunkel, vertraut/fremd, sicher/bedrohlich, übersichtlich/unübersichtlich oder schön/hässlich eingeordnet. Dies kann durch die Verwendung von entsprechenden Adjektiven, durch die Schilderung von Wetterphänomenen⁴ (Nebel, Gewitter, Sturm; Sonnenschein, laue Frühjahrsluft) oder von bestimmten Geräuschen (Vogelzwitschern; Eulnrufe; einzelne Geräusche unbekannter Herkunft vor dem Hintergrund der Stille) geschehen. Auch die symbolische Bedeutung bestimmter Raumkomponenten (Schloss, Ruine; Bach) kann zur Stimmung des Raums beitragen (vgl. Kap. 4.6). Außerdem kann der Raum personifiziert werden, z.B. indem bei der Raumbeschreibung viele Verbformen, Richtungsadverbien oder auch personifizierende Metaphern zur Dynamisierung des Raums verwendet werden. Wie eine solche Darstellung des gestimmten Raums aussehen kann, lässt sich mit folgendem Textbeispiel aus J.R.R. Tolkiens *The Lord of the Rings* (1954) illustrieren:

It was five miles or more from Maggot's lane to the Ferry. The hobbits wrapped themselves up, but their ears were strained for any sound above the creak of the wheels and the slow clap of the ponies' hoofs. The waggon seemed slower than a snail to Frodo. Beside him Pippin was nodding towards sleep; but Sam was staring forwards into the rising fog. They reached the entrance to the Ferry lane at last. It was marked by two tall white posts that suddenly loomed up on their right. Farmer Maggot drew in his ponies and the waggon creaked to a halt. They were just beginning to scramble out, when suddenly they heard what they had all been dreading: hoofs on the road ahead. The sound was coming towards them. Maggot jumped down and stood holding the ponies' heads, and peering forward into the gloom. Clip-clop, clip-clop came the approaching rider. The fall of the hoofs sounded loud in the still, foggy air. (*The Fellowship of the Ring*: 105f.; Unterstreichungen der Vf.)

An diesem Punkt der Geschichte weiß der Leser bereits, dass die Hobbits durch schwarze Reiter verfolgt werden. Dadurch, dass es sich um schwarze Reiter handelt, ist auch die Assoziationskette hell – gut – freundlich gegenüber dunkel – böse – feindlich dem Leser bereits nahegelegt. Die obige Szene findet abends (im Dunkeln) statt. Die erwähnte Stille (und ihre plötzliche Unterbrechung durch das laute Geräusch von Hufen), der Nebel und schließlich die Dynamisierung von Elementen des Raums (*rising fog*; *posts loomed up*) tragen dazu bei, dass der Raum bedrohlich wirkt (auch wenn sich im Verlauf des Textes herausstellt, dass es hier gar keine konkrete Bedrohung gibt, weil der nahende Reiter sich als Freund erweist). Dass die Raumempfindungen aus der Perspektive des auktorialen Erzählers (*they heard*) geschildert werden, trägt eher zur Glaubwürdigkeit bei, als wenn es nur die Wahrnehmungen einer einzelnen Figur wären. Letztlich ist es jedoch der Leser, der die Darstellung des gestimmten Raums auf

4 Anders als in der Realität ist das Wetter in einer Erzählung vom Autor bewusst gewählt. Es kann einerseits natürlich lediglich dazu dienen, die Realität zu imitieren, häufig wird aber gerade das Wetter dazu benutzt, eine Grundstimmung des Raums zu erzeugen oder – durch Wetteränderung beispielsweise – Spannung aufzubauen.

ihre Glaubwürdigkeit hin prüft und zwar zum einen, ob die Wirkung des Raums auf diese Figuren (so wie sie charakterisiert sind) realistisch ist, und zum anderen, ob er als Leser in der geschilderten Situation ähnlich empfinden würde. Das impliziert auch, dass der im Text vermittelte gestimmte Raum für die Figuren durchaus glaubwürdig wirken kann, ohne dass der Leser ihre Empfindungen notwendigerweise teilen muss.

4.3.2 Der Aktionsraum im Erzähltext

Der Aktionsraum bezieht sich immer auf das handelnde Subjekt, das im Erzähltext nur eine Figur sein kann und nicht der Autor oder Leser. Hierbei kann eine Figur wiederum dadurch näher charakterisiert werden, wie sie in einem Raum handelt, vor allem im Kontrast zu anderen Figuren oder einer vom Leser erwarteten Handlungsweise. Um Missverständnissen vorzubeugen, sei hier darauf hingewiesen, dass es bei der im Aktionsraum relevanten Handlung in der Regel nicht um eine komplexe Handlung geht, wie sie Gegenstand von Kap. 2 ist, sondern um eher triviale Aktionen von Figuren. Ein ungewöhnliches Raumverhalten kann zum Beispiel das ziellose Umherirren im Raum sein, wodurch eine Figur als hektisch charakterisiert werden kann.

Die im Raum vorhandenen Dinge können das Handeln des Subjekts ermöglichen oder verhindern. Eine detaillierte Beschreibung der Dinge ist im Aktionsraum nicht üblich; das entworfene Raumbild ist nur selten vollständig.

Eine außergewöhnlich detaillierte Schilderung des Aktionsraums kann zusätzliche Bedeutung stiften, vor allem wenn sie im Kontrast zur geschilderten Situation steht. Ein Beispiel hierfür ist der Beginn von William Faulkners *As I Lay Dying* (1930). Hier wird die Tatsache, dass die Mutter im Sterben liegt, emotional verdrängt. Die Detailschilderung der Gegebenheiten des Handlungsraums verstärkt den Eindruck der Extrovertiertheit der Figuren und deutet die Tatsache der Verdrängung der emotional fördernden Situation bereits am Anfang des Romans an.

When we reach it [the house] I turn and follow the *path which circles the house*. Jewel, *fifteen feet behind me*, looking straight ahead, *steps in a single stride through the window*. Still staring straight ahead, his pale eyes like wood set into his wooden face, he *crosses the floor in four strides* with the rigid gravity of a cigar-store Indian dressed in patched overalls and endued with life from the hips down, and *steps in a single stride through the opposite window and into the path* again just as I come around the corner. In *single file and five feet apart* and Jewel now in front, we go on up the path toward the foot of the bluff. (*As I Lay Dying*: 7; Hervorhebungen der Vf.)

An diesem Textauszug lässt sich zusätzlich die oben angesprochene Möglichkeit zeigen, Figuren anhand ihres unterschiedlichen Raumverhaltens zu charakterisieren: Der Ich-Erzähler geht dem Weg folgend um das Haus herum, während

Jewel den direkten Weg wählt, auch wenn er dafür durch das Fenster steigen und sich somit über Konventionen hinwegsetzen muss.

Eine grundsätzliche Frage ist, ob in einem bestimmten Raum Handlungen ermöglicht oder verhindert werden. So können der Raum bzw. die Dinge in ihm nach dem Aktantenmodell von Greimas (vgl. Kap. 3.3.1) zum Helfer oder Opponenten werden. Die Funktion des Raums als Opponent findet sich oft im Schauerroman, in dem es beispielsweise verschlossene Türen oder vergitterte Fenster gibt, die vom Helden überwunden werden müssen.

Von besonderer Bedeutung sind Wegstrukturen im Handlungsraum. Da der Handlungsraum ein Nahraum ist, in dem nur die erreichbaren Dinge eine Rolle spielen, können die Dinge, die außerhalb dieser Reichweite liegen, nur durch das Zurücklegen von Wegen erreicht werden. Dadurch ändert sich der Aktionsraum: das, was vorher noch fern und somit Anschauungsraum war, kann in die Nähe rücken und damit Aktionsraum werden. Es wird hier erneut deutlich, dass Zeit und Raum in einem engen Zusammenhang stehen.

4.3.3 Der Anschauungsraum im Erzähltext

Der Anschauungsraum scheint auf den ersten Blick nur eine Art Hintergrundfolie zu sein, vor der sich das "eigentliche" Geschehen abspielt, weil sich ja jede Handlung notwendigerweise irgendwo ereignen und jede Figur auch eine räumliche Existenz aufweisen muss. Aus dieser Sicht mag die Betrachtung des Anschauungsraums zunächst für den Erzähltext keinen wirklichen Gewinn versprechen. Andererseits ist gerade die Beschreibung des Anschauungsraums – aufgrund seiner relativen Objektivität – ein geeignetes Mittel für den Autor, um zunächst eine Verstehensgrundlage für seinen Leser zu schaffen, die diesem hilft, die anderen Aspekte des Raums richtig einzuordnen. Im Rahmen dieser Beschreibung stellt sich die Frage der Selektion und Raffung bei der Darstellung von Details. Eine übermäßig detaillierte Darstellung läuft Gefahr, sich zu verselbständigen und dem Text einen expositorischen Charakter zu verleihen.⁵ Eine sehr knappe Darstellung kann bewirken, dass sich der Leser den Raum nicht mehr vorstellen kann und ihn nicht als möglichen "realen" Raum wahrnimmt.

Im Laufe der Literaturgeschichte hat sich die Ansicht, wann eine Schilderung zu detailliert ist, offenbar geändert und die Detailtreue hat im Laufe der Zeit immer mehr abgenommen. Dies mag damit zusammenhängen, dass etwa im 18. und 19. Jahrhundert Literatur (und realistische Malerei) die einzigen Medien waren, die ein Bild der Welt, so wie sie wirklich war, vermitteln konnten. Heute kann der Erwerb von Weltwissen hingegen anhand von Fernsehberichten und Fotografien

⁵ Es kann vom Autor durchaus beabsichtigt sein, dass mit der Gestaltung des Raums eben keine Illusion von Realität hervorgerufen wird. Häufig anzutreffen ist diese Form der Raumgestaltung in postmodernen Texten (vgl. hierzu unten, Kap. 10.4 (2)).

(Dokumentationen) oder in Form von eigenen Reisen erfolgen. Eine Schilderung des Anschauungsraums zur **Demonstration** von vorhandenem Wissen finden heutige Leser meist weniger interessant. Dies gilt wohl auch für folgende Passage aus Daniel Defoes *Robinson Crusoe* (1719):

I found now that the seasons of the year might generally be divided, not into summer and winter, as in Europe, but into the rainy seasons and the dry seasons, which were generally thus:

Half February, March, Half April: Rainy, the sun being then on or near the equinox.

Half April, May, June, July, Half August: Dry, the sun being then to the north of the line.

Half August, September, Half October: Rainy, the sun being then come back.

Half October, November, December, January, Half February: Dry, the sun being then to the south of the line.

The rainy season sometimes held longer or shorter, as the winds happened to blow; but this was the general observation I made. (*Robinson Crusoe*: 119f.; Layout geändert)

Für einen Leser des 18. Jahrhunderts war diese Passage interessanter, weil er hier tatsächlich etwas über Jahreszeiten und Wetter auf einer tropischen Insel erfahren konnte. Die Detailschilderung war vor allem dazu wichtig, es dem Leser zu ermöglichen, sich das Leben auf dieser Insel vorzustellen, während beim modernen Leser schon der Hinweis "tropische, unbewohnte Insel" die zur plastischen Vorstellung nötigen Assoziationen weckt (vgl. hierzu auch Kap. 4.6).

Andererseits hat der Autor die Möglichkeit, bestimmte Gegebenheiten des Anschauungsraums nicht zu erklären und gerade durch ihre Unbekanntheit Neugier und das Verlangen nach Erforschung zu wecken, wie am folgenden Beispiel aus H.G. Wells' *The Time Machine* (1895) deutlich wird:

A peculiar feature, which presently attracted my attention, was the presence of certain circular wells, several, as it seemed to me, of a very great depth: One lay by the path up the hill which I had followed during my first walk. Like the others, it was rimmed with bronze, curiously wrought, and protected by a little cupola from the rain. [...] Putting things together, I reached a strong suggestion of an extensive system of subterranean ventilation, whose true import it was difficult to imagine. I was at first inclined to associate it with the sanitary apparatus of these people. It was an obvious conclusion, but it was absolutely wrong. (*The Time Machine*: 50f.)

Diese Form der Schilderung des Anschauungsraums bezeichnet Hoffmann als **Detektion**.

Die Betrachtung des Anschauungsraums kann offenbar auch Hinweise zur literaturgeschichtlichen und typologischen Einordnung von Erzähltexten geben. Neben dem schon erwähnten Rückgang der Detailtreue und Detailfülle scheint hierbei auch von Bedeutung zu sein, ob der Raum eher zwecks Demonstration oder Detektion geschildert wird und ob der Anschauungsraum den realen Raum imitiert oder nicht. Allerdings fehlen zur historischen Einordnung und Typisierung von Erzähltexten unter Berücksichtigung des Anschauungsraums bisher noch detaillierte systematische Analysen.

4.4 Relationen im Raum

Dass es Beziehungen zwischen den verschiedenen Räumen oder besser den durch verschiedene Arten der Wahrnehmung und Beziehung auf ein Subjekt entstehenden Raumsegmenten gibt, ist oben bereits angeklungen. Relationen im Raum können aber auch zwischen topographisch unterschiedlichen Bereichen bestehen und zu einer zusätzlichen Semantisierung des Raums beitragen. Hier stellt sich zunächst die Frage, wie unterschiedliche Bereiche des Raums voneinander getrennt werden können.

4.4.1 Teilung des Raums – die Grenze

Das Phänomen der Grenze ist für die Trennung von verschiedenen Teilbereichen des Raums besonders wichtig. Die Grenze wirkt sich für die drei unterschiedlichen Wahrnehmungsformen des Raums verschieden aus und muss auch nicht in allen dreien gleichzeitig erkennbar sein, um den Raum zu teilen. So kann es beispielsweise eine nur auf der Ebene des gestimmten Raums empfundene Grenze geben. Eine solche Grenzziehung hat wohl jeder schon einmal bei etablierten Sitzordnungen erlebt (zum Beispiel bei Gremiensitzungen). Derartige Grenzen manifestieren sich zwar nicht in messbaren räumlichen Gegebenheiten, sind aber dennoch erfahrbar. Sie zu überschreiten ist zwar physisch möglich, wird aber meist vermieden (es sei denn, jemand möchte bewusst provozieren, indem er sich beispielsweise als Student in die etablierte Professorenecke setzt).

Im Aktionsraum wirkt sich eine Grenze dadurch aus, dass ein Teil des Raums nur mit Schwierigkeiten oder nur von einzelnen Figuren erreicht werden kann. In der Regel manifestiert sich eine solche Grenze auch topographisch (beispielsweise durch Flüsse, Gebirge, Schluchten, Mauern usw.) und wird damit zum Element des Anschauungsraums.

Eine Grenze auf der Ebene des Anschauungsraums kann auch durch die Fixierung der Erzählung auf einen beschränkten Ort entstehen. Dass es außerhalb dieses gesehenen und dargestellten Raums noch weitere Räume (und somit eine Grenze) gibt, ergibt sich entweder durch Perspektivenwechsel (in denen der außerhalb liegende Raum in den Blick gerät) oder durch das Wissen des Lesers. Dieser ist sich besonders bei der Beschränkung des erzählten Raums auf einen sehr kleinen Anschauungsraum (beispielsweise ein einzelnes Zimmer) der vorhandenen Grenze meist deutlich bewusst.

4.4.2 Relationen zwischen Teilbereichen des Raums

Wenn ein Raum in Teilbereiche zerfällt, müssen diese in einer bestimmten Relation zueinander stehen. Hoffmann nennt hierfür drei Möglichkeiten:

Die einfachste Relation (oder eigentlich Nicht-Relation) zwischen verschiedenen Raumsegmenten ist die **Addition**. Hierbei werden Orte und Handlungsplätze einfach aufgezählt, ohne dass zwischen ihnen eine konkrete Beziehung besteht. Es handelt sich also lediglich um eine Aufreihung voneinander unabhängiger Orte. Die Struktur der Erzählung ist dann meist episodenhaft. Bei dieser Art der Relation spielt das Phänomen der Grenze keine besondere Rolle, da die Orte gleichberechtigt sind und eventuelle Grenzziehungen keine qualitativ unterschiedlichen Bereiche trennen. Eine solche additive Reihung von Orten kommt vor allem in pikaresken Romanen (Schelmenromanen) oder in Abenteuerromanen vor, in denen der Held, indem er von einem Abenteuer zum nächsten wandert, auch den Ort wechselt. Werden die Orte lediglich addiert, ist aus einer gemeinsamen Betrachtung aller Orte kein Bedeutungsgewinn zu erwarten.

Bei den beiden anderen Verknüpfungsformen erlangen jedoch nicht nur die einzelnen Bereiche an sich Bedeutungsfunktion, sondern auch die Beziehungen zwischen ihnen, so dass der räumlichen Gesamtordnung eines Textes kommentierende Funktion zukommt.

So können Orte auch **kausal** bzw. **konsekutiv-final**, also zielgerichtet aufeinander folgend, verknüpft werden. Das Fortschreiten im Raum markiert hierbei den Entwicklungsweg einer Figur. Die einzelnen Stadien des Weges bauen streng aufeinander auf, und der Übergang zum nächsten Ort wird zum (vorläufigen) Ziel des Wegs. Die Grenze zwischen zwei Orten trennt zum Beispiel Erfolg von Misserfolg, Glück von Unglück oder Sünde von Gnade und ordnet die Figuren ein in solche, die die Grenze überschreiten, und solche, denen dies nicht gelingt (vgl. hierzu oben, Kap. 2.3.2).

Verschiedene Orte können schließlich auch **korrelativ** verknüpft werden. Das heißt, dass sie entweder parallelisiert oder kontrastiert werden. Hierbei zielt die Raumstruktur über die Figuren hinaus auf eine umfassendere thematische Struktur. Das Interesse gilt dem Gegensatz der verschiedenen Bereiche und der von ihnen verkörperten Wertewelt. Solche Gegensätze können beispielsweise Natur/Zivilisation oder Freiheit/Gebundenheit sein. Grenzen können solche Gegensätze betonen oder miteinander versöhnen. Die Handlungen des Einzelnen haben bei einer solchen Raumstruktur häufig exemplarischen Wert und dienen als Ausdruck einer umfassenderen Weltdeutung. Häufig werden dabei räumliche Oppositionen auch durch Richtungsgegensätze wie oben/unten, rechts/links und vorne/hinten verdeutlicht. Lotman (1972: 311-29) hat bereits auf die möglichen semantischen Bedeutungen solcher räumlichen Gegensätze hingewiesen:

Bereits auf der Ebene der supratextuellen, rein ideologischen Modellbildung erweist sich die Sprache räumlicher Relationen als eines der grundlegenden Mittel zur Deutung der Wirklichkeit. Die Begriffe 'hoch – niedrig', 'rechts – links', 'nah – fern', 'offen – geschlossen', 'abgegrenzt – nicht abgegrenzt', 'diskret – ununterbrochen' erweisen sich als Material zum Aufbau von Kulturmodellen mit keineswegs räumlichem Inhalt und erhalten die Bedeutung: 'wertvoll – wertlos', 'gut – schlecht', 'eigen – fremd', 'zugänglich – unzugänglich',

'sterblich – unsterblich' u. dgl. [...] Historische und national-sprachliche Raummodelle werden zum Organisationsprinzip für den Aufbau eines 'Weltbildes' – eines ganzheitlichen ideologischen Modells, das dem jeweiligen Kulturtyp eigentümlich ist. (Lotman 1972: 313)

Eine Kontrastierung von Orten findet sich beispielsweise in Emily Brontës *Wuthering Heights* (1847). So empfindet Lockwood *Wuthering Heights* als rau, düster und einfach:

'Wuthering' being a significant provincial adjective, descriptive of the atmospheric tumult to which its station is exposed in stormy weather. Pure, bracing ventilation they must have up there at all times, indeed: one may guess the power of the north wind, blowing over the edge, by the excessive slant of a few stunted firs at the end of the house; and by a range of gaunt thorns all stretching their limbs one way, as if craving alms of the sun. Happily, the architect had foresight to build it strong: the narrow windows are deeply set in the wall, and the corners defended with large jutting stones. [...] One step brought us into the family sitting-room, without any introductory lobby, or passage: they call it here 'the house' preeminently. (*Wuthering Heights*: 46)

Dieser exponierten Situation wird die behütete Lage von Thrushcross Grange entgegengesetzt, das von Heathcliff als wohnlich, hell und kultiviert empfunden wird:

Both of us were able to look in by standing on the basement, and clinging to the ledge, and we saw – ah! it was beautiful – a splendid place carpeted with crimson, and crimson-covered chairs and tables, and a pure white ceiling bordered by gold, a shower of glass-drops hanging in silver chains from the centre, and shimmering with little soft tapers. (*Wuthering Heights*: 89)

Die Gegenüberstellung der beiden Häuser illustriert letztlich den Gegensatz von Natur und Zivilisation, der sich als zentrales Motiv durch den Roman zieht. Dieses Motiv lässt sich nicht nur bei der Beschreibung des Raums erkennen, sondern z.B. auch bei der Charakterisierung der Figuren.

In manchen Erzählungen gibt es keine Ortswechsel, sondern nur einen einzigen zentralen Ort. Dieser ist dann meist scharf umgrenzt – durch Gegensätze wie z.B. innen/außen – wodurch der Raum der Erzählung abgegrenzt wird von dem Raum, der nicht mehr erzählter Raum (wohl aber in der Regel gewusster Raum) ist. Ein solcher abgetrennter Ort kann semantisch unterschiedlich belegt sein: als Falle oder Gefängnis, wobei die äußere Welt dann zum Inbegriff der Freiheit wird, oder aber als Schutz vor der äußeren Welt, die dann als Bedrohung erscheint.

4.5 Wegestrukturen im Raum

Die Fortbewegung im Raum hat notwendigerweise immer auch eine zeitliche Komponente. Der enge Bezug von Raum und Zeit wird bei der Betrachtung von Wegen besonders deutlich.

Wege im Raum erhalten erst dann eine Bedeutung, wenn sie von Figuren zurückgelegt werden. Es gibt also einen engen Zusammenhang zwischen dem Verhalten der Figuren und der Wegestruktur des Raums. Diesen hat Hoffmann unter dem Begriffspaar **Mobilität** und **Immobilität** näher untersucht. Die Betonung der Wegestruktur und die damit verbundene größere Ausdehnung des Raums bezeichnet Hoffmann als Mobilität, die Nichtbetonung und räumliche Einschränkung als Immobilität.

Mobilität kann auf verschiedene Arten gedeutet werden, je nachdem, ob die Handlung oder die Figur im Vordergrund steht und ob das Zurücklegen des Wegs aus eigenem Antrieb erfolgt oder nicht. Grundsätzlich wird fremdbestimmte Mobilität eher als negativ gesehen, während eigenbestimmte Mobilität eher positiv belegt ist. Nach Hoffmann äußert sich eigenbestimmte Mobilität, die sich auf die Handlung bezieht, als Abwechslung und Abenteuer. Mobilität kann auch figurenbezogen sein. Die eigenbestimmte Form findet ihren Ausdruck in der **Queste**, der freien individuellen Suche nach einem Ideal. In der fremdbestimmten Form richtet sie sich auf die Trennung des Einzelnen von der Gesellschaft und ihren Normen und äußert sich in Flucht und Verfolgung.

Immobilität ist für den klassischen Roman weniger typisch, erhält aber im modernen Roman oftmals eine wichtige Funktion. Immobilität kann sich im Auslassen der Beschreibung von Wegen trotz vollzogener Ortswechsel äußern. So ist es sicher bedeutsam, dass die Protagonistin in James Joyces "Eveline" (1914) zwar den starken Wunsch nach Bewegung verspürt, ihn aber nie in die Tat umsetzt. Sie befindet sich zunächst in ihrem Zimmer:

She stood up in a sudden impulse of terror. Escape! She must escape! Frank would save her. He would give her life, perhaps love, too. But she wanted to live. Why should she be unhappy? She had a right to happiness. Frank would take her in his arms, fold her in his arms. He would save her. ("Eveline": 33)

Mit dem nächsten Satz ("She stood among the swaying crowd in the station at the North Wall.") befindet sich Eveline bereits an einem anderen Ort; es wird nicht beschrieben, wie sie dort hingelangt. Dieses Auslassen einer Beschreibung der Ortsveränderung signalisiert bereits, dass Eveline im Grunde unfähig ist, sich und ihre Situation zu verändern.

Neben dem Verzicht auf eine Hervorhebung der Wegestruktur kann sich Immobilität auch in der Beschränkung auf nur einen (meist kleinen und scharf umgrenzten) Raum äußern. Im modernen Roman ist eine solche Immobilität meist die Folge gesellschaftlicher Zwänge und Umstände (und weckt die Sehnsucht nach der Ferne) oder aber Ausdruck der Resignation (Einsicht in die Zwecklosigkeit aller Mobilität). Andererseits kann Immobilität aber auch positiv gedeutet werden. Eine solche Art der Deutung findet sich in Samuel Becketts Trilogie *Molloy*, *Malone Dies*, *The Unnamable* (1959). Hier fokussiert sich das Geschehen auf einen immer engeren Raum (schließlich nur auf ein Bett), während die Gedankengänge des immer regungsloser im Bett Verharrenden immer tiefgrei-

fender und freier werden. So wird deutlich, dass durch die körperliche Ruhe schließlich der Geist freigesetzt wird und die Immobilität eine positive Wirkung hat. Auch bei der Bewertung von Mobilität und Immobilität spielt also der Gesamtzusammenhang des Textes (oder auch der Wertekontext, der außerhalb des eigentlichen Textes beim Autor bzw. Leser liegt) für die Interpretation die entscheidende Rolle.

4.6 Konventionalisierung von Raum(be)deutungen

Manche räumlichen Gegebenheiten erhalten ihre Bedeutung nicht nur aus dem konkreten Text, in dem sie vorkommen, sondern haben innerhalb bestimmter historischer, sozialer oder auch kultureller Kontexte besondere (zusätzliche) Konnotationen.

4.6.1 Symbol und Topos

Durch Konventionalisierung von Mitbedeutungen können bestimmte Orte Symbolcharakter erhalten. Dabei ist jedoch zu beachten, dass sich die symbolische Bedeutung eines Ortes im Laufe der Zeit wandeln bzw. ihr widersprochen werden kann. Stellt das Haus beispielsweise traditionell ein Symbol der Geborgenheit dar, so kann es für Frauen in Romanen des Modernismus durchaus zum Gefängnis werden (vgl. Würzbach 2001: 110).

Ein ähnliches Beispiel ist der von Hoffmann (1978: 629-74) ausführlich analysierte Unterschied in der Bedeutung der Natur im englischen gegenüber dem amerikanischen Roman des 19. Jahrhunderts. Wird im englischen Roman (unberührte) Natur zum idyllischen Rückzugsort, so stellt sie im amerikanischen Roman eher eine Bedrohung dar, was leicht verständlich ist, wenn man die unterschiedlichen historischen Zusammenhänge berücksichtigt. Im amerikanischen Roman wirkten die Erfahrungen der ersten Siedler nach, für die die Begegnung mit der Natur auf ihrem Weg nach Westen oft genug tödlich verlief, während sich im englischen Roman eher die Erfahrung von Natur als einer ungefährlichen, parkähnlichen Ausflugslandschaft niederschlug.

Gerade hinsichtlich der Naturdarstellung haben sich in der Literatur im Laufe der Zeit die Konventionen zu sogenannten **Topoi** verstärkt. Aus der pastoralen Dichtung kam zunächst der Entwurf eines Landschaftsidylls, des "lieblichen" Ortes (*locus amoenus*). Als Gegentopos bildete sich dann der "schreckliche" Ort (*locus terribilis*), wie er zum Beispiel im Schauerroman zu finden ist:

The lower part of the castle was hollowed into several intricate cloisters; and it was not easy for one under so much anxiety to find the door that opened into the cavern. An awful silence reigned throughout those subterranean regions, except now and then some blasts of wind that shook the doors she had passed, and which grating on the rusty hinges were re-echoed through that long labyrinth of darkness. Every murmur struck her with new

terror; – yet more she dreaded to hear the wrathful voice of Manfred urging his domestics to pursue her. (Horace Walpole, *The Castle of Otranto* (1991 [1764]): 25)

Mit der Zeit hatte sich die Konvention so stark ausgeprägt, dass schließlich die Auflistung einiger weniger Charakteristika ausreichte, um dem Raum als Ganzem seine Prägung zu geben und gleichzeitig eine bestimmte Handlung anzukündigen. Ist eine Konvention einmal etabliert, bieten sich wiederum Möglichkeiten, sie zu durchbrechen oder zu parodieren.

4.6.2 Der mythische Raum

Eine Sonderform der Konventionalisierung stellt der sogenannte **mythische Raum** dar.⁶ Darin haben die beschriebenen Raumverhältnisse archetypischen Charakter, d.h. sie beziehen sich auf im kollektiven Unbewussten des Menschen verankerte Urbilder, die für bestimmte menschliche Grunderfahrung stehen. Die am häufigsten mit Hilfe von Archetypen beschriebene Grunderfahrung ist nach C.G. Jung ein seelischer Reifungsprozess (Individuationsprozess), in dem der Protagonist die unterschiedlichen Elemente seines Wesens (auch anscheinend negative Elemente) zu einer gereiften Persönlichkeit zu integrieren versucht. Dies geschieht nicht als ein bewusster, vom Ich gesteuerter Prozess, sondern die Impulse dazu kommen aus dem Unbewussten und äußern sich vor allem in Träumen, in denen archetypische Bilder auftauchen. Auf der räumlichen Ebene können solche archetypischen Bilder z.B. ein schwieriger Weg, eine gefährliche Straße oder ein Labyrinth sein. Das Unbewusste kann sich etwa in einem unterirdischen Höhlensystem (beim modernen Menschen auch in einem U-Bahn-System) manifestieren.

Solche archetypischen Bilder stehen jedoch immer in einem Gesamtzusammenhang und lassen sich daher auch nur in einem solchen sinnvoll deuten. So werden archetypische Raumbilder beispielsweise ergänzt durch bestimmte archetypische Figuren, die bestimmte Seiten der menschlichen Persönlichkeit darstellen. Im Mythos oder im Märchen verdichten sich solche Einzelsymbole – wie auch im Traum – zu komplexen Symbolketten, die den Individuationsprozess als Ganzen oder Stufen daraus widerspiegeln.

Aber auch außerhalb von Märchen und Mythen lassen sich solche Symbolketten finden. So kann man den Kontrast zwischen der Welt der Eloi und Morlocks in *The Time Machine* auch als eine symbolische Darstellung eines nicht geglückten Individuationsprozesses verstehen. Die Eloi leben überirdisch in einer garten-

6 Hoffmann (1978: 198-266) betrachtet den mythischen Raum als die Steigerungsform des unheimlichen und halluzinativ-visionären Raums, der aus Fremdheit im gestimmten Raum resultiert. An anderer Stelle betont er jedoch, dass mythischer Raum auch aus Vertrautheit im gestimmten Raum entstehen kann, so dass obige Steigerung dem Phänomen "mythischer Raum" nicht ganz gerecht zu werden scheint.

ähnlichen, schönen Welt. Die Morlocks dagegen unterirdisch, in einem unüberschaubaren Tunnelsystem. Sie kommen nur nachts an die Oberfläche, da sie das Tageslicht meiden. Die Verwendung der elementaren räumlichen Opposition oben/unten sowie des Kontrastes hell/dunkel ist im mythischen Raum häufig zu finden. Die Raumsymbolik des unterirdischen Tunnelsystems hat archetypische Züge. Thematisch wird diese Symbolik weiter ausgebaut. Es wird deutlich, dass das, was eigentlich zwei Seiten einer Persönlichkeit sind, die es zu integrieren gilt, sich hier zu zwei (auch räumlich) voneinander getrennten feindlichen Rassen der Menschheit entwickelt hat, die jedoch beide ohne die jeweils andere nicht lebensfähig sind. Die beiden Rassen sind eben nicht eine Fortentwicklung der Menschheit, wie man sie für die Zukunft erhoffen würde, sondern ein Rückschritt. Folgerichtig verschwinden sie auch im Zuge der Evolution, die durch die Weiterreise des Zeitreisenden in die noch fernere Zukunft vorweggenommen wird, von der Erde.

Da archetypische Symbole im mythischen Raum immer nur im Gesamtzusammenhang von Raum, Figuren, Handlung und Thematik einen Sinn ergeben können, kann man gerade hier nicht einfach eine allgemeingültige Tabelle aufstellen, durch die jedem Raumbild eine feste symbolische Bedeutung zugeschrieben wird.

4.7 Fazit und Ausblick auf alternative Modelle

Die Tatsache, dass es auch im erzählten Raum – wie immer bei der Interpretation literarischer Erscheinungen (vgl. Zerweck 2002: 223) – keine Eins-zu-eins-Entsprechung zwischen Formen und Funktionen, d.h. hier: zwischen bestimmten Raumbildern und den ihnen zuzuweisenden Bedeutungen gibt, kann als ein wichtiges Argument für den in dieser Einführung bevorzugten phänomenologischen Ansatz von Hoffmann (1978) gewertet werden, der ja insbesondere der Vielfalt, mit der der erzählte Raum in das Bewusstsein der Leser tritt, Rechnung tragen möchte. Allerdings ist es ein offensichtlicher Nachteil dieses Ansatzes, dass er wegen zahlreicher Berührungspunkte und Überlappungen zwischen seinen Kategorien in systematischer Hinsicht wenig zu befriedigen vermag. Es stellt sich daher abschließend die Frage, ob man nicht andere, in ihrer Systematik schlüssigere Modelle der Raumanalyse entwickeln könnte.

Lotman (1972: 311-29) hat mit seinem strukturalistischen, auf räumliche Kontraste gegründeten Raummodell (vgl. oben, Kap. 4.4.2) zwar einen aufschlussreichen Neuansatz gewagt, doch eignet sich dieses Modell nur für die Analyse von Erzählungen, in denen einander entgegengesetzte Räume und die sie trennende Grenze eine zentrale Rolle spielen (vgl. hierzu auch Kap. 2.3.2). Um ein breiter angelegtes strukturalistisches Modell, das möglichst viele Aspekte des erzählten Raums erfasst, zu entwickeln, bietet es sich an, der von klassischen strukturalistischen Arbeiten zur Gattungspoetik (vgl. z.B. Pfister 2001 [1977])

bevorzugten Methode zu folgen und die traditionellen Analysekatogorien in ein Baumdiagramm von binären Oppositionen umzusetzen.⁷

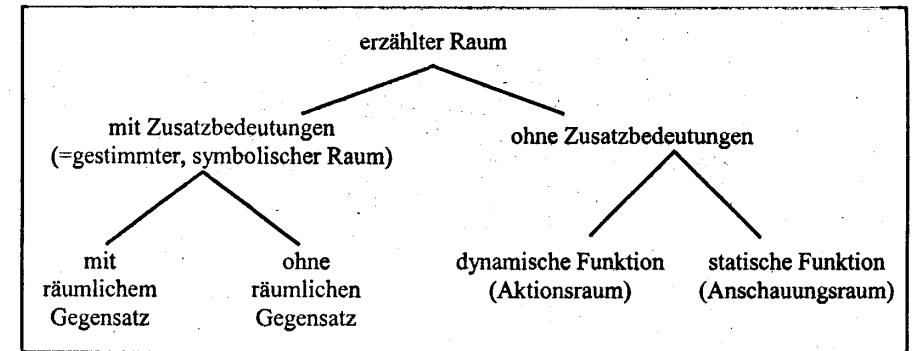


Abb. 4.B: Baumdiagramm der Kategorien für die Analyse des Raums

Damit ist jedoch im Grunde noch nicht mehr als eine schlüssigere, besser merkbare grafische Darstellung des alten Systems gelungen; das Problem der Überlappung der Kategorien bei der praktischen Textanalyse bleibt bestehen. Durch die binäre Aufteilung wird eine Trennschärfe zwischen den verschiedenen Funktionen und Bedeutungen des Raums suggeriert, die in der Realität wohl nur selten anzutreffen ist. So kann man sich sicherlich auch einen Aktionsraum mit Zusatzbedeutungen vorstellen, wengleich in der Regel solche Zusatzbedeutungen im gestimmten Raum auffälliger ausgeprägt sein dürften. Auch weitere altbekannte Schwächen strukturalistischer Baumdiagramme finden sich in diesem Modell – insbesondere eine gewisse Willkür bezüglich der Hierarchisierung der Kategorien, könnte man doch auch zunächst zwischen dynamischer und statischer Funktion des Raums und erst dann zwischen den übrigen Oppositionen unterscheiden. Außerdem wird der Tatsache, dass die tatsächliche Bedeutungszuweisung wie bei den Figuren auch bei den erzählten Räumen nicht im Text selbst, sondern in den Köpfen der Leser erfolgt, nicht ausreichend Rechnung getragen.

Gerade dem letztgenannten Problem könnte man wohl am besten mit einem kognitiven Modell für die Raumanalyse gerecht werden, für das in einer Dissertation von Bernhard Jahn (1993: 11-21) erste Ansätze zusammengetragen worden sind. Im Mittelpunkt eines solchen Modells müsste – analog zum Situationsmodell in Culpepers Ansatz für die Figurenanalyse (vgl. oben, Kap. 3.4) – die Rekonstruktion der *mental map* des Lesers stehen, deren Konstituierung im Akt der Lektüre einerseits durch konkrete Informationen des Textes, andererseits aber auch durch bereits vorhandene konventionalisierte Schemata (vgl. bes.

⁷ Für einen analogen, jedoch mit anderen Kategorien arbeitenden Versuch vgl. jetzt auch Buchholz (2003: 91).

oben, Kap. 4.6) bestimmt wird. Mehr als in früheren Ansätzen zur Raumanalyse wäre dabei solchen Faktoren wie Unvollständigkeit, Diskontinuität und Vagheit (vgl. Jahn 1993: 15) Rechnung zu tragen.

4.8 Literaturempfehlungen

Einen aufschlussreichen ersten Einblick in den Stand der Forschung zur literarischen Raumdarstellung gibt der Artikel von Nünning (2001b) – einen umfassenden Überblick vermitteln Natascha Würzbachs Aufsätze "Erzählter Raum" (2001) und "Raumdarstellung" (2004). Wie Würzbach zeigt, hat es in den letzten 30 Jahren immer wieder Untersuchungen zu einzelnen räumlichen Phänomenen, z.B. Stadt, Natur, Gefängnis gegeben; systematische und umfassende Modelle zur Raumanalyse insgesamt sind jedoch nicht entwickelt worden.

Das einzige wirkliche Standardwerk zum Thema ist die in Kap. 4.1 dieser Einführung genannte monumentale Studie von Hoffmann (1978), die ausgehend von gründlich analysierten Textbeispielen unterschiedlichste Aspekte des Raums behandelt. Hoffmann integriert auch die wichtigen Ausführungen Lotmans (1972: 311-29) zu den semantischen Implikationen von räumlichen Oppositionen. Im Ganzen ist Hoffmanns Buch jedoch zu lang und letztlich auch nicht systematisch genug, um als Analysewerkzeug dienen zu können; es wurde von ihm jedoch auch nicht als solches konzipiert.

Unter den zahlreichen Überblicksdarstellungen zur Erzähltheorie, die meist nicht viel über den Raum zu sagen haben, liefert noch am ehesten das Kapitel von Schwarze (1998 [1982]) ein brauchbares Instrumentarium für die Raumanalyse (vgl. besonders die dortige Kategorienliste, ebd.: 172). Eine exemplarische Studie zur Beziehung zwischen realem und metaphorischem Raum ist Bronfen (1986). Vor allem seit den 90er Jahren wird – wie auch in anderen Bereichen der Erzähltheorie – die Rezeption durch den Leser verstärkt in den Blick genommen. So fließen in die literarische Raumanalyse vermehrt auch Erkenntnisse aus Kulturtheorie, Soziologie, Geozöologie, Ökologie sowie feministische Theorien ein. Gerade über diese neueren Ansätze bietet der Aufsatz von Würzbach (2001) einen sehr guten Überblick.

4.9 Toolkit von Leitfragen für die Analyse des Raums

- 1) Grundcharakter der Raumdarstellung: Welche der drei möglichen Funktionen des Raums (gestimmter Raum, Aktionsraum, Anschauungsraum) steht im Vordergrund? (vgl. Kap. 4.2 und 4.3)
- 2) Raum und Handlung: Erfüllt der Raum wichtige Funktionen für die Handlung? Korrespondieren Raumstrukturen mit Handlungsstrukturen? (vgl. 4.3.2)

- 3) Raum und Figuren: Inwiefern spiegelt der beschriebene Raum den Charakter oder die Befindlichkeit von Figuren wider? (vgl. Kap. 4.3.1 und 4.3.2) Wird er sogar aus der Sicht einer bestimmten Figur beschrieben? (vgl. Kap. 4.3.1) Inwiefern korrespondiert er mit der Mobilität bzw. der Immobilität der Figuren? (vgl. Kap. 4.5)
- 4) Raum und Illusionsbildung: Wie vollständig wird der jeweilige Raum beschrieben? Steht bei der Raumbeschreibung der Zweck der Demonstration von Wissen oder der Zweck der Erweckung von Neugier (die "Detektion") im Vordergrund? Wie realistisch ist der beschriebene Raum? (vgl. Kap. 4.3.3)
- 5) Relationierung des Raums: Sind die Teilräume der Erzählung lediglich aneinandergereiht oder von ihrer Bedeutung her aufeinander bezogen? (vgl. Kap. 4.4.2) Gibt es einander entgegengesetzte Teilräume? Für welche Wertoppositionen stehen sie? Können Figuren die dazwischen bestehende Grenze überwinden? (vgl. Kap. 4.4.1 und 4.4.2)
- 6) Konventionalisierung des Raums: Handelt es sich um einen symbolischen, einen topischen oder einen mythisch-archetypischen Raum? (vgl. Kap. 4.6)

Birgit Haupt