

Diplomarbeit

Titel

Die Topographie des Wahnsinns.

*Zur Verschränkung (ir-)rationaler und räumlicher Strukturen
in Heinrich von Kleists „Das Bettelweib von Locarno“,
E.T.A. Hoffmanns „Die Jesuiterkirche in G.“ und
Franz Grillparzers „Der arme Spielmann“.*

Verfasser

Susanne Elisabeth Trenkwalder

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt: Diplomstudium Deutsche Philologie

Betreuer: Univ. Prof. Dr. Michael Rohrwasser

Wien, 2009.

Meinem Freund und Gefährten

für

Tommi

| Inhaltsverzeichnis

1. <u>Einleitendes Vorwort.</u>	Seite 01
2. <u>Sichtfelder und Blickwinkel.</u>	Seite 03
2.1. <u>Der Blick nach Außen.</u>	Seite 03
2.1.1. Überlegungen zum Raum: Wahrnehmung und Darstellung.	Seite 03
2.1.2. Zur Semiotik des Raumes.	Seite 11
2.1.2.1. Perspektive und Fokalisierung	Seite 16
2.1.2.2. Erzählen am Scheideweg: Ereignisse im Raum	Seite 18
2.2. <u>Der Blick nach Innen: Grenzgänger</u>	Seite 21
3. <u>Durchbrüche: Analytische Textbetrachtungen.</u>	Seite 25
3.1. <u>Heinrich von Kleist: Das Bettelweib von Locarno.</u>	Seite 25
3.1.1. „wenn man vom Sankt Gotthardt kommt“:	
Topographische Überlegungen zum Erzähleingang.	Seite 25
3.1.2. Locus actionis: Der Grenzraum Locarno.	Seite 29
3.1.3. Vertikale Verwirrungen: Zum Verfall räumlicher Geometrie.	Seite 33
3.1.4. „Auf den Hund gekommen“:	
Wahrnehmungsentzug und Wahnsinn	Seite 37
3.1.5. Von Wieder- und Grenzgängern.	Seite 45
3.2. <u>E.T.A. Hoffmann: Die Jesuiterkirche in G.</u>	Seite 47
3.2.1. Raumchiffren: Das Prinzip räumlicher Scheinordnung.	Seite 48
3.2.2. Vom Ankommen: Topographische Verortungen.	Seite 52
3.2.2.1. Attributive Räumlichkeit I:	
Das Kloster und der Professor.	Seite 54
3.2.2.2. Attributive Räumlichkeit II:	
Der Enthusiast und das Fremde.	Seite 57

3.2.3. Raumbilder: Wahn und Ordnung des Blickes.	Seite 59
3.2.4. Metamorphosen des Raumes im imaginierenden Blick	Seite 70
3.2.5. „ <i>Laß uns fliehen, o laß uns fliehen</i> “ Von Bewegung und Stillstand.	Seite 76
3.3. <u>Franz Grillparzer: Der arme Spielmann.</u>	Seite 78
3.3.1. Der fantastische Organismus: Wien.	Seite 79
3.3.2. „ <i>est modus in rebus</i> “ - Entgrenzungen.	Seite 83
3.3.3. Rückzüge: Von Dissonanz und Ordnung.	Seite 90
3.3.4. Der magnetische Laden: Von Anziehung und Abstoßung	Seite 93
3.3.4. Ordnung im Abseits.	Seite 96
4. <u>Grenzen und Spuren: Eine Conclusio.</u>	Seite 99
5. <u>Anhang.</u>	Seite 103
5.1. <u>Literaturverzeichnis.</u>	Seite 103
5.1.1. Primärliteratur.	Seite 103
5.1.2. Sekundärliteratur.	Seite 103
5.2. <u>Danksagung</u>	Seite 112
5.3. <u>Curriculum Vitae</u>	Seite 113
5.3. <u>Abstract.</u>	Seite 114

1. | Einleitendes Vorwort.

Seit dem sog. *spatial turn* entwickelten sich in Geisteswissenschaft und Philosophie Theorien zur Beschaffenheit des Raumes. Die maßgebliche Erkenntnis für die Literaturwissenschaft ist in diesem Punkt die Vorstellung vom Raum als konstitutivem Strukturelement der Prosa. Dabei ergibt sich eine Problematik in der Beschreibung, denn literarische Raumgestaltung ist nicht das Produkt von Länge, Breite und Höhe. Räumlichkeit in der Literatur kann nicht mit mathematischer Genauigkeit die gesamte Ausmessung eines Raumes auf eine Zahl oder eine simple Formel reduziert werden. Raum in der Literatur ist selektiv und wahrnehmungsgebunden, Abbild einer bestimmten Sicht auf die Welt und selbst innerhalb dieser Einschränkung meist Fragment, und als Hintergrund, vor dem Handlung und Figuren ihre Entwicklung nehmen, nie zur Gänze beschreibbar. Der literarische Raum ist nicht die Summe seiner Einzelheiten, sondern das Produkt aus Wahrnehmungsstrukturen und Erfahrungswelt. Womit sich auch die Stärke und Problematik jeder Beschäftigung mit dem Raum als Strukturprinzip aufmachen lässt: Literarischer Raum ist ein wirkungsstarkes Gestaltungsmittel, da durch die Auswahl dessen, was beschrieben wird, der Blick und die Struktur¹ gelenkt werden. Raumdarstellung ist Erzählen. Es lassen sich demnach innerhalb eines Textes und mehrerer Textcorpora Strukturen erkennen, die dem Interpreten einen neuen Blick in den literarischen Raum eröffnen. Die Forschung hat insbesondere im Werk Heinrich von Kleists schon einiges geleistet und dabei Verhältnisse und Strukturen zwischen Raum, Zeit und Körper offengelegt, während in der Interpretation der Texte Hoffmanns bisher kaum Fokus auf die Konstitution der räumlichen Ordnungen gelegt worden ist. Ziel meiner Arbeit ist es nun, einen anderen Blick an die von mir ausgewählten Texte anzulegen: Da der Raum nur über verschiedene Strukturen der Wahrnehmung, also der Vermittlung von Sinn nach einem semiotischen Prinzip, vermittelt werden kann, bedeutet dies nicht nur einen Blick nach außen, in den Raum, sondern gleichzeitig auch die Möglichkeit des Blickes nach innen. Besonders interessant erscheint mir dieser Zusammenhang im Moment des Einbruchs innerer Strukturen, im Moment des Wahnsinns. Die Erkenntnis, dass „*es in unserer Kultur keine Vernunft ohne Wahnsinn geben kann*“², und gleichzeitig dem

¹ *Struktur* wird wie folgt verstanden: „Die Struktur wird durch jene relevanten, das heißt antithetischen Relationen bestimmt, welche Textelemente miteinander eingehen.“ (Vorwort v. Rainer Gröbel zu: Lotman: Die Analyse des poetischen Textes, S. II).

² Michel Foucault: *Wahnsinn und Gesellschaft: Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005 (stw, 39), S.12.

Wahnsinn andere Kommunikationsformen zugeschrieben werden (müssen), war der ausschlaggebende Punkt aller Überlegungen. Denn tatsächlich ist die Sprache des Wahnsinnigen (in der Literatur) eine andere und somit ist auch das Erzählen vom Irrationalen ein anderes, womit dies wiederum die Frage nach der spezifischen Ordnung dieses Erzählens aufwirft. Die räumliche Darstellung kann als semiotisches Netzwerk gesehen werden, über deren Funktionalität Verweise auf die Strukturen des Unkommentierten, auf den Diskurs des Wahnsinns aufgedeckt werden können. Daher vermute ich in den von mir ausgewählten Texten eine parallele Strukturierung von äußeren (räumlichen) und inneren ([ir]rationalen) Strukturen. Es ist auffällig, dass Gestaltung und Zerstörung der literarischen Räumlichkeiten mit der Entwicklung und Vernichtung der geistigen Verfassung der Protagonisten einherzugehen scheint. Die Wahl fiel auf folgende Texte: Heinrich von Kleist „*Das Bettelweib von Locarno*“ (1811), E.T.A. Hoffmann „*Die Jesuiterkirche in G.*“ (1817) und Franz Grillparzer „*Der arme Spielmann*“ (1847). Ziel meiner Arbeit ist es, Strukturen des Erzählens herauszuarbeiten, die das Verhältnis von innerer Verwüstung und räumlicher Gestaltung beschreiben, um in einem deskriptiv-vergleichenden Teil auf womöglich übertextuelle, vom Autor unabhängige Darstellungen und Funktionen des Raumes hinweisen zu können.

Zu den Primärtextausgaben: Bei der Analyse von Kleists Texten werde ich mich an Brandenburger Ausgabe (BKA), herausgegeben von Roland Reuß und Peter Staengle, halten, aus dem einfachen Grund, da dies die genaueste, historisch kritische Ausgabe derzeit ist. Bei Notwendigkeit werden auch zwei andere Ausgaben von Helmut Sembdner (S) und Klaus Müller-Salget (MS) herangezogen. Die Abkürzungen im Kurzzitat geben die jeweilig benutzte Ausgabe an. Als Grundlage des Hoffmann Textes wählte ich die Ausgabe des Deutschen Klassikers Verlages. Der Interpretation des Grillparzer Textes liegt die Ausgabe von Helmut Bachmaier zu Grunde.

Zur Zitierweise: Kurze Zitate sind durch Anführungszeichen gekennzeichnet, längere Passagen werden in eingerückten Blöcken dargestellt. Die Fußnoten erfolgen in gebräuchlicher Kurzform, die genauen Quellenangaben finden sich im Literaturverzeichnis des Anhangs. Die in dieser Arbeit zur Verwendung gebrachte Sprache versteht sich selbstverständlich als uneingeschränkt geschlechtsneutral.

Wien, im Jänner 2009

2. | Sichtfelder und Blickwinkel.

2.1. | Der Blick nach außen.

2.1.1. | Überlegungen zum Raum: Wahrnehmung und Darstellung.

Zeit als „Grundlage der Erzählung“³ hat in der Literaturwissenschaft und im Interpretationsusus ihren fixen Platz. Das Fortlaufen von Handlungen in der Zeit, Rück- und Vorgriffe werden als konstitutive Merkmale des Erzählens gehandelt, da mit Hilfe des Analysekriteriums „Zeit“ über „Gliederung, Reihung und Perspektivik“⁴ - also die Textstruktur - Aussagen getroffen werden können. Die Vielzahl an Arbeiten bekannter Literaturwissenschaftler zur Funktion der Zeit⁵ innerhalb des Erzählens ist bezeichnend für die zentrale Stellung innerhalb des Denkens über Literatur, als Strukturelement des Erzählens, als Mittel der Fokussierung. Magdola Orosz weist darauf hin, dass die Dominanz der Zeitlichkeit innerhalb der Anschauung von Literatur auf Lessing zurückgehe, der eine „Unterscheidung zwischen ‚zeitlichen‘ bzw. ‚räumlichen‘ Kunstarten“ prägte, „so daß die Malerei zeitliche Erscheinungen (Handlungen) nur als räumliche [...], die Literatur aber ‚Zeit‘ als dominierende konstituierende Kategorie zugewiesen wird“⁶. Dieser Annahme ist weitestgehend zu widersprechen. Denn Texte strukturieren sich nicht nur innerhalb bestimmter Zeitstrukturen, sie sind ebenso eingebunden in räumliche Netzwerke erzählter Welten; und doch scheint der literarische Raum als das vergessene, oder zumindest untergeordnete Strukturelement der Literaturwissenschaft, das nur punktuell im speziellen Gattungszusammenhang, wie etwa im Falle der Reiseliteratur, auf einzelne Epochen⁷ oder Autoren beschränkt, wie es sich am Forschungsstand zu den Erzählungen Heinrich von Kleist zeigt, Bemerkung findet. Eine umfangreiche Poetik zum literarischen Raum hat sich als Grundlage der Literaturwissenschaft jedoch weitestgehend noch nicht durchgesetzt⁸. Dennoch: In den

³Jochen Vogt: Aspekte erzählender Prosa: eine Einführung in die Erzähltechnik und Romantheorie, 8. durchges. u. aktual. Aufl., Opladen: Westdt. Vlg 1998 (WV-Studium, 145), S.95.

⁴ Vogt: Aspekte erzählender Prosa, S.95.

⁵ siehe dazu (Auswahl): Michail M. Bachtin: Formen der Zeit im Roman: Untersuchungen zur historischen Poetik. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Vlg 1989 (Fischer Wissenschaft, 7418).; Gérard Genette: Die Erzählung. München: Fink ²1998 (UTB für Wissenschaft, 8083); Eberhard Lämmert: Bauformen des Erzählens. Stuttgart: Metzler ⁸1993 (Metzler Studienausgabe).

⁶Orosz, Magdolna: Raumsemantik und Modalität.-In: Kodikas/ Codes. Ars Semiotica. An International Journal of Semiotics. 22 (1992), 1-2, S.13.

⁷Inka Müller-Bach u. Gerhard Neumann [Hrg.]: Räume der Romantik. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007 (SfR Stiftung für Romantikforschung, Bd 42).

⁸Den Versuch an eine Annäherung an den literarischen Raum hat J.M. Lotman gewagt, von dem später noch die Rede sein wird. Eine Zusammenschau wichtiger Grundlagentexte zur Raumtheorie findet sich in: Jörg

literarischen Räumen liegt narratives Potential, eine grundlegende Anlage zur semantischen Tragfähigkeit, die aus dem „*notwendigen Hintergrund*“⁹, vor dem Handlung und Figuren sich entfalten, wie es Hans Krah beschreibt, eine narrativ relevante Erzählebene macht, „*mit denen Texte beim Aufbau ihres Bedeutungspotentials und der Bereitstellung eines Deutungsangebots operieren (können)*“¹⁰. Jurij M. Lotman bemerkt, in welchem hohen Maße Vorstellungen bspw. ideologischer Art räumlich organisiert sind:

„Die allerallgemeinsten sozialen, religiösen, politischen, ethischen Modelle der Welt, mit deren Hilfe der Mensch auf verschiedenen Etappen seiner Geistesgeschichte den Sinn des in umgebenden Lebens deutet, sind stets mit räumlichen Charakteristiken ausgestattet, sei es in Form der Gegenüberstellung ‚Himmel-Erde‘ oder ‚Erde-Unterwelt‘ (eine vertikale dreigliedrige Struktur organisiert längs die Achse ‚oben-unten‘), sei es in Form einer sozial-politischen Hierarchie mit der zentralen Opposition der ‚Oberen-Niederen‘, ‚rechts-links‘ (Ausdrücke wie: das Rechte tun, linkisch, sinsiter u.ä.) Vorstellungen von ‚hohen, erhabenen = erhobenen‘ und ‚niederern, erniedrigenden‘ Gedanken, Beschäftigungen, Berufen; die Identifikation des Nahen mit dem Verständlichen, Eigenen, Vertrauten, und des ‚Fernen‘ mit dem Unverständlichen, Fremden – all das fügt sich zusammen zu Weltmodellen, die deutlich mit räumlichen Merkmalen ausgestattet sind.“¹¹

Die literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit dem Raum künstlerischer Texte findet unter diesem Gesichtspunkt nicht nur ihre Berechtigung, sondern gleichsam auch ihre Notwendigkeit.

Allgemeinhin ist man wiederum in der Phänomenologie zu dem Schluss gekommen, dass die physikalischen Beschreibungsmodalitäten des Raumes nur eine Möglichkeit von vielen sind, Aussagen über den Raum zu treffen. Noch radikaler lässt sich sagen, dass der Raum mehr ist, als die Naturwissenschaft dem Phänomenologen weismachen will. Auf den Punkt gebracht hat dies Stephan Günzel:

„‚Raum‘ wird dabei nicht mehr als derjenige der Newton’schen Physik verstanden, der als gleichförmiger Ausdehnungsraum konzipiert ist, sondern als Erlebensraum. Unter phänomenologischen Gesichtspunkten ist es daher sinnvoll, weniger von ‚Raum‘ als vielmehr von ‚Räumlichkeit‘ zu sprechen.“¹²

Wohl der einprägsamste Grundgedanke der Phänomenologie ist, dass Raum auch Erlebensraum ist. Dieser Denkansatz macht für eine literaturwissenschaftliche Untersuchung des Raumes vor allem eines wichtig: Raum bleibt nicht länger ein Produkt von Länge, Breite und Höhe, das etwa mit einem metrischen System greifbar werden würde. Demnach ist Raum nicht ausschließlich als mathematische Formel mehrerer Komponenten fassbar, mit denen sich literaturwissenschaftlich ohnehin eher schlecht

Dünne u. Stephan Günzel [Hrg.]: Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2006 (stw, 1800).

⁹Hans Krah: Räume, Grenzen, Grenzüberschreitungen. Einführende Überlegungen.-In: Kodikas/ Codes. Ars Semiotica. An International Journal of Semiotics. 22 (1992), 1-2, S. 4.

¹⁰Krah: Räume, Grenzen, Grenzüberschreitungen, S. 4.

¹¹Jurij M. Lotman: Die Struktur literarischer Texte. München: Wilhelm Fink Vlg ⁴1993 (utb, 103), S. 313.

¹²Stephan Günzel: Phänomenologie der Räumlichkeit.-In: Dünne/Günzel: Raumtheorie, S. 105.

arbeiten lässt. Geometrie beschreibt Günzel in diesem Sinne als eine „*Verkürzung räumlicher Erfahrung*“¹³. Raum als Erlebensraum hingegen bedeutet für die literaturwissenschaftliche Analyse jedoch auch, dass in direktem Zusammenhang mit der Konstitution des Raumes das wahrnehmende Subjekt steht.¹⁴ Das hat für den literarischen Raum mehrere Konsequenzen, denn im Gegensatz zum außerliterarischen Raum, dem der „realen“ Welt, der in seiner Wahrnehmung in der Regel an ein Subjekt, nämlich an das spezifisch Wahrnehmende, gebunden ist, wird die Wahrnehmung des literarischen Raums auf drei Ebenen verortet:

a. Zu allererst besteht eine **Referenz zwischen Raum und dem Subjekt**, dem außerliterarischen – lesenden, das den Raum durch den Erzähler wahrnimmt (Leserwahrnehmung), wie auch zur innerliterarischen Figur. Ersteres wäre vor allem im Bereich der Rezeptionsästhetik zu untersuchen, wird jedoch in diesem Zusammenhang keine weitere Beachtung finden. Hingegen die **Relation des Raumes zur innerliterarischen Figur** (Figurenwahrnehmung), also Raumdarstellung durch das Agieren der Figuren im Raum einerseits und die Einwirkung des Raumes auf das Figureninventar andererseits, also „Raumerzählung“ durch die Erzähldistanz(en) ist eine elementare, tragende Erzählebene des Textes: Den Zusammenhang zwischen Raum und Subjekt stellt Hermann Doetsch in seiner geschichtsphilosophischen Kurzdarstellung so dar:

„Ende des 18. Jahrhunderts gab Kant der philosophischen Diskussion, die sich bisher weitgehend mit der Frage beschäftigte, ob Raum vom Verhältnis der Körper zueinander unabhängig existiere, eine neue Richtung, indem er die Erfahrbarkeit von Raum an das wahrnehmende Subjekt zurückband. [...] Wahrnehmung wird nicht mehr als neutraler Schematismus eines unabhängigen Beobachters verstanden, sondern als Effekt der Einwirkung der Umwelt auf den jeweiligen, kontingenten und Veränderungen in Zeit und Raum unterworfenen Körper. Mehr noch, der Körper selbst verliert seinen Status als Instanz einer subjektiven Entität und wird zum Feld artifizierller Manipulationen“¹⁵

Folgt man Doetsch und seiner komprimierten Kant-Darstellung, würde das verkürzt bedeuten, dass das Subjekt unter stetigem Einfluss des Raumes steht und dessen

¹³ Günzel: Phänomenologie der Räumlichkeit, S. 106.

¹⁴ Kurt Röttgers bemerkt in Bezug auf die Malerei: „Raum gibt es immer nur als gestalteten Raum, auch Raumwahrnehmung ist Raumgestaltung.“ (Kurt Röttgers: Perspektive – Raumdarstellung in Literatur und bildender Kunst.- In: Perspektive in Literatur und bildender Kunst. Essen: Vlg Die Blaue Eule 1999 (Philosophisch-literarische Reflexionen, 1), S. 25.) Das trifft gleichermaßen auch auf literarische Räume zu. Der Raum wird erst im Leseprozess (einem Kommunikationsprozess) gestaltet. Auch diese Annahme unterstreicht die semiotische Bedeutung räumlicher Elemente im Text.

¹⁵ Hermann Doetsch: Einleitung zu Teil III.-In: Dünne/Günzel: Raumtheorie, S. 195.

Veränderungen, auch in temporaler Hinsicht, unterliegt. Dies gilt in gleichem Maße für literarische Figuren und deren Räume.

Es lässt sich festhalten, dass einerseits der (literarische) Raum stets an Wahrnehmung, im weitesten Sinne demnach auch an literarische Figuren, die in diesen Räumen in ihrer Funktion als Handlungsträger agieren, sowie an die Erzählinstanz(en) gebunden ist. Wie die weitere Analyse noch zeigen wird, ist dieses Verhältnis von Raum und Figur, sowie Erzählfunktion und Raumgestaltung – man kann i.d.P. auch von der Perspektive eines Textes sprechen – strukturtragend. Der Blick durch die Vorgaben der Erzählinstanz(en) zur Raumwahrnehmung bedeutet eine Festlegung der Perspektive, denn nur was (vom Raum) erzählt wird, kann wahrgenommen werden; alles weitere bleibt im Bereich der Spekulation des Wahrnehmenden – im Bereich der Leerstelle. Die spezifische Haltung oder Veränderung der Erzählinstanz bedeutet eine Änderung der Perspektive, also des Blickes in den Raum. Kurt Röttgers hat dies treffend formuliert:

„Wenn der epische Blick nicht mehr heißen kann ‚olympisch‘, alle Zeiten zu überblicken, als wären diese Zeiten Gegenwart, sondern wenn die Offenheit der Zukunft, die für das moderne Bewusstsein charakteristisch ist, mit zu den Prinzipien der Gestaltung gehört, dann kann Perspektive nur noch die Erschließung einer ‚Tiefendimension‘, nicht aber mehr die Erschließung der Zukunft als solcher bedeuten. Wenn der Blick in die Zukunft nicht mehr, sondern – weil sie ‚offen‘ ist – weniger sehen läßt, dann muß das perspektivische Erzählen anderes erschließen als bloß das Ende der Geschichte“¹⁶

Was Röttgers formuliert, ist bereits angeklungen und lässt sich noch verdeutlichen: Räumliche Darstellung (etwa durch eine Erzählinstanz) bedeutet nicht nur die Schaffung eines Hintergrundbildes für Handlung und Figuren, sondern kann gleichermaßen Träger von Bedeutung werden, wobei ‚Tiefendimension‘ nicht unweigerlich figurenpsychologisch verstanden werden muss. Viel eher wäre es treffend anzunehmen, dass sich in der Tiefendimension des Raumes die *Psychologie des Textes*, oder anders – etwas weniger verfänglich – eine Strukturfläche des Textes aufmacht.

b. Die zweite Erkenntnis ist, dass der Raum an bestimmte **Örtlichkeiten** gebunden ist. In der fiktionalen Literatur können diese Örtlichkeiten realhistorischen Orten nachempfunden sein, müssen dies aber nicht unweigerlich. Auch aus diesem Verhältnis lassen sich je nach Genre verschiedene Nuancen der (Un-)Ähnlichkeiten zu realhistorischen Orten oder realhistorisch möglichen Orten aufmachen. Die Literatur zum Problemfeld des (literarischen) Raumes gerade in diesem Punkt ist durchzogen von einem grundlegenden Problem: der Terminologie. Besonders wenn es um die Unterscheidung zwischen Raum–

¹⁶ Röttgers: Perspektive, S. 46.

Räumlichkeit¹⁷, Raum– Ort¹⁸, sowie in weitererfolge Räumlichkeit – Ort, oder auch in Abgrenzung zum Begriff „Topos“¹⁹ geht, bestehen keine einheitlichen Begrifflichkeiten. Das mag einerseits damit zusammenhängen, dass sich bis dato keine eigene Disziplin zum Raum herausgearbeitet hat, andererseits dadurch bedingt sein (und das ist nicht unmaßgeblich für ersteren Punkt), dass die weitläufige Wissenschaftsgeschichte zum Raum Termini entwickelte, deren Unterschiedlichkeit in der Bezeichnung wie auch in der Benennung auf spezifische etymologische Entwicklungen und Nuancierungen, dessen was als „Raum“, „espace“, „space“ oder „spatium“ usw. gemeint ist, zurückgeht, welche im romanischen und angelsächsischen Gebieten anders verlaufen sind, als im Deutschsprachigen. Jörg Dünne und Stephan Günzel beschreiben dies wie folgt:

„*Espace* kann, vom lateinischen *spatium* (offene Lauf- bis Kampfbahn, aber auch ein bestimmter Zeitraum) herkommend, bis ins 16. Jahrhundert, neben einem Raum für freie Bewegung [...] auch ein zeitliches Intervall bezeichnen. [...] Gegenüber der Zwischen-Räumlichkeit des *spatium* wird der in allen germanischen Sprachen existierende *Raum* beispielsweise im Grimm'schen Wörterbuch wesentlich territorial, d.h. als eine ‚gegebene *stätte* für eine *ausbreitung* oder *ausdehnung*‘ verstanden.[...] *Raum* und *esapce* verweisen somit auch auf zwei sehr unterschiedliche raumtheoretische Positionen: auf die Annahme einer absoluten, territorialen Bindung einerseits und auf den Ausgangspunkt einer relationalen Verortung andererseits.“²⁰

Ein terminologisches Problem besteht jedoch nicht nur im Falle einer Übersetzung in die andere Sprache, will man die genaue Nuance treffen, sondern es scheint ein allgemeiner Definitions-mangel vorherrschend zu sein. Dies lässt sich an folgendem Beispiel sehr schön zeigen: Während Stephan Günzel in der Einleitung zum Kapitel „Phänomenologie der Räumlichkeit“ einen bedeutenden Unterschied zwischen *Raum* (Newton'scher Raum) und *Räumlichkeit* („Erlebensraum“) sieht, gibt es für Michel de Certeau nur die Differenzierung von *espace* (Raum) und *lieu* (Ort). Die maßgebliche Unterscheidung des Raumes vom Ort liegt bei de Certau in der Veränderbarkeit des Raumes (auch in der Zeit):

„Ein *Ort* ist die Ordnung (egal welcher Art), nach der Elemente in Koexistenzen aufgeteilt werden. Damit wird also die Möglichkeit ausgeschlossen, daß sich zwei Dinge an derselben Stelle befinden. Hier gilt das Gesetz des ‚Eigenen‘: die einen Elemente werden *neben* den anderen gesehen, jedes befindet sich in einem ‚eigenen‘ und abgetrennten Bereich, den es definiert. Ein Ort ist also eine momentane Konstellation von festen Punkten. Er enthält einen Hinweis auf eine mögliche Stabilität.

Ein *Raum* entsteht, wenn man Richtungsvektoren, Geschwindigkeitsgrößen und die Variabilität der Zeit in Verbindung bringt. Der Raum ist ein Geflecht von beweglichen Elementen. [...] Er ist also das Resultat von Aktivitäten, die ihm eine Richtung geben, ihn verzeitlichen und ihn dahin bringen, als eine mehrdeutige Einheit von Konfliktprogrammen und verträglichen Übereinkünften zu funktionieren.“²¹

¹⁷ Günzel: Phänomenologie der Räumlichkeit, S. 105.

¹⁸ Michel de Certeau: Praktiken im Raum (1980).-In: Dünne/Günzel: Raumtheorie, S. 343-353.

¹⁹ Lotman: Die Struktur literarischer Texte, S. 329-340.

²⁰ Röttgers: Perspektive, S. 46.

²¹ Certeau: Praktiken im Raum, S. 345.

Es wird deutlich, dass weder Räumlichkeit, noch der Newton'sche Raum mit dem Raumkonzept de Certeaus deckungsgleich zu verwenden sind. Während die Unterscheidung Günzels in diesem Zusammenhang wenig fruchtbar scheint, bergen die Konzepte de Certeaus von Ort und Raum einiges Potential und werden daher als Termini für die vorliegende Arbeit übernommen²². Entscheidend für de Certeaus Sicht auf den Raum ist, dass insgesamt *„der Raum ein Ort [ist], mit dem man etwas macht.“*²³ Entscheidend sind somit die sog. *„Praktiken im Raum“*, die den erzählten Ort zum Raum werden lassen. *„Die Erzählungen führen also eine Arbeit aus, die unaufhörlich Orte in Räume und Räume in Orte verwandelt.“*²⁴ Von Bedeutung für den literarischen Raum ist somit nicht nur die spezifische Ausgestaltung des Ortes, das Inventar an räumlichen Gegenständen und Figuren, sondern vor allem auch die Handlungen im und durch den Raum, die den Ort zum Raum erwecken und in seiner Konsistenz verändern, ihn brüchig machen oder lenken können (etwa in einer bestimmten Zeitlichkeit). Es wird somit klar, wie essentiell Raum für das Erzählen ist. Folgt man de Certeau, so kommt man zu folgendem Schluss: Erzählen bedeutet Orte in Räume und Räume in Orte zu verwandeln durch spezifische Praktiken im Raum, also durch spezifisches Verhalten, Handlungen sowie das Aktiv- oder Passivwerden diskreter räumlicher Elemente, die vom Leblosen zum Handelnden und zurück gehen. Raum – generell literarische Räumlichkeit - bedeutet somit für erzählende Texte nicht nur Hintergrund, Kulisse und Fassade, die zum Aufbau der Fiktion notwendig werden, sondern auch ein Netzwerk narrativer Strukturen.

Grundlegend für die Stellung des Ortes im Funktionsgeflecht Raum ist jedoch nicht nur sein spezifisches Verhältnis zu Figuren, sowie Gegenständen und deren (Nicht-) Bewegung, sondern auch der durch ihn vermittelte topographische Aspekt des Raumes.²⁵

Die Topographie eines Textes kann, laut Hans Krah, nach drei Blickwinkeln hin untersucht werden: Erstens ist ein literarischer Raum, vor allem bedingt durch die mehr oder minder notwendige Ähnlichkeit zum extratextuellen Raum, nach unterschiedlichen *„räumlichen Strukturierungen“*²⁶ organisiert, also *„Klassen, Kategorien und Achsen, die im Text unterschieden werden: oben vs. unten, innen vs. außen, offen vs. geschlossen, Nord vs. Süd, nah vs. fern“*²⁷. Zweitens können Räume der Literatur, wie bereits erwähnt, auf

²² Der Terminus „Räumlichkeit“ wird vernachlässigt bzw. mit Raum gleichgesetzt.

²³ Certeau: *Praktiken im Raum*, S. 345.

²⁴ Certeau: *Praktiken im Raum*, S. 346.

²⁵ vgl. Krah: *Räume, Grenzen, Grenzüberschreitungen*, S. 4.

²⁶ Krah: *Räume, Grenzen, Grenzüberschreitungen*, S. 4.

²⁷ Krah: *Räume, Grenzen, Grenzüberschreitungen*, S. 4.

extratextuelle Orte und Räume referieren; dies nennt Krah den „*kulturell-referentialisierenden Aspekt*“²⁸. Entscheidend in diesem Zusammenhang ist auch, ob auf einen Ort außerhalb des Textes verwiesen wird oder nicht, und darüber hinaus in welchem Ausmaß dies geschieht, ob und welche Verfremdungen festzumachen sind, welche zeitliche Einordnung – man merkt wie verwoben dieses Funktionsgeflecht ist – gewählt wird u.s.f.; essentiell ist demnach, wie „*qua kulturellem Wissen deren [=der Orte] Konnotationspotential im Text für den Text funktionalisiert werden kann*“²⁹. Drittens können Räume „*von einer mythisch-kulturellen Bedeutungsebene überlagert und überformt*“³⁰ sein – wie etwa die *(Groß)Stadt, Dschungel, das Bergwerk, das Labyrinth* u.a., die Krah mit dem verfänglichen Begriff „*Topos*“ markiert. Verfänglich insofern, da der aus dem Griechischen stammende Begriff τόπος in der Literaturwissenschaft eine lange Tradition hat. Entscheidend für den Gebrauch der Topik in Rhetorik und Literaturwissenschaft ist die auf die Antike zurückgehende Vorstellung, dass Ideen an bestimmten *Orten* entstehen oder zu finden seien.³¹ In der struktur-semiotischen Literaturanalyse wird topos anders verstanden³². Was Krah noch als Topos versteht, wird in der Literatursemiotik als (topographisch-) **semantisierter Raum** verstanden, d.h. als Raum, der „*mit nicht-räumlichen Merkmalen versehen*“³³ wird. Topos hingegen wird – vor allem von Lotman – verstanden als das „*ganze räumliche Kontinuum des Textes, in dem die Welt des Objekts abgebildet ist*“³⁴. Mit dem Begriff des Topos fasst Lotman die Gesamtstruktur räumlicher Beziehungen in einem Text:

„Diese Struktur des Topos ist einerseits das Prinzip der Organisation und der Verteilung der Figuren im künstlerischen Kontinuum und fungiert andererseits als Sprache für den Ausdruck anderer, nicht-räumlicher Relationen des Textes. Darin liegt die besondere modellbildende Rolle des künstlerischen Raumes im Text.“³⁵

Die somit festgelegte Terminologie für diese Arbeit erlaubt es verschiedene Ebenen des Raumes (Ort – Raum – semantisierter Raum – Topos) auf ihre Funktionalität und

²⁸Krah: Räume, Grenzen, Grenzüberschreitungen, S. 4.

²⁹Krah: Räume, Grenzen, Grenzüberschreitungen, S. 4.

³⁰Krah: Räume, Grenzen, Grenzüberschreitungen, S. 4.

³¹Lothar Kolmer u. Carmen Rob Santer: Studienbuch Rhetorik. Rhesis. Arbeiten zur Rhetorik und ihrer Geschichte. Paderborn, Wien [u.a.]: Vlg Ferdinand Schöningh 2002 (utb, 2335).S. 149-150.

³²Lotman: Die Struktur literarischer Texte, S. 329-330.

³³Michael Titzmann: Semiotische Aspekte der Literaturwissenschaft: Literatursemiotik.-In: Semiotik: ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur = Semiotics: a handbook on the sign-theoretic foundations of nature and culture, hrsg. von Roland Posner. Berlin [u.a.]: de Gruyter 2002 (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, 13),S. 3077.

³⁴Lotman: Die Struktur literarischer Texte, S. 329.

³⁵Lotman: Die Struktur literarischer Texte, S. 330.

Relationen in Zusammenhang mit semantischen Strukturen und den literarischen Figuren zu untersuchen, und somit das breite Spektrum erzählter Welten zu fassen.

c. Die dritte Raum-Komponente ist die **Relation zur Zeit**, auf die Stephan Günzel hinweist:

„[Es] betont die topologische Phänomenologie von Martin Heidegger die Idee einer Gründung des Raumes in der Zeit.“³⁶

Die Bedeutung der Zeitlichkeit³⁷ für die Beschaffenheit des Raumes (nicht nur in der topologischen Phänomenologie Heideggers) bedeutet auch eine Verankerung in der Geschichte. Auch literarische Räume sind Räume mit Geschichte - im doppelten Wortsinn. Einerseits als *locus actionis*, handlungsstützend, andererseits als *locus temporis* verankert in einer bestimmten historischen Zeit. Überspitzt ließe sich demnach zur Beschaffenheit des Raumes sagen, dass der literarische Raum weniger aus den drei Dimensionen Länge, Breite und Höhe besteht, sondern vielmehr aus den Relationen zu Ort, Figur (bzw. Erzählperspektive) und Zeit. Aus diesem Funktionsgeflecht lässt sich die räumliche Perspektive literarischer Texte festmachen. Vor allem ist das Verhältnis von Figur und Raum maßgeblich, das in der weiteren Analyse Aufschluss über die Textstruktur und textimmanente Mechanismen geben soll. Der Raum als topologisches Spiegelfeld des Subjekts ist gleichzeitig ein Spiegelbild textueller Struktur. Mit Heidegger könnte man demnach auch zum Schluss kommen:

„Mit dem In-der-Welt-sein ist der Raum zunächst in dieser Räumlichkeit entdeckt. Auf dem Boden der so entdeckten Räumlichkeit wird der Raum selbst für das Erkennen zugänglich“³⁸

Mit dem „In-der-literarischen-Welt-sein“ des fiktionalen Figurenpersonals wird auch eine neue Lesart auf den Raum möglich. Eine Freilegung der Perspektive auf den literarischen Raum, eine Analyse seiner Gestaltungsprinzipien bedeutet die Untersuchung des „Komplementärverhältnis[s] zwischen perspektivischem Sehen und Nicht-Sehen und dem Spannungsbezug zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem“³⁹. Man könnte demnach in Bezug auf den literarischen Raum von einer doppelten Performativität ausgehen: einerseits in Bezug auf den Leser, der den Raum im Lesevorgang erstellt, und andererseits auf die Figuren resp. die Erzählinstanz(en), durch die der Raum vermittelt wird. Aus den

³⁶ Günzel: Phänomenologie der Räumlichkeit, S. 116.

³⁷ vgl. Michail M. Bachtin: Chronotopos. 1. Aufl. Frankfurt/ M.: Suhrkamp 2008 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1879).

³⁸ Martin Heidegger: Die Räumlichkeit des Daseins-In: Dünne/Günzel: Raumtheorie, S.148.

³⁹ Monika Schmitz-Emans: Perspektivische Vorüberlegungen.-In: Perspektive in Literatur und bildender Kunst, hrsg. v. Kurt Röttgers u. Monika Schmitz-Emans. Essen: Vlg Die Blaue Eule 1999 (Philosophisch-literarische Reflexionen, 1), S. 13.

Dimensionen des Raumes ergeben sich relationale Muster, die als Träger narrativer Vorgänge verstanden werden können und müssen.

2.1.2. | Zur Semiotik des Raumes.⁴⁰

Wenngleich auf diese Art und Weise das Verhältnis zwischen Figuren und Raum greifbar wird, bleibt dennoch die Frage nach der Eigenstruktur der literarischen Topographien noch unbeantwortet. Der Umgang mit dem Raum – dem wiederauferstandenen, scheinbar diffusen Objekt der Begierde der Wissenschaft im weitesten, der Kulturwissenschaft im engeren und der Literaturwissenschaft im eigentlich Sinne – erweist sich als (methodisch) schwierig, die Herausbildung *eines* „transdisziplinären *dicipline building*“⁴¹ als langwieriger Weg, die Vielzahl an *turns*, wie dies Döring beschreibt, als Grund für das „mittlerweile zum Guten Ton“⁴² gehörende wissenschaftliche Gewitzel. Döring beschreibt die aktuelle Situation wie folgt:

„Vielleicht muss man gar nicht ironisch werden, um die Inflation [der *turns*] zu erklären, sondern verweist schlicht auf ein forschungspolitisches Erfordernis derzeit: Die Drittmittelgeber und Exzellenzenbescheiniger fordern heute in erster Linie gut gelabelte Verbundforschung. Wer das für richtig hält, wird deshalb weiterhin mit den vielen *turns* leben müssen, weil eine Paradigmenbehauptung der politisch erwünschten und geförderten transdisziplinären Vernetzung auf die Sprünge hilft. [...] Man tut jedenfalls gut daran, auch das neue Raumparadigma [topological turn] nicht mit allgemeinwissenschaftlichen Geltungsansprüchen zu überfrachten, sondern schlicht als Initial oder als heuristische Plattform für zeitlich begrenzte Verbundforschung anzusehen. Und das ist ja andererseits auch gar nicht so wenig.“⁴³

Döring ist recht zu geben, wenngleich die Frage offen bleibt, wie mit literarischem Raum umgegangen, wie das Verhältnis von Bedeutung, Struktur und Raum gemessen werden kann. Daher vor einer Analyse einige **narratologische Überlegungen**:

Den Weg zum Raum ist man in der Literaturwissenschaft einerseits phänomenologisch und andererseits über die Literatursemiotik gegangen. Die fiktionale Welt ist der Ort zeichenhafter Prozesse, die die Struktur des Textes begründen. Mit dieser Vorstellung geht freilich einher, dass Literaturwissenschaft im Allgemeinen – und zwar in jeder ihrer

⁴⁰ Da im Zentrum dieser Arbeit vor allem das Problem von Raum und Wahnsinn, sowie die Analyse der Einzeltexte, kann in diesem Kontext keine allumfassende Darstellung literatursemiotischer Vorgehensweisen geboten werden. Stattdessen soll das folgende Kapitel zielgerichtet und auf das Problemfeld, wie auch auf die Analysemöglichkeiten ausgerichtet dargestellt werden, um die Prinzipien der folgenden Text-Betrachtungen festzulegen.

⁴¹ Jörg Döring: Raumdeutung: Vorläufiges zu einer ‚Spatialen Hermeneutik des digitalen Medienumbruchs.‘- In: Navigationen: Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften, Jg.6, H.1 2006, S. 56.

⁴² Döring, Raumdeutung, S. 56.

⁴³ Döring, Raumdeutung, S. 56.

methodischen Ausformungen – sich solcher „*semiotischen Operationen*“, wie etwa im Zuge jeder (beliebigen) interpretatorischen Verfahrensweise, bedient.⁴⁴

Den Text selbst als sprachliche Äußerung in einem strukturalistischen Zusammenhang zu betrachten, hat demnach einige Vorteile:

„Die strukturalistische Methode als solche ist genau in dem Moment geboren, da man wieder auf die Nachricht im Kode stößt, freigelegt diesmal durch eine Analyse der immanenten Strukturen und nicht mehr von außen durch ideologische Vorurteile aufgepfropft. Dieser Augenblick konnte nicht mehr lange auf sich warten lassen⁴⁵, denn die Existenz des Zeichens beruht auf allen Ebenen auf der Verbindung von Form und Sinn.“⁴⁶

Im Vordergrund stehen die Strukturen, nach denen der Text funktioniert, die als „*Systeme von latenten Beziehungen, eher Konzepte als Apperzeptionen, die die Analyse in dem Maße konstruiert, wie sie sie freilegt*“⁴⁷ betrachtet werden. Der literarische Text im semiotischen Sinne wird als „*ein Sprechen [...], eine Reihe von individuellen, teilweise autonomen und unvorhersehbaren Akten*“⁴⁸ gesehen. Demnach besteht ein Text – wie jeder Sprechakt – aus einer Vielzahl an sprachlichen Zeichen, die untereinander in einem systematischen Verhältnis stehen, das die Sinnübermittlung im Kommunikationsprozess ermöglicht. Nach Genette können diese semiotischen Relationen innerhalb eines Textes oder eines Gesamtwerkes bestehen⁴⁹. Die semiotischen Verfahren sind zahlreich, komplex auf allen Textebenen verstrickt. Man kann unter den Möglichkeiten des Erzählens u.a. etwa die Form des Textes, das Verfahren mit der Zeit, den Figuren, Handlungssträngen, die spezifische Funktion bestimmter Motive, rhetorische Mittel der Syntax-, Wort-, oder Lautgestaltung, als auch die Ordnung des Raumes als semiotische Einheiten im literarischen Kommunikationsprozess sehen und stößt bereits nach kurzem auf eine inhomogene Vielzahl an Strukturelementen, die allesamt elementare Funktionen innerhalb des Vermittlungsprozesses darstellen. Denn die Wahrnehmung, dessen was aus der jeweiligen Struktur eines Textes Sinn produziert, basiert nicht auf einem simplen Sender-Nachricht-Empfänger-System⁵⁰. Der literarische Text entpuppt sich als komplexe

⁴⁴ Titzmann: Literatursemiotik, S.3029.

⁴⁵ Genette verweist hier auf Levi-Strauss, wie in den Anmerkungen zu Genettes Aufsatz angegeben wird, der den Fokus einer jeden Strukturanalyse auf den Sinn explizit betont. (vgl. Gérard Genette: Strukturalismus und Literaturwissenschaft.-In: Strukturalismus in der Literaturwissenschaft. hrg.v. Heinz Blumensath, Köln: Kiepenhauer&Witsch 1972 (Neue Wissenschaftliche Bibliothek (Literaturwissenschaften), 43), S. 86.).

⁴⁶ Genette: Strukturalismus u. Literaturwissenschaft, S.74.

⁴⁷ Genette: Strukturalismus u. Literaturwissenschaft, S.77.

⁴⁸ Genette: Strukturalismus u. Literaturwissenschaft, S.79.

⁴⁹ Wie im Weiteren gezeigt werden soll, ist es auch möglich die semiotischen Beziehungen völlig unabhängig vom Autor zu ziehen, in dem man nicht den Dichter als Bezugssystem der Ordnungen eines Textes sieht, sondern die Diskurse.

⁵⁰ Vor allem da in der strukturalistischen Denkweise nicht der Autor als Sender gesehen werden kann, vielmehr der Text selbst.

Kommunikationsform. Das Erzählen selbst wird zur komplexen, kommunikativen Funktion, in dem spezifische, narrative Verfahren zur gesteuerten Wahrnehmung angewandt werden können. Narration ist unter diesen Gesichtspunkten somit als gesteuerte Sinnvermittlung zu verstehen, der Text selbst als Kommunikationsmaterial konkreter Sprechsituationen, als performatives Funktionsgefüge; Literatur kann demnach als komplexes Sprachsystem mit spezifischen Regeln, die ein Verstehen fördern oder fehlschlagende Sinnvermittlung provozieren, gesehen werden; Dies ist in der Literatursemiotik ein gängiger Ansatz. Es gilt nicht nur der Kunst eine ihr eigene Sprache anzuerkennen, sondern die „Kunst als Sprache“⁵¹ – also z.B. Literatur als spezifische Sprachform mit bestimmten Möglichkeiten, die den nicht-künstlerischen Sprachgebrauch übersteigen – zu sehen. Künstlerische Texte funktionieren demnach auf Basis eines **sekundären semiotischen Systems**⁵², wobei dies *„ein kultur- bzw. epochenspezifisches oder texttypspezifisches oder gar ein textspezifisches sein kann[...]. Solche Texte entwerfen ein (deskriptiv oder präskriptiv gemeintes) Modell der Welt, d.h. der extratextuellen ‚Realität‘“*⁵³. Der literarische Text hat aufgrund dieses sekundären semiotischen System die Möglichkeiten, Realitäten – Titzmann nennt dies „ideologische Systeme“ oder „Bedeutungssysteme“ – zu konstruieren, oder (auch im gleichen Zug) ein bereits vorhandenes ideologisches System zu destruieren.⁵⁴

Die von Titzmann angesprochene **„entworfenen Welt“** des literarischen Textes ist insofern an die nicht fiktionale Welt gekoppelt, da sie sich entweder auf ihre Grundzüge (z.B. die Ordnung von Zeit und Raum) berufen oder sich ihren Strukturen entfremden kann. Diese Differenz zur extratextuellen Realität ist im Falle der Literatur selbstverständlich, da ihr Fiktionscharakter als gegeben angenommen wird – anders als etwa im Falle eines Eides vor Gericht⁵⁵ oder der Geschichtsschreibung. Dieses Spannungsverhältnis zwischen Realitätsbezug und Fiktionsgehalt der entworfenen Welt ändert sich in seiner Intensität mit der jeweiligen Textgattung. So verschiebt sich der Fokus auf die extratextuelle Welt in Geschichtsschreibungen, historischen Romanen oder gar konkreter Poesie unterschiedlich

⁵¹ Lotman: Die Struktur literarischer Texte, S. 19-54.

⁵² Zum Verhältnis von primären und sekundären semiotischen System in der Literatur siehe: 1. Titzmann: Literatursemiotik, S. 3062-3064. 2. Lotman: Die Struktur literarischer Texte, S. 38-43.

⁵³ Titzmann: Literatursemiotik, S. 3062.

⁵⁴ Titzmann: Literatursemiotik, S. 3063.

⁵⁵ Titzmann: Literatursemiotik, S. 3063.

stark⁵⁶. Es drängt sich daher der Verdacht auf, dass unterschiedliche Textgattungen verschiedene Normen über das Verhältnis von extratextueller Welt und fiktionalen Weltentwürfen in sich bergen. Der Entwurf einer literarischen Welt (wie stark diese nun sich auch anderen bekannten Bezugssystemen anpassen oder von ihnen unterscheiden mag) ist ein grundlegender narrativer Moment, den Titzmann so beschreibt:

„Die ‚dargestellte‘ Welt sei also die Gesamtmenge der aus dem Text ableitbaren Propositionen und jede aus/über dieser selektiv und abstraktiv, aber nach wissenschaftlichen Relevanz- und Klassenbildungskriterien verfahren, hergestellt, zu ihr in einem Abbildungsverhältnis [...] stehende Propositionsmenge, wobei diese Propositionen, unabhängig davon, an welcher Stelle und in welcher Reihenfolge sie im discours repräsentiert sind, logisch – und gegebenenfalls chronologisch – geordnet sind, soweit der discours die Folgerung logischer bzw. chronologischer Relationen erlaubt.“⁵⁷

Wir wollen diese Vorstellung übernehmen, gleichsam stellt dies jedoch ein Problem dar: Im einen wie im anderen Falle ist dieser Bezug zur Wirklichkeit wiederum basierend auf einem zeichenhaft (verbal oder non-verbal) erfahrenen Weltwissen, das als Bezugssystem Probleme aufwirft:

„Die Beziehung zwischen der literarischen Wirklichkeit und derjenigen, auf die die Literatur verweist, ist ein Problem, mit dem sich die Literaturtheoretiker immer wieder beschäftigt und zu dessen Klärung die Formalisten Erhebliches beigetragen haben. Dieses Problem stellt sich in allen Erkenntnisbereichen, insbesondere aber in der semiologischen Forschung, weil es mit den Fragen der Bedeutung unmittelbar zusammenhängt.“⁵⁸

Dieses Problem ist tatsächlich eine der größten Schwierigkeiten einer strukturbezogenen, semiotischen Literaturanalyse und somit auch der vorliegenden Arbeit. Denn das Bezugssystem auf das durch die Textfunktionen verwiesen wird, liegt außerhalb dieses literarischen Text-Systems und ist in der Realität der Leser- und Autorenwelt zu suchen. Todorov weist jedoch einen Weg aus dem Dilemma, in dem er auf eine „*intersemiotische Übersetzung*“⁵⁹ verweist, indem „*das Sprachsystem mit einem der übrigen Zeichensysteme (im weiteren Sinne des Wortes) verglichen*“⁶⁰ wird. Dies ist insofern zu verstehen, als dass – dem Beispiel Todorovs folgend - „gelb“ seine Bedeutung nicht im Vergleich etwa mit gelben Gegenständen zugewiesen wird, sondern durch die Opposition etwa zu „rot“, „grün“ oder „weiß“ entsteht.⁶¹

⁵⁶ Im Zuge der Analyse der Texte Kleists, Hoffmanns und Grillparzer wird dieser Umstand noch von erheblicher Bedeutung sein.

⁵⁷ Titzmann: *Literatursemiotik*, S. 3071.

⁵⁸ Tzvetan Todorov: *Poetik der Prosa*. Frankfurt/Main: Athenäum 1972 (*Ars poetica: Texte und Studien zu Dichtungslehre und Dichtkunst; Studien*, Bd 16), S.23.

⁵⁹ Todorov: *Poetik der Prosa*, S.24.

⁶⁰ Todorov: *Poetik der Prosa*, S.24

⁶¹ Todorov: *Poetik der Prosa*, S.24

Denn die strukturalistische Verfahrensweise ermöglicht zwar eine Definition eben jener diskreten semiotischen Einheiten⁶² und eine Beschreibung ihrer Funktionen, doch bleiben dabei die einzelnen Elemente stets Variablen. Die semiotische Gleichung lässt sich auf diesem Wege nur beschreiben, nicht aber auflösen. So einfach es dem Strukturalisten scheint, das Verhältnis von signifié und signifiant zuzuweisen, so schwer fällt der Bezug auf die Referenz i.S. des semiotischen Dreiecks, also einen Bezug zu wählen der die Gleichung löst, es ermöglicht semantische Schlüsse zu ziehen. Dieses Problem ist in der strukturalistisch geprägten Literaturwissenschaft kein unbedachtes Moment. Jurij M. Lotman spricht davon, dass *„nicht zu leugnen [ist], daß gerade der Inhalt von Zeichensystemen der Analyse die größten Schwierigkeiten bereitet, sobald man sich nicht mit rein intuitiven Vorstellungen von Bedeutung zufrieden gibt“*⁶³. Todorov formuliert das Problem wie folgt:

„Das übliche Vorgehen, das die Wirklichkeit vom Werk her erstellt und den Text auf der Grundlage dieser restituierten Wirklichkeit zu erklären sucht, beruht in der Tat auf einem *circulus vitiosus*. Es ist wahr, daß die literarische Darstellung zuweilen mit anderen Darstellungen verglichen werden kann, die entweder vom Autor selbst stammen oder auf Dokumenten beruhen, die sich auf dieselbe Epoche oder die gleichen Personen beziehen, sofern es sich um historische Personen handelt.“⁶⁴

Der Ausweg, den Todorov vorschlägt ist ein halbherziger und für eine literaturwissenschaftliche Analyse zu wenig weitgreifend, um einen praktikablen Ausweg zu garantieren. In Bezug auf eine semiotische Analyse des Raumes würde dies nach Todorov bedeuten, dass Dokumente der Autoren, Zeitgenossen oder Geschichtsschreiber aufgespürt werden müssten, die das *konkrete* Verhältnis – und darin liegt die Schwierigkeit - und Verständnis eines Individuums zum spezifischen semiotischen Element erläutern. In jedem dieser Fälle müsste der Blick ganz aus dem Text wandern. Die Problematik einer solchen Vorgehensweise als Lösungsweg für eine Analyse des Raumes wird schnell deutlich.

Eine denkbare Möglichkeit, die zentraler Bestandteil dieser Arbeit ist, wäre die Diskurse⁶⁵ des Textes als Referenzsystem für die Sinn strukturierenden Zeichen einzusetzen. Dies soll im Zuge dieser Arbeit punktuell anhand dreier Texte geschehen, wobei die Semiotik des

⁶² nämlich: gelb ist weder „rot“, noch „grün“, noch „weiß“; oder „Rot“ ist weder „gelb“, noch „grün“, noch „weiß“ usf.

⁶³ Lotman: Die Struktur literarischer Texte, S. 59.

⁶⁴ Todorov: Poetik der Prosa, S.26.

⁶⁵ Diskurs wird in diesem Zusammenhang nicht im strukturalistischen Sinne als Erzählebene (*discours*) im Gegensatz zu *histoire* gesehen, sondern im Sinne Foucaults. Ich werde demnach, um eine Homonymie der Begrifflichkeiten zu vermeiden, von *Narration* sprechen, wenn *discours* im strukturalistischen Sinn gemeint ist; und *Diskurs* ausschließlich i.S. Foucaults benutzen.

Raumes in Verbindung mit dem Diskurs des Wahnsinns über die Strukturen von (Ir-)Rationalität, Wahrnehmung, Macht und Norm Aufschlüsse bringen soll, da der Raum im literarischen Sinne nicht nur „*Ergebnis einer Konstruktionsleistung*“⁶⁶, sondern „*vom jeweiligen Raumerlebnis abhängig*“⁶⁷ ist. Der Blick nach außen ist somit auch Blick durch das Innere. Eine Arbeit über den Raum, die in Zusammenhang mit dem Einbruch des Wahnsinns geführt wird, ist meines Erachtens nach von großer Wichtigkeit, da sich die Artikulationsformen des Irrationalen in den ausgewählten Texten aus dem Bereich des Gesprochenen und Kommentierten in den Bereich der Wahrnehmung verlagern, in den Bereich des Sublimen, scheinbar Nebensächlichen, in den Hintergrund, der über eine Betrachtung der Darstellungsformen des Raumes zugänglich wird. Es gilt demnach die semiotischen Strukturen der Darstellung von Raum und (Ir-)Rationalitäten durch die Verhältnisse zu Ort, Figur und Zeit darzustellen. Jene Texte, die in dieser Arbeit zur Debatte stehen, strukturieren sich in einem komplexen System, das nicht nur zwischen außen und innen, Geist und Welt, Figur und Raum korreliert, sondern gleichzeitig in diesem System räumlicher Ordnungen mit Strukturen operieren, die zwischen Norm und Normverletzung, Ratio und Wahnsinn, Ordnung und Chaos oszillieren.

2.1.2.1. | Perspektive und Fokalisierung

Bisher blieb die Frage nach den Möglichkeiten einer Analyse der entworfenen Text-Welt, und somit auch nach den literarischen Räumen, noch nicht gänzlich beleuchtet. Prinzipiell lassen sich dazu zwei verschiedene Wege in der Forschung erkennen, sich diesem Problemfeld durch die Strukturebene des Textes zu nähern. Eine Möglichkeit der Strukturierung der entworfenen Welt auf den Grund zu kommen, ist ein Weg, der den Raum als solchen nur indirekt greifbar macht, und vor allem über die **Perspektivierung** des Textes funktioniert.⁶⁸ Zweite Möglichkeit – auf den Raum bezogene narratologische Überlegungen, die vor allem auf Jurij M. Lotman gestützt werden – versucht vor allem die Strukturierung des Textes nach räumlichen Kriterien festzumachen.

Auf die Bedeutung der Perspektivierung mittels Figurenwahrnehmung und Erzählinstanzen wurde bereits mehrfach hingewiesen. In der Erzähltheorie nimmt die Frage nach dem Fokus und der Perspektive des Textes eine erhebliche Rolle ein. Zurecht, wie Eberhard Lämmert bemerkt:

⁶⁶ Krah: Räume, Grenzen, Grenzüberschreitungen, S. 3.

⁶⁷ Krah: Räume, Grenzen, Grenzüberschreitungen, S. 3.

⁶⁸ vgl. Titzmann: Literatursemiotik, S. 3072-3075.

„Eng ist die Frage nach der künstlerischen Bewandnis der Erzählergegenwart der Frage nach der erzählerischen Perspektive verknüpft. Es hieße einen jahrzehntelangen, erbitterten Streit aufrollen, wollten wir die Argumente für und wider solche erzählerische Distanzierung von der erzählten Handlung hier zusammentragen. Aber es ist bemerkenswert, daß die Schicht der Erzählergegenwart eines der Hauptkriterien ist zur Unterscheidung von ‚szenischer‘ und ‚eigentlicher‘ Erzählung (Otto Ludwig), ‚konkreter‘ und ‚reflektierender‘ Darbietung (Spielhagen), ‚objektivem‘ und ‚Subjektivem Vortrag (Walzel), schließlich der psychologischen ‚Innensicht-‘ und Berichtstandorte‘ (Spranger).“⁶⁹

Nicht nur die weitläufige Wissenschaftsgeschichte wird angedeutet, es klingt auch die Bedeutung der Perspektive im Erzählen an. Lämmert betrachtet dies vor allem vor dem Hintergrund der „Erzählergegenwart“, also der Zeitlichkeit im Text. Wie sich aber leicht vorstellen lässt, ist gerade die Frage der Perspektive nicht nur bedeutsam, wenn es um die Ordnung zeitlicher Strukturen geht, sondern auch ausschlaggebend für die Darstellung räumlicher Strukturen. Denn über die Perspektiven und Fokalisierungen des Textes werden auch die Wahrnehmungen räumlicher Struktur über die Erzählperspektive fassbar. Ist die Perspektive des Erzählens in einer bestimmten Situation bestimmt, so wird der Standpunkt, von dem Raum dargestellt bzw. wahrgenommen wird, deutlich. Dies lässt wiederum Schlüsse sowohl über die Gesamtstruktur des Raumes wie auch über (mögliche) unterschiedliche Raumwahrnehmungsdarstellungen bestimmter Figuren oder Figurengruppen sowie Veränderungen in der Raumwahrnehmung zu.

Aus diesem Grund ist es notwendig, eine möglichst prägnante Form zu finden, um die Perspektive in literarischen Texten greifbar zu machen. Titzmann legt einen grundlegenden Unterschied zwischen (Außen- bzw. Innen-) Perspektive und Perspektivierung an, indem er ersteres an den Möglichkeiten des discours misst. Unter Perspektivierung versteht Titzmann somit die Darstellung der fiktiven Welt, die durch die Wahrnehmung einer Figur vermittelt wird⁷⁰. Grundlegend ließe sich also sagen, dass unter Perspektive die Möglichkeiten der Fokalisierungen auf discours-Ebene meint, Perspektivierung hingegen im Rahmen homodiegetischer Erzählpassagen stattfindet.

Perspektive kann einerseits aus einer „(fiktiven) Außenperspektive eines Beobachters [stattfinden]. Mitgeteilt wird hier über sie nur, was sinnlich wahrnehmbar wäre“⁷¹. Etwaige Entwicklungen der Figuren oder psychologische Vorgänge können einerseits implizit vom Leser mitgedacht werden, oder werden andererseits durch Kommentierung durch den Erzähler (also auf der Ebene des discours) oder mittels kommentierender

⁶⁹ Lämmert: Bauformen des Erzählens, S. 70

⁷⁰ Titzmann: Literatursemiotik, S. 3073.

⁷¹ Titzmann: Literatursemiotik, S. 3072.

Figuren (auf Ebene der *histoire*) vermittelt⁷². Innenperspektive hingegen bedeutet, dass „*der discours ‚weiß‘ und mitteilt, was in der Figur ‚psychisch vor sich geht‘, obwohl es nicht beobachtbar ist*“⁷³. Zusätzlich zur Perspektive ist auch die jeweilige Fokalisierung der Erzählperspektive auf eine oder mehrere Figuren von Bedeutung, es ist also die Möglichkeit dem Text über eine oder mehrere Figuren zu folgen; Fokalisierung kann entweder „*konstant*“ auf eine Figur gerichtet oder „*variabel*“ ausgerichtet sein.⁷⁴

Zusätzlich bietet sich dem Text die Möglichkeit der *Perspektivierung* oder *Nicht-Perspektivierung*. Unter ersterem versteht Titzmann die Vermittlung „*[a]lle[r] in einem gegebenen Textsegment mitgeteilten Daten über die dargestellte Welt*“⁷⁵ durch eine Figur, die diese Welt zum gegebenen Zeitpunkt wahrnimmt. Nicht-Perspektivierung bedeutet schlichtweg, dass die dargestellte Welt nicht der Wahrnehmung einer Figur entsprechen muss, sogar über diese hinaus gehen kann.⁷⁶

Entscheidend ist vor allem, dass sich über Innen-/Außenperspektive, die Fokalisierung sowie die (Nicht)Perspektivierung des Textes die Erzählerwahrnehmung und die Figurenwahrnehmung beschreiben lassen.

2.1.2.2. | Erzählen am Scheideweg: Ereignisse im Raum.

Die bisherigen Ausführungen beschäftigten sich vor allem mit den hierarchischen Strukturen des Raumes (Ort – Raum – semantisierte Raum – Topos) und den Relationen zu den räumlichen Funktionsachsen Ort, Zeit und Figur sowie den Möglichkeiten des Blickwinkels in die erzählten Welten. Die bisherigen Versuche den literarischen Raum zu fassen, beschränkten sich zum größten Teil auf dessen statische Eigenschaften und suggerierten ein mehr oder minder konsistentes Gefüge räumlicher Funktionen. Doch – wie bereits mehrfach betont – ist literarische Raumgestaltung auch Erzählen. Es gilt demnach das narrative Potential des Raumes nicht nur an seinen Relationen zu den übrigen narrativen Elementen zu messen, sondern auch nach der narrativen Eigendynamik literarischer Räume zu fragen. Die Grundlage für eine topologische Narratologie bieten die Ausführungen Jurij M. Lotmans⁷⁷:

⁷² Titzmann: *Literatursemiotik*, S. 3073.

⁷³ Titzmann: *Literatursemiotik*, S. 3073.

⁷⁴ Titzmann: *Literatursemiotik*, S. 3073.

⁷⁵ Titzmann: *Literatursemiotik*, S. 3073.

⁷⁶ Titzmann: *Literatursemiotik*, S. 3073.

⁷⁷ Lotman: *Die Struktur literarischer Texte*, S.311-347.

Wie bereits in Bezug. auf de Certeaus Ideen von den „*Praktiken im Raum*“ festgestellt wurde, ist der Raum nicht als in sich konsistentes Hintergrundbild für Erzählungen zu sehen, sondern als Handlungsraum. Die Handlungen, die im und mit Raum gesetzt werden, sind maßgebliche erzählende Handlungen, die fiktive Welten aufbauen und gleichermaßen formen. Es lassen sich literarische Topoi in unterschiedliche Einheiten (Räume oder semantisierte Räume oder auch semantisierte Felder⁷⁸) segmentieren. Lotman beschreibt diese als „*zwei disjunktive Teilräume*“, deren „*wichtigste Eigenschaft [...] ihre Unüberschreitbarkeit [ist]*“⁷⁹. Wie bereits zu Beginn der Arbeit festgehalten, sieht Lotman nicht nur „*die Sprache der räumlichen Relationen als eines der grundlegenden Mittel zur Deutung der Wirklichkeit*“⁸⁰, sondern gewinnt dieser Sprache und somit auch der auf räumlichem Denken basierende Ideenbildung oder Weltwahrnehmung eine stark dichotomisch organisierte Struktur ab. *Gut – schlecht, hoch – niedrig, links – rechts, eigen – fremd* usf. werden zu Klassifizierungskategorien einer bestimmten Weltordnung. Dieses Prinzip der fiktiven Weltengestaltung funktioniert als Erzählordnung in hohem Maße in literarischen Texten; so lassen sich etwa semantisierte Räume, denen spezifische außertopographische Bedeutungen zugewiesen sind, einander gegenüberstellen und funktionieren somit als topographische Bedeutungsfelder, denen bestimmte Figuren oder Figurengruppen zugewiesen werden können – abgeteilt durch eine eindeutig (meist topographisch) markierte und prinzipiell unüberschreitbare Grenze.

„So gliedert sich z.B. der Raum des Zaubermärchens deutlich in ‚Haus‘ und ‚Wald‘. Die Grenze zwischen ihnen ist klar – der Rand des Waldes, manchmal ein Fluß (der Kampf mit dem Drachen spielt sich fast immer ‚auf der Brücke‘ ab). Die Helden des Waldes können nicht ins Haus eindringen – sie sind einem bestimmtem Raum festzugeordnet. Nur im Wald können sich schreckliche und wunderbare Geschehnisse ereignen“⁸¹

Der Fluss, das Tor, die Mauer u.a. fungieren dabei als räumlich markierte Grenzen. Entscheidend an Lotmans Konzept ist jedoch nicht die Aufteilung einer literarischen Welt in statische Teilräume mit semantischer Überformung, als quasi klassifizierbarer Hintergrund, sondern vor allem die Einbindung des Raumes in das Handlungssystem des Textes, das Erzählen: Denn Lotman definiert narrative Ereignisse in der „*Versetzung einer Figur über die Grenze eines semantischen Feldes*“⁸². Somit kann Erzählen als

⁷⁸ Titzmann beispielsweise benutzt den Terminus „semantisierte Räume“; Rolf-Dietrich Keil – der Übersetzer des deutschen Ausgabe von Lotmans Buch „Die Struktur literarischer Texte“ – setzt „semantisierte Felder“.

⁷⁹ Lotman: Die Struktur literarischer Texte, S.327.

⁸⁰ Lotman: Die Struktur literarischer Texte, S. 313.

⁸¹ Lotman: Die Struktur literarischer Texte, S. 327.

⁸² Lotman: Die Struktur literarischer Texte, S. 332.

Veränderung räumlicher Strukturierungen gesehen werden. Figuren, die als Handlungsträger agieren, werden somit zu Grenzgängern, die von dem ihnen zugeordneten semantisierten Raum in einen anderen eindringen; das Ereignis selbst zum „*revolutionären Element, das sich der geltenden Klassifizierung widersetzt*“⁸³. Ereignisse lassen sich also demnach nicht verallgemeinert aufzählen oder in Listen zusammenfassen, da „*die Qualifizierung eines Faktums als Ereignis abhängig ist vom System [...] der Begriffe*“⁸⁴ der jeweiligen erzählten Weltordnung. Diese Normsysteme können beispielsweise auf moralischen Grundsätzen oder (im Text festgelegten) Gesetzen der Wahrscheinlichkeit beruhen⁸⁵. Resümierend ließe sich daher sagen:

„Das Ereignis wird gedacht als etwas, was geschehen ist, obwohl es auch nicht hätte zu geschehen brauchen. Je geringer die Wahrscheinlichkeit ist, daß ein bestimmtes Ereignis eintritt (d.h. je mehr Information die Mitteilung darüber enthält), desto höher rangiert es auf der Skala Sujethaftigkeit. [...] Ein Ereignis ist somit immer die Verletzung irgendeines Verbotes ein Faktum, das stattgefunden hat, obwohl es nicht hätte stattfinden sollen.“⁸⁶

Figuren lassen sich demzufolge nach ihrer Beweglichkeit innerhalb des jeweiligen semantisierten Feldes beziehungsweise ihrer Fähigkeit diese Grenzen nach zu überschreiten in ihren Funktionen charakterisieren.⁸⁷ Bewegliche und unbewegliche Figuren unterscheiden sich demnach grundlegend in ihrer Relation zur Norm:

„Der handelnde Held⁸⁸ verhält sich anders als die übrigen Figuren und er allein hat das Recht dazu. Das Recht auf eine besondere Verhaltensweise (eine heroische, unsittliche, sittliche, wahnsinnige, unvorhersehbare, absonderliche – aber immer von den für die übrigen Figuren verbindlichen Verpflichtungen befreite)“⁸⁹

Die jeweilige Überschreitung der Grenze ist Auslöser eines Prozesses im Raum, die eine Regulierung der Verhältnisse von Norm und Anorm anstreben. Hans Krah sieht nach diesem System für die Grenzgänger drei Möglichkeiten⁹⁰: 1. Die „*Rückkehr in den Ausgangsraum*“⁹¹, 2. die Anpassung im Gegenraum, 3. Transformation der Welt durch das sog. „*Metaereignis*“, „*bei dem das System der semantischen Räume selbst transformiert*

⁸³ Lotman: Die Struktur literarischer Texte, S. 334.

⁸⁴ Lotman: Die Struktur literarischer Texte, S. 334.

⁸⁵ „Die Liebe ist ein Ereignis vom Standpunkt des Romans aus, nicht aber aus der Perspektive der Chronik“ (Lotman: Die Struktur literarischer Texte, S. 335.) So kann bspw. das Erscheinen einer an sich phantastischen Figur wie etwa einem Geist oder einem Drachen ein Ereignis darstellen oder auch nicht. Im Bettelweib von Locarno wird das Ertönen eines (möglichen) Geistes durchaus als Ereignis zu werten sein.

⁸⁶ Lotman: Die Struktur literarischer Texte, S. 336.

⁸⁷ Die Bedeutung der Praktiken im Raum ließ sich schon bei Certeau feststellen.

⁸⁸ Bisher wurde immer davon ausgegangen, dass Figuren anthropomorphe Erscheinungen sein müssten, das ist jedoch nicht der Fall, wie Lotman bemerkt: „*Der Handlungsträger braucht nicht anthropomorph zu sein, andererseits können der Grenze oder der Umgebung anthropomorphe Züge verliehen werden. Schließlich bedeutet die Anthropomorphisierung von Figuren nicht ihre Identifizierung mit unserer alltäglichen Vorstellung vom Menschen als Individuum.*“ (Lotman: Die Struktur literarischer Texte, S. 344)

⁸⁹ Lotman: Die Struktur literarischer Texte, S. 346.

⁹⁰ Krah: Räume, Grenzen, Grenzverschiebungen, S. 7.

⁹¹ Krah: Räume, Grenzen, Grenzverschiebungen, S. 7.

wird; Grenzen werden aufgehoben, verschoben, konstituieren sich neu, wodurch eine Figur von ihrem zugehörigen Raum getrennt wird.“⁹²

Der literarische Raum erweist sich somit nicht nur als Schaubild, es ist der Ort von Funktion, von Norm und Normverletzung, in dem Figuren ihre Räume verlassen und in neue Gebiete eindringen und somit erzählten Welten verändern, in dem Handlungen gesetzt werden und Sinn entsteht.

2.2. | Der Blick nach innen: Grenzgänger.

Die Annahme von Raumstrukturen literarischer Texte als bedeutungstragende Systeme schließt gleichzeitig die Vorstellung mit ein, dass mit dem Raum mehr beschrieben wird als die Außen- und Innenraumarchitektonik erzählter Welten. Carsten Lange nimmt an, „daß zahlreiche der in den Texten [der Romantik] erscheinenden Orte [...] die Funktion zukommt, psychische Strukturen der handelnden Figuren bildlich darzustellen. Durch bestimmte semantische Merkmale verweisen Bauwerke und ihre Innenräume, bisweilen ganze Topographien, auf seelische Vorgänge und Wesenszüge der Personen, ohne dabei ihren materiellen Status, den sie innerhalb der erzählten Welt besitzen, zu verlieren.“⁹³

Lange weist dem Raum eine allegorische Funktion zu⁹⁴, und verfehlt damit einen entscheidenden Punkt, nämlich die stark narrativ funktionalisierte Struktur literarischer Räume, die eine einfache Allegorisierung überschreitet.

Am Eindrucksvollsten lassen sich derartige Zusammenhänge von Raum und Figuren-Psyché in Extremsituationen beobachten – in Momenten des Zerfalls der Psyche, in Momenten des Wahnsinns. Dem Wahnsinn widmete sich in ausführlicher Form Michel Foucault, in dem er diese andere „Geschichte dieser anderen Art des Wahnsinns“⁹⁵ schrieb. Bereits im Vorwort Michel Foucaults zu „Wahnsinn und Gesellschaft“ lassen sich zwei herausstechende Merkmale in der Betrachtung der Geschichte des Wahnsinns herauslesen: Einerseits die generelle Schwierigkeit, die das Sprechen (und in weiterer Folge das Erzählen) über Wahnsinn bereitet und andererseits ein Denken und Sprechen über Wahnsinn, das stark von topographisch geformten Mustern geprägt ist:

„An dieser Stelle sind Wahnsinn und Nichtwahnsinn, Vernunft und Nichtvernunft konfus miteinander verwickelt [...]. Mitten in der heiteren Welt der Geisteskrankheit kommuniziert der moderne Mensch nicht mehr mit dem Irren. [...] Es gibt keine gemeinsame Sprache, vielmehr es

⁹² Krah: Räume, Grenzen, Grenzverschiebungen, S. 7.

⁹³ Carsten Lange: Architekturen der Psyche: Raumdarstellung in der Literatur der Romantik. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, S. 10.

⁹⁴ Lange: Architekturen der Psyche, S. 10.

⁹⁵ Foucault: Wahnsinn und Gesellschaft, S. 7.

gibt sie nicht mehr. Die Konstituierung des Wahnsinns als Geisteskrankheit Ende des achtzehnten Jahrhunderts trifft die Feststellung eines abgebrochenen Dialogs, gibt die Trennung als bereits vollzogen aus [...]. Die Sprache der Psychiatrie, die ein Monolog der Vernunft über den Wahnsinn ist, hat sich nur auf einem solchen Schweigen errichten können. Ich habe nicht versucht, die Geschichte dieser Sprache zu schreiben, vielmehr die Archäologie des Schweigens. [...] Man könnte die Geschichte der *Grenzen* schreiben – diese obskuren Gesten, die sobald sie ausgeführt, notwendigerweise schon vergessen sind –, mit denen eine Kultur etwas zurückweist, was für sie außerhalb liegt“⁹⁶

Foucault beschreibt eindrucksvoll, dass die Sprache der rationalen Ordnung nicht die des Wahnsinnigen ist und es lässt sich daraus der simple Schluss ziehen, dass auch das Erzählen über den Wahnsinn nicht mit einfachen Aussagen einer rational geordneten Sprache verfahren kann, will es nicht am psychopathologischen Bericht hängenbleiben. Foucaults Geschichte vom Wahnsinn zeichnet sich vor allem dadurch aus, dass Foucault eine Geschichte der Verortung des Wahnsinns (und des Wahnsinnigen) schreibt. Er erkennt die „*Notwendigkeit des Wahnsinns*“⁹⁷ in einer durch Ratio geordneten Welt und gleichzeitig ihre dichotomische Stellung. Wahnsinn bestimmt sich nicht nur in der Abgrenzung zum „*Normalen*“, sondern vor allem auch durch die allgemein gültige Idee vom moralisch-ethisch „*Richtigen*“ oder „*Gesunden*“. Dies ist auch ein wichtiger Gedanke in der Literatursemiotik:

„Die Wahrnehmung, die der abendländische Mensch von seiner Zeit und seinem Raum hat, läßt eine Struktur der Ablehnung erscheinen, von der aus man eine Rede denunziert, in dem man sagt, sie sei nicht Tat, und Gestalt denunziert, indem man sagt, sie habe kein Recht, in der Geschichte Platz zu nehmen. Diese Struktur ist konstitutiv für das, was Sinn und Nicht-Sinn ist, oder vielmehr für jene Reziprozität, durch die sie miteinander verbunden sind. Diese Struktur allein kann über jene allgemeine Tatsache berichten, daß es in unserer Kultur keine Vernunft ohne Wahnsinn geben kann.“⁹⁸

Die Bedeutung dessen, was als wahnsinnig gehandelt wird, ist veränderbar und je nach Blickwinkel neu zu definieren - und somit auch eine Frage des Standpunktes selbst.

„[J]ede [Äußerung] von ihnen kann sprachlich ohne Verstoß gegen das Sprachsystem gebildet werden. Aber nicht jede von ihnen darf kulturell gebildet werden, ohne daß (unterschiedlich gravierende) soziale Sanktionen erfolgten; Die Menge des sprachlich Sagbaren ist größer als die Menge des soziokulturell Sagbaren.“⁹⁹

Das Entscheidende ist, dass es nicht um die grammatische Sagbarkeit geht, sondern um die soziokulturelle, also um die Stellung innerhalb einer gesellschaftlichen Normierung, die zwischen Ordnung und Chaos, zwischen Akzeptanz und Verbannung resp. Verdrängung (nicht nur örtlich gesehen, wie dies Foucault belegt) aus dem Alltag der Gesellschaft hinaus, sondern auch aus dem Sprachsystem des Rationalen, aus dem Bereich des Berichteten hin in den Bereich des Erzählten führt. Der Wahnsinn einer Figur äußert sich

⁹⁶ Foucault: Wahnsinn und Gesellschaft, S. 8.

⁹⁷ Foucault: Wahnsinn und Gesellschaft, S. 12.

⁹⁸ Foucault: Wahnsinn und Gesellschaft, S. 12.

⁹⁹ Titzmann: Literatursemiotik, S. 3047.

in Verstößen gegen soziale Normen. Das Irrationale, das Abnormale ist stets das Besondere, das die betroffene Figur abhebt von den übrigen Figuren und dem durch diese hochgehaltenen und repräsentierten kulturellen Sozio-Normen.

„Das kulturell Unsagbare ist das kulturell Undenkbare: das, was nicht gedacht, das was nicht gedacht werden darf (zum Beispiel im 17. Jahrhundert die Proposition „es gibt keinen Referenten des Signifikat Gott“).“¹⁰⁰

Für einen literarischen Text könnte dies bedeuten, dass der Normverstoß sich nicht nur als Verstoß gegen eine Grammatik des kulturell Sagbaren erweist, sondern stets auch einen Bruch mit den Grundpropositionen der entworfenen Welt bedeutet - jenen Pfeilern, auf denen die rational-kausalen Strukturen des Erzählten beruhen. Dem Wahnsinnigen wird somit nicht nur seine Sprache entzogen, denn er kann sich über das Unsagbare nicht mehr verständigen. Das bedeutet auch, dass sein Zustand undenkbar innerhalb des Normsystem des Textes ist und somit in letzter Konsequenz auch der Kommentierung eines Erzählers, der Teil dieser entworfenen Welt und ihrer rationalisierten Regelsysteme sein müsste, entziehen würde. Wahnsinn und kulturelle Norm bestehen als Dichotomien, die sich gleichermaßen bedingen wie ausschließen und deren Artikulationen im Text unterschiedlichen Mustern unterworfen sind.

Die Bedeutung der Grenze in diesem Zusammenhang lässt bereits erkennen, wie sinnvoll topographisch orientierte Analysemethoden eingesetzt werden können. Denn der Wahnsinnige lässt sich nicht nur als Brecher sozio-normativer Regel festmachen, sondern auch als Grenzgänger. Die Bedeutung der Grenze wurde bereits mehrfach in Zusammenhang mit de Certeau und Krah betont. Auch in der Wahnsinns-Darstellung Foucaults spielt (topographische) Abgrenzung des Normalen vom Anormalen eine erhebliche Rolle:

„La société adulte a organisé elle-même, lorsque les enfants, ses propres contre-espaces, ses (ces) utopies situées, ses (ces) lieux réels hors de tous lieux. Par exemple, il y a les jardins, les cimetières, il y a les asiles, il y a les maisons closes, il y a les prisons, il y a les villages du Club Méditerranée, et bien d'autres.“¹⁰¹

Heterotopien – die Gegenräume oder les *contre-espaces* - können u.a. als Orte festgemacht werden, an die das Wahnsinnige verbannt wird. Das Entscheidende an diesem Gedanken für eine narrative Analyse ist, dass einerseits Zuweisungen bestimmter Räume zu Normen und Anormen bestehen können – dies gilt sowohl im Falle des Wahnsinn, wie im Falle des Unheimlichen – und zweitens ist die Überschreitung einer solchen Grenze stets ein

¹⁰⁰ Titzmann: Literatursemiotik, S. 3047.

¹⁰¹ Michel Foucault: Les Hétérotopies/ Die Heterotopien, Le corps utopique/ Der utopische Körper – Zwei Radiovorträge. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2005, S. 41.

Ereignis im Text. Dem Wahnsinnigen in der Literatur und seinem Erzähler bleibt demnach kein anderer Weg als in den Raum. Die Interaktionen zwischen dem Wahnsinnigen und den topographischen Strukturen können somit einen semantischen Mehrwert entwickeln, der eine Umgebungsbeschreibung übersteigt. Durch Grenzüberschreitung semantisch-topographischer Felder wird der Raum zum Sprachrohr des Wahnsinns, durch die Überschreitung soziokultureller Grenzen zur topographischen Sprach- und Erzählform.

3. | Durchbrüche: Analytische Betrachtungen.

3.1. | Heinrich von Kleist: Das Bettelweib von Locarno¹⁰².

3.1.1. | „wenn man vom Sankt Gotthardt kommt“:

Perspektivische Überlegungen zum Erzähleingang.

Die Verortung einer Geschichte in bestimmte raum-zeitliche Strukturen ist – wie im vorangegangenen Kapitel gezeigt wurde – ein notwendiger Schritt in der Erzeugung von Fiktion. Die erzählte Welt, vor allem auch in ihrer topographischen Ausgestaltung ist dabei ein zentraler Aspekt, sowohl was ihre Beschaffenheit, als auch ihre Veränderbarkeit innerhalb des Handlungsverlaufes – also den Aufbau und Lauf der erzählten Welt – betrifft. Es lohnt sich daher, nicht nur die Entwicklungen im Raum des Textes zu beobachten, sondern sich auch dem räumlichen Ausgangspunkt einer erzählten Welt zu widmend. Im Falle Kleists lässt sich in den Erzählungen ein auffälliges Schema erkennen, nach dem die Welten der Texte aufgebaut und markiert werden. Zu diesem Zweck lohnt sich ein Blick in die jeweils ersten Sätze von Kleists Erzählungen¹⁰³:

Michael Kohlhaas (Aus einer alten Chronik)	„An den Ufern der Havel lebte, um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, ein Roßhändler, namens Micheal Kohlhaas, einer der rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit.“ ¹⁰⁴
Die Marquise von O... (Nach einer wahren Begebenheit, deren Schauplatz vom Norden nach dem Süden hin verlegt worden)	„In M..., einer bedeutenden Stadt im oberen Italien, ließ die verwitwete Marquise von O..., eine Dame von vortrefflichem Ruf, und Mutter von mehreren wohlerzogenen Kinder, durch die Zeitungen bekannt machen: daß sie, ohne ihr Wissen, in andre Umstände gekommen sei, daß der Vater zu dem Kinde, das sie gebären würde, sich melden solle.“ ¹⁰⁵
Das Erdbeben in Chili	„In St. Jago, der Hauptstadt des Königreichs Chili, stand gerade in dem Augenblicke der großen Erderschütterung vom Jahre 1647, bei welcher viele tausend Menschen ihren Untergang fanden, ein junger, auf ein Verbrechen angeklagter Spanier, namens Jeronimo Rugera, an einem Pfeiler des Gefängnisses, in welches man ihn eingesperrt hatte, und wollte sich erheben.“ ¹⁰⁶

¹⁰² Erstmals am 11. Oktober 1810 im 10. Blatt „Berliner Abendblätter“ erschienen, im Jahr 1811 in den zweiten Band der Erzählungen aufgenommen. (weitere Informationen zur Editionsgeschichte siehe: Reuß: Gerafft, S.3-8.)

¹⁰³ Ich halte für die Tabelle ausnahmsweise die von Sembner editierten Texte, aus Gründen der Übersichtlichkeit in der Schreibung. Jedes weitere Zitate aus dem Bettelweib erfolgt wie im Vorwort verankert.

¹⁰⁴ Kleist(S): Sämtliche Werke und Briefe, Bd.2, S. 9.

¹⁰⁵ Kleist(S): Sämtliche Werke und Briefe, Bd.2, S. 104.

¹⁰⁶ Kleist(S): Sämtliche Werke und Briefe, Bd.2, S. 144.

Die Verlobung von St. Domingo	<i>„Zu Port au Prince, auf dem französischen Anteil der Insel St. Domingo, lebte, zu Anfang dieses Jahrhunderts, als die Schwarzen die weißen ermordeten, auf der Pflanzung des Herrn Guillaume von Villeneuve, ein fürchterlicher alter Neger, namens Congo Hoango.“¹⁰⁷</i>
Das Bettelweib von Locarno	<i>„Am Fuße der Alpen, bei Locarno im oberen Italien, befand sich ein altes, einem Marchese gehöriges Schloß, das man jetzt, wenn man vom St. Gotthard kommt, in Schutt und Trümmern liegen sieht: ein Schloß mit hohen und weitläufigen Zimmern, in deren einem einst, auf Stroh, das man ihr untergeschüttete, eine alte kranke Frau, die sich bettelnd vor der Tür eingefunden hatte, von der Hausfrau aus Mitleiden gebettet worden war.“¹⁰⁸</i>
Der Findling	<i>„Antonio Piachi, ein wohlhabender Güterhändler in Rom, war genötigt, in seinen Handelsgeschäften zuweilen große Reisen zu machen.“¹⁰⁹</i>
Die Heilige Cäcilie oder Die Gewalt der Musik (Eine Legende)	<i>„Um das Ende des sechzehnten Jahrhunderts, als die Bilderstürmerei in den Niederlanden wütete, trafen drei Brüder, junge in Wittenberg studierende Leute, mit einem vierten, der in Antwerpen als Prädikant angestellt war, in der Stadt Aachen zusammen.“¹¹⁰</i>
Der Zweikampf	<i>„Herzog Wilhelm von Breysach, der, seit seiner heimlichen Verbindung mit einer Gräfin, namens Katharina von Heersbruck, aus dem Hause Alt-Hünigen die unter seinem Range zu sein schien, mit seinem Halbbruder, dem Grafen Jakob dem Rotbart, in Feindschaft lebte, kam gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts, da die Nacht des heiligen Remigius zu dämmern begann, von einer in Worms mit dem deutschen Kaiser abgehaltenen Zusammenkunft zurück, worin er sich von diesem Herrn, in Ermangelung ehelicher Kinder, die ihm gestorben waren, die Legitimation eines, mit seiner Gemahlin vor der Ehe erzeugten, natürlichen Sohnes, des Grafen Philipp von Hünigen ausgewirkt hatte.“¹¹¹</i>

Die Erzählungen Kleists weisen bereits im jeweils ersten Satz eine durchgängige Struktur auf, die mit minimalsten Mittel eine Ordnung von Raum, Zeit und Figuren bzw. deren sozialer Verortung entwirft. Auffällig ist dabei jedoch, dass diese Ordnung in fünf von acht Erzählungen¹¹² einer einheitlichen Struktur folgt: Räumliche Verortung durch die Nennung einer Stadt oder einer Gegend, anschließend explizite oder implizite Hinweise auf die historische Verortung, und schließlich folgen Angaben zu den Figuren, eventuelle Namensnennungen verbunden mit Angaben zum sozialen Stand der Figur. Kleist entwirft in diesen Erzählungen eine strenge Ordnung, in der auffälliger Weise, der Ort an der dominanten Stelle der Erstnennung steht – jeweils aus der Perspektive eines Erzählers,

¹⁰⁷ Kleist(S): Sämtliche Werke und Briefe, Bd.2, S. 160.

¹⁰⁸ Kleist(S): Sämtliche Werke und Briefe, Bd.2, S. 196.

¹⁰⁹ Kleist(S): Sämtliche Werke und Briefe, Bd.2, S. 199.

¹¹⁰ Kleist(S): Sämtliche Werke und Briefe, Bd.2, S. 216.

¹¹¹ Kleist(S): Sämtliche Werke und Briefe, Bd.2, S. 229.

¹¹² Über die Gründe, warum diese Struktur in den übrigen drei Texten, die allesamt in seinem Todesjahr erschienen, aufgebrochen ist, kann ich an dieser Stelle nicht spekulieren.

der außerhalb dieser Ordnungen – aus weiter (vor allem auch historischen) Distanz zu berichten weiß. Ob nun *An den Ufern der Havel*, *In M...*, *einer bedeutenden Stadt im oberen Italien*, *in St. Jago*, *zu Port au Prince* oder *Am Fuße der Alpen*, der Text entwirft eine Welt mit klaren Strukturen, Richtlinien und Orientierungspunkten, denen scheinbar zu vertrauen ist.

Doch der Raum, die Welt, von der erzählt wird, funktioniert im *Bettelweib* nur scheinbar nach herkömmlichen Erzählmustern: Auch das Bettelweib wird mit der Ortsbeschreibung eröffnet. Der Blick wandert – ähnlich einem filmischen Zoom – vom Fuße der Alpen hin nach Locarno in Italien zum Schloss des Marchese. Es lässt sich an dieser Stelle eine deutliche Raumverengung¹¹³ erkennen, die von den Alpen über Locarno und das Schloss, in die weitläufigen Zimmer, hin in die mit Stroh bedeckte Ecke (hinterm Ofen, wie man noch erfahren wird), hin also zum „Totenbett“ der alten Bettlerin, hin zum eigentlichen locus actionis, der sich als Ort des Sterbens, als Ort des Grauens und des Chaos entpuppen wird. Diese Anlegung der Räumlichkeit ist somit nicht als Zufall zu werten, wie es der Text vorgaukeln möchte, sondern eindeutig Strukturprinzip:

Der Natureingang ist – noch nicht ausgesprochen – bereits gebrochen, das darin aufgebaute Schloss zerstört: Die hohen, weitläufigen Zimmer liegen in Schutt und Asche, als der Leser – vom St. Gotthard kommend – sie erblickt. Der Blick in den Raum ist bereits im ersten Satz schon jeglicher Urteilskraft, jeglichem Vertrauen enthoben: Es ist ein Blick ins Nichts, auf ein Schloss, das seiner beschriebenen Gestalt nach nicht mehr existiert; der Leser erblickt, was nicht mehr ist – wiederum antithetisch zum Sehvermögen des Marchese, der nicht sehen – aber hören - kann, was nicht mehr ist. Der scheinbar klassische Natureingang, der den Blick nicht nur vom Weiten in die Enge des Zimmers lockt, sondern gleichzeitig in einen nicht mehr vorhandenen Raum, in einen Erinnerungsraum der erzählten Vergangenheit, einen mythisierten Raum einer Sagenwelt, schauen lässt, wird widerlegt. Auffällig ist dabei die prägnante Stellung des Doppelpunktes

¹¹³ Scheffels sieht mit der Verengung des Raumes auch die Isolation der Figuren einhergehend aufgrund eines spezifischen Territorialkonfliktes, der „*sich um den Protagonisten [...] herum [entwickelt]*“ (Klaus-Christoph Scheffels: Rückzug. Zur Negierung von Raum- und Körperordnungen im Werk Heinrich von Kleists. Frankfurt am Main [u.a.]: Lang 1986. S. 41.) Es ist auch für diesen Text bezeichnend, dass sich die auf die Katastrophe zuspitzende Handlung auf sehr engem Raum abspielt. Anders als jedoch Scheffels vermutet, werden Kleists Figuren nicht (ausschließlich) von außen her bedroht (Scheffels: Rückzug, S. 41), zumindest im *Bettelweib* erfolgt die Bedrohung der Figur aus sich selbst – aus dem eigenen Inneren – heraus.

als Trennlinie zwischen Gegenwärtigem¹¹⁴ und Vergangenem und die markant späte Stellung des ‚*einst*‘, das für die Kürze eines Halbsatzes den Raum ganz aus den Fugen geraten lässt. Die zeitliche Verortung des Textes wird brüchig zwischen dem in unbestimmte Vergangenheit versetzten Handlungsraum und der Gegenwärtigkeit des Erzähleingangs, der gleichzeitig Endpunkt aller Geschehnisse ist. Der Doppelpunkt – weit vor dem ‚*einst*‘ – ist nicht der Aussichtspunkt auf die Geschehnisse¹¹⁵, sondern die Schnittstelle zwischen ‚*einst*‘ und nun, an der der Raum gebrochen und alogisch ist, und somit die Organisation der Welt verdächtig wird:

„[...]in Schutt und Trümmern liegen sieht: ein Schloss mit hohen und weitläufigen Zimmern“¹¹⁶

Dem Prinzip folgend werden nach der topographischen Verortung schließlich die Figuren eingeführt: Der Marchese als Herrscher über seinen Grund und Boden, das Bettelweib als alte, kranke Frau und die Gattin des Marchese als mitleidendes Wesen. Mit der Einführung der Figuren verbunden, wird zugleich auch der soziale Machtstatus eingeführt: Dem Marchese, dem rein durch seine materielle Machtposition, also die Möglichkeit über den Raum zu herrschen, konnotiert ist, steht das mittellose, ortlose, alte, kraftlose Weib gegenüber, ebenso wie seine Frau, die wiederum nicht durch ihre soziale Stellung, die sie als Marquise in der Öffentlichkeit ausübt, sondern durch ihre Stellung als „*Hausfrau*“¹¹⁷, also durch ihre Stellung im Mikrokosmos Schloss, wiederum ihrem Mann, dem Hausherrn unterstellt, und durch das Mitleid charakterisiert wird, gegenüber. Es macht sich zwischen diesen drei Figuren ein Dreiecksverhältnis der besonderen Art auf, das sich einerseits in Bezug auf die jeweilige Stellung im bzw. zum Raum und andererseits durch die Position innerhalb des Machtgefüges aufmacht. Der Blick geht zu Anfang vom Schloß, von außen und vom Endzustand auf den alles hinauslaufen wird, nicht etwa hin zum Marchese, der – wir wissen zu diesem Zeitpunkt nur noch nicht wie – in irgendeinem Zusammenhang mit den Ruinen seines Schlosses steht, sondern zum Bettelweib und zur Marquise. Kleist zeichnet „*ein Schloß mit hohen und weitläufigen Zimmern, in deren einem einst, auf Stroh, das man ihr unterschüttete, eine alte kranke Frau, die sich bettelnd vor der Thür*

¹¹⁴ Davide Giurato meint hierzu: „*Vom Text wird suggeriert, daß dem jetzt eine zeitlose Anwesenheit eigen ist.*“ (Davide Giurato: „Das Namelos“: Zur Problematik des Namens in H.v. Kleists „Das Bettelweib von Locarno“ und „Die Marquise von O...“-In: Brandenburger Kleist-Blätter 17 2005, S. 75.)

¹¹⁵ Gerhard Buhr: Über den Anfang von Kleists Erzählung ‚Das Bettelweib von Locarno‘.-In: Brandenburger Kleist-Blätter 10 1997, S. 16.

¹¹⁶ Kleist (BKA): Das Bettelweib von Locarno, S. 9.

¹¹⁷ Kleist (BKA): Das Bettelweib von Locarno, S. 9.

*eingefunden hatte, von der Hausfrau aus Mitleiden gebettet worden war.*¹¹⁸ Erst im nächsten Satz danach wird der Marchese eingeführt. Erste Figur im Geschehen und somit sofort ins strukturelle Zentrum gerückt, ist das Bettelweib.

In Kleists *Bettelweib von Locarno* werden zwei Welten aufgemacht, einerseits die rationale Welt in einem durch Inhalt und entsprechendem Ausdruck geordneten System und andererseits eine übersinnliche Welt des Fantastischen, in der die Kategorien von Benennung und Ratio ausgeschaltet sind. Die Katastrophe tritt ein als Folge eines Einbruchs der einen Welt in die andere. Festzumachen sind die einzelnen Welten oder Realitäten, in Form von jeweiligen Wahrnehmungsarten der einzelnen Figuren. Diese Wahrnehmungen, wie auch deren Konsequenzen sind von Seiten der Erzählinstanz geschickt, nämlich in gesteigerter Form in Szene gesetzt. Das Ort-Zeit-Figurengefüge, das zu Beginn aufgebaut wird und bereits auf den Bruch hindeutet, wird stufenweise zu bröckeln beginnen und mit dem Einbruch der Wahrnehmungsstrukturen und des Raumes wird der Wahnsinn die Ratio verdrängen, sodass eine ungeordnete Welt, in der sich weder Figuren noch Zeitlichkeit bewegen können, überhand nimmt.

3.1.2. | Locus actionis: Der Grenzraum ‚Locarno‘.

Schon der Beginn des Textes weist eine stark raum-zeitliche Dimensionierung zwischen einem Vergangenheitsraum und einem Gegenwartsraum auf: Es sind chrono-topologische Abbilder zweier Wirklichkeiten, einerseits einer Welt alter bestehender Ordnungen und andererseits die Topographie eines Endzustandes. Kleist legt die erzählte Welt stark an die topographischen Gegebenheiten der extratextuellen Welt an, sogar findet sich ein Kastell, erbaut Mitte des vierzehnten Jahrhunderts, das 1532 geschliffen wurde¹¹⁹ und „*von dem noch der Brockhaus von 1885 vermerkt, daß es eine Ruine sei*“¹²⁰; doch stützt der, der das heutige Locarno kennt bei der zweiten attributiven Beifügung: Locarno, tatsächlich am Fuße der Alpen und tatsächlich über den Alpenpass „*St. Gotthard*“ erreichbar, gehört heute, wie auch „*schon zu Kleists Zeit seit langem zur Schweiz*“¹²¹. Recht unbefriedigend erscheint diese Auskunft, wenn man – wie dies bei Gerhard Buhr nachzulesen ist – sich mit der Stadtgeschichte Locarnos auseinandersetzt und bemerkt, dass Locarno 1512, ursprünglich zu Italien gehörig, erstmals zur Schweiz kam und bis zur Französischen

¹¹⁸ Kleist (BKA): *Das Bettelweib von Locarno*, S. 9.

¹¹⁹ Buhr: *Über den Anfang*, S. 10.

¹²⁰ Buhr: *Über den Anfang*, S. 10.

¹²¹ Stellenkommentar in Kleist (MS): *Erzählungen*, S.895.

Revolution Sitz Schweizer Landvögte war. Interessant erscheint ebenso, dass in dieser Epoche bis zur Gründung der Helvetischen Republik im Revolutionsjahr, „in der gemeinen Herrschaft um Locarno die feudalen Strukturen fort [bestanden], unter denen der Adel anfangs ‚seine Vormachtstellung zu bewahren‘ vermochte.“¹²² Es ist daher wahrscheinlich sich die Geistergeschichte im späten Mittelalter beziehungsweise der frühen Neuzeit zu denken. Eine genauere Einordnung ist nicht möglich, jedoch auch nicht weiter notwendig: Kleist legt die Geschichte um den Marchese und den Geist in eine Jahrhunderte zurückliegende Epoche, in ein Gebiet, das – auch nachdem es nicht mehr zu Italien gehört – anders als etwa zur selben Zeit in der übrigen Schweiz, die sich von feudalen Herrschafts- und Verwaltungsstrukturen lösen konnten und das Bürgertum zusehends etablierte¹²³, noch in alten Gesellschaftsformen steckengeblieben war. Auch die Ruine als romantisches Motiv unterstützt dies:

„Das Motiv des verfallenen Schlosses begegnet gerade in der nachrevolutionären romantischen Literatur häufiger. In ihm offenbart sich im Zuge des neuen Geschichtsbewußtseins allgemein die unablässig verrinnende, vor nicht Halt machende Zeit, insbesondere der Verfall absolutistischer Macht, die im Schloßbau steinerne Ewigkeit geworden zu sein schien. Die romantische Ruine ist nicht nur umgeben von wehmütiger Sehnsucht nach dem Vergangenen, sondern auch von der Hoffnung auf liberale Entwicklungen, denen die Fürsten massiv“¹²⁴

In der Geschichte des Bettelweibs ist es ein feudaler Ort, ein Ort einer überholten Ordnung. Locarno erweist sich somit einerseits als sozio-kultureller Grenzraum zwischen Bürgertum und feudaler Ordnung.¹²⁵

Zum Zweiten ist Locarno ein kultureller Grenzraum zwischen deutschen und romanischen Traditionen. Im Text zeigt sich dies -von der Forschung bereits festgestellt¹²⁶ - in den Bezeichnungen der Figuren. Ein Marchese – in der italienischen Schreibweise – eine Marquise – in der französischen Schreibweise – ein florentinischer Ritter – auf den italischen Sprach- und Kulturraum verweisend – und das Bettelweib – als deutscher Begriff – treten auf. Besonders markant ist, die gleichgesetzte Verwendung italienischer

¹²²Heinz Rölleke: Eichendorffs Novelle ‚Das Schloss Dürande‘ und Kleist, Das Bettelweib von Locarno’. -In: Wirkendes Wort 46 1996, H.3, S. 156.

¹²³ Rölleke: Eichendorffs Novelle ‚Das Schloß Dürande‘ und Kleists ‚Das Bettelweib von Locarno‘, S. 156.

¹²⁴Winfried Freund: Moralisches Erschrecken - Heinrich von Kleist: „Das Bettelweib von Locarno“ (1810) .- In: Literarische Phantastik 1990, S. 27.

¹²⁵ In der Forschung wurde diese soziale Spannung zwischen Marchese, dem Vertreter einer veralteten Ordnung, und dem Bettelweib, der unterdrückten Schicht, häufig in den Mittelpunkt gestellt oder zumindest große Bedeutung zugemessen. Um nur einige zu nennen: bei Winfried Freund: Moralisches Erschrecken; Dirk Jürgens: „... und nach Zusammenraffung einiger Sachen“ Kleists Bettelweib von Locarno.-In: Beiträge zur Kleist-Forschung 15 2001, S.149-162.; Scheffels: Rückzug, S. 123-124.

¹²⁶ vgl. Rölleke: Eichendorffs Novelle ‚Das Schloß Dürande‘ und Kleists ‚Das Bettelweib von Locarno‘, S. 155-157;

und französischer Schreibweise. An einer Stelle¹²⁷ ist sogar vom Marquis die Rede. Auch hier einen Zufall zu sehen, wäre fahrlässig. Heinz Rölleke deutet dies so:

„Der ‚Fehler‘ des Erzählers, der offensichtlich die fremdsprachigen Adelstitel nicht auseinanderhalten kann, erfüllt die gleiche Funktion wie die Positionierung der Handlung in das politisch umstrittene Grenzgebiet zwischen Oberitalien und der Schweiz. Die gesellschaftliche Stellung des Adels war überall in Europa bedroht, nicht nur in Italien, auch in Deutschland, und in Frankreich war er während der Revolution mit Gewalt abgeschafft worden. Die französischen Bezeichnungen weisen auf die geschichtliche Entwicklung hin deren Bild der Text zeichnet.“¹²⁸

Der topographische Raum um Locarno wird im Text zum topologischen Spielball, der mit Erwartung und Wissen spielt. Der Topos Locarno bleibt trotz konkreter Verweise auf die topographische und historische Beschaffenheit der extratextuellen Wirklichkeit, vor allem ein Raum, der nach anderen Mustern funktioniert – sich von der Historie ablöst, wie sich beispielsweise an der historisch belegten Zerstörung des Kastells bei Locarno zeigt – und an dieser Stelle ins Fiktionale abdriftet. Die Ruine und ihre Geschichte ist in der von Kleist erzählten Weise historisch nicht belegt, reine Fiktion und somit nicht ein Zeugnis (mythisierter) europäischer Geschichte, sondern Mahnmal des Wahnsinns und der Furcht:

Die Ruine fungiert als Motiv des Schreckens und Grauens. Die Trümmer und der Schutt erinnern dabei an zweierlei: einerseits an die einst „*erhabene Architektur*“¹²⁹ des Schlosses, die Macht, Vermögen und in unzerstörtem Zustand auch Stabilität und Sicherheit repräsentierte, und andererseits das Fehlschlagen dieses (in diesem Falle feudalen) Systems, den Zerfall der Macht, „*das Ende des Adelsgeschlechts und seiner Herrschaft*“¹³⁰ und in letzter Konsequenz auch die Widerlegung jeglicher Vertrautheit in den Schutz und die suggerierte Stabilität, die die Architektur eines Schlosses vermittelt – wenngleich die Architektur im *Bettelweib* weitestgehend unbeschrieben bleibt, mit Ausnahme der „*hohen und weitläufigen Zimmer*“. Hermann Bühlbäcker sieht in der Darstellung ruinöser Architektur bei Kleist eine klare Funktion:

„Die Ruinendarstellungen in den Novellen *Das Erdbeben von Chili* und *Das Bettelweib von Locarno* verbindet die Funktion der Mahnung. Erstere mahnt von der Zerstörung der Heimat als ‚Nachbeben‘ der Französischen Revolution, letztere mahnt die Notwendigkeit des Erhalts der feudalen Ordnung an.“¹³¹

¹²⁷ „und während der Marquis, der den Degen ergriffen: wer da? ruft, und da ihm niemand antwortet, gleich einem Rasenden, nach allen Richtungen die Luft durchhaut [...]“ (Kleist (BKA): *Das Bettelweib von Locarno*, S. 14.)

¹²⁸ Rölleke: Eichendorffs Novelle ‚Das Schloß ‚Dürande‘ und Kleists ‚Das Bettelweib von Locarno‘, S. 156-157.

¹²⁹ Hermann Bühlbäcker: *Konstruktive Zerstörungen. Ruinendarstellungen in der Literatur zwischen 1774 und 1832*. Bielefeld: Aisthesis-Vlg 1999, S. 183.

¹³⁰ Bühlbäcker: *Konstruktive Zerstörungen*, S. 185.

¹³¹ Bühlbäcker: *Konstruktive Zerstörungen*, S. 188.

Zwar ist Bühlbäcker recht zu geben, dass die Ruinen – sowohl im *Erdbeben*, wie auch im *Bettelweib* – ihrer motivischen Struktur nach mahnen, doch die entscheidende Frage ist, wovor. Damit steht in unmittelbarem Zusammenhang die Frage nach Schuldzuweisung, derer sich der Text durch hochgradige Kommentarlosigkeit kunstvoll entzieht. Es wird sich in der nachfolgenden Analyse zeigen, dass auch in der Binnenhandlung räumliche Strukturen brüchig sind, und somit die Ruine nicht auf ein funktionierendes System – wie dies Bühlbäcker vermutet –, sondern auf eine „*gebrechliche Einrichtung der Welt*“¹³² verweist, die verworren ist schon lange bevor das Zimmer im Schloß an allen vier Ecken zu brennen beginnt. Metaphorisch ist die Ruine nicht als „*Vehikel melancholischer Stimmung*“¹³³ zu lesen – ein im 18. Jahrhundert gängiges Bild, wie Bühlbäcker nachweist, - sondern als „*Ort des Schreckens*“ in einer für Gothic Novel, im Speziellen die Geistergeschichte typischen Form.

Ein weiterer Punkt erscheint topologisch wichtig: Mit der Einführung des Handlungsraumes werden zwei semantisierte Räume eröffnet, die den gesamten Text hindurch – vor allem durch den Rahmen der Erzählung – in Spannung zueinander stehen werden. Es sind die Räume des ‚einst‘ und der Erzählgegenwart, die sich in besonderer Weise überschneiden: Topographisch liegen beide Felder am selben Ort, unterscheiden sich jedoch in ihrer chronologischen Situierung und – wie bereits beschrieben – sind die Zuordnungen, die diesen Feldern gemacht werden, grundlegend verschieden. Das enge und unvermittelte Aneinanderstellen dieser zeitlichen Verhältnisse, die auch Peter Klandt bemerkt¹³⁴, sind gleichermaßen unterschiedlich räumlich markiert: die Erzählgegenwart ist mit der Ruine vor allem durch auffällige Anlehnung an die extratextuelle Welt gekennzeichnet, wodurch mit wenigen Mitteln ein eindrucksvolles Bild geschaffen wird; das semantisierte Feld des Marchese hingegen bleibt weitestgehend auf einem Schloss verortet, das unbeschrieben bleibt – geordnet vorwiegend durch die soziale Struktur, also das Verhältnis der Figuren zueinander, weniger durch die räumliche Festlegung der Außen- und Innenarchitektur, in dem Figuren agieren. Der Raum des Marchese ist stärker an die Bewegungen der Figuren im Raum gebunden, weniger als an topographisch-architektonische Ausformungen. Des

¹³² Im Michael Kohlhaas heißt es: „Denn ein richtiges, mit der gebrechlichen Einrichtung der Welt schon bekanntes Gefühl machte ihn, trotz der erlittenen Beleidigungen, geneigt, falls nur wirklich dem Knecht, wie der Schloßvogt behauptete, eine Art von Schuld beizumessen sei, den Verlust der Pferde, als eine gerechte Folge davon zu verschmerzen.“ (Kleist [S], S. 15-16.)

¹³³ Bühlbäcker: Konstruktive Zerstörungen, S. 23.

¹³⁴ Peter Klandt: Zu den Begriffen Raum und Zeit und den damit zusammenhängenden Gegenständen in den letzten Erzählungen Heinrich von Kleists. Bonn, Univ., Magisterarbeit, 1989. -In: <http://www.kleist.org/wissenschaft/klandt2.htm> (letzter Zugriff: 22.5.2008).

weiteren lässt sich bereits an dieser Stelle – noch bevor der Marchese einen Fuß in das Zimmer setzt, um seine Büchse abzustellen – erkennen, dass Figur und Raum im Bettelweib einander nicht gegenüberstehen, sondern maßgeblich in einander greifen. Der Grundstein für die Vermutung, dass der Wahnsinn des Marchese und der Raum stärker zusammenhängen als durch ihre gemeinsame Zerstörung und gemeinsame Strukturparallelen aufweisen, ist somit gelegt. Ein weiteres Indiz führt zu diesem Schluss:

„Als Zeichen der Zerstörung verweisen sie [der Schutt und die Trümmer] gerade auf die Ungegenwart des Schlosses und auf seine unwiderrufliche Abwesenheit. Damit ist auch ihre Referenz durch sich selbst als Ort, in welchem die Referenz uneinholbar aufgehoben ist.“¹³⁵

Giurato beschreibt die Ruine des ersten Satzes als einen Ort aufgebrochener semiotischer Struktur, einen Ort, der brüchig ist durch die Benennung etwas nicht mehr Existentem. Die Ruine referiert daher nicht auf etwas in der Gegenwart sinnlich Wahrnehmbares, sondern auf die Vorstellung einer zerstörten (und nicht mehr vorhandenen) Existenz. Dies ließe sich in vielerlei Weise deuten, etwa als Vorzeichen auf den Tod der Bettlerin oder die Selbstzerstörung des Marchesen, sowie als Metapher für den Zusammenbruch des feudalen Systems. Viel wichtiger erscheint jedoch noch ein anderer Zusammenhang: Bereits im ersten Satz werden semiotische Strukturen außer Kraft gesetzt. Bereits im Titel besteht eine auffällige Diskrepanz zwischen Benennung und Unbestimmtheit von Ort und Figur. Die Benennungssysteme, das Ordnungssystem einer rational geordneten Welt, bröckeln bereits mit dem ersten Wort des Textes.

Der topographisch scheinbar genau nachgestellte Raum um die Stadt am Lago Maggiore wird zum Grenzraum par excellence. Locarno und seine Ruine sind bei Kleist ein *utopischer* Ort, ein Ort außerhalb aller Orte zwischen den Zeiten, ein Heterotopos des Wahnsinns - um Foucault zu paraphrasieren - verpackt in einer bekannten Topographie, die Historizität und Faktizität, also eine rationale Ordnung suggeriert, die jedoch von ihrem Grund auf bereits gebrochen ist. Man könnte demnach die Rationalisierungsversuche des Marchese als einen Versuch verstehen außer Kraft gesetzte Ordnungen wiederherzustellen und seinen Wahnsinn als das Scheitern dieser Bemühungen sehen.

3.1.3. | Vertikale Verwirrungen: Zum Verfall der Architektur.

Kleists *Bettelweib* zeichnet sich in der Architektur des Textes vor allem durch zweierlei Besonderheiten aus: Einerseits kommt der Text mit sehr wenigen räumlichen Attributen

¹³⁵ Giurato: Das Namenlos, S. 75.

aus, welche die Plastik des Raumes fördern und die Vorstellung einer intakten Welt suggerieren – sowohl das Schloss selbst, wie auch das Interieur betreffend. Die Beschreibung des Schlosses beschränkt sich auf wenige Attribute, die sich hauptsächlich auf das Inventar beschränkt, das wiederum seiner Gestalt nach gänzlich unbeschrieben bleibt: ein Schloss mit einer unbestimmten Menge an „*hohen und weitläufigen*“ Zimmern (genannt werden ausschließlich das Schlafzimmer des Ehepaares und das „*Fremdenzimmer*“¹³⁶, „*wo er seine Büchse abzusetzen pflegte*“¹³⁷, in dem auf glattem Boden ausgerutscht in einem Winkel die Bettlerin gebettet worden war, in dem sich des weiteren ein Ofen befindet, hinter welchen sich die Bettlerin niederlegen sollte). Außerdem befindet sich in diesem Zimmer ein Tisch und ein Waffenschrank, sowie – explizit wird es nicht genannt – ein oder zwei Betten. Das Fremdenzimmer befindet sich oberhalb des Schlafzimmers. Wenn man Emil Staigers Idee Kleists Bettelweib erscheine „*bis in die Syntax und die Satzzeichen fast als nacktes Schema dramatischen Stils*“¹³⁸ nachvollzieht, so ließen sich die räumliche Beschreibungen leicht als notwendige Inventarliste, als Requisiten und minimalste Angaben zur Anordnung derselben verstehen.

Andererseits – und darin liegt wohl die größere Besonderheit – wird horizontalen, vor allem aber vertikalen Bestimmungen im Text vergleichsweise viel Raum gegeben. Im ersten Satz wird ein regelrechtes Netz an vertikalen Angaben aufgestellt: „*Am Fuße der Alpen*“, „*vom St. Gotthard*“, „*unterschüttete*“, „*vor der Tür*“, „*gebettet worden war*“ sind Bezeichnung eines *unten* oder einer Bewegung *nach unten*; hingegen die Situierung im „*oberen Italien*“, sowie die „*hohen und weitläufigen Zimmer*“, das „*[A]ufstehen*“ und sich Erheben der Bettlerin sind Markierungen eines *oben* oder eines *hinauf*. Es wird ein relatives, vertikales Muster entwickelt. Bezeichnend ist an dieser Stelle vor allem, dass – mit Ausnahme der horizontalen Bewegung des Bettelweibs „*aus dem Winkel*“, „*hinter den Ofen*“, den darauf rekurrierenden Geräuschen des Gespenstes, sowie der rückwärtigen Ausweichbewegung des Hundes „*gegen den Ofen*“ – die Figuren sich ausschließlich in vertikaler Richtung bewegen. Die auffällige Überbetonung der Vertikale des Raumes wirft die dringliche Frage den phänomenologischen Eigenschaften eines *Oben* und eines *Unten* auf. Im Versuch sich einer Phänomenologie des Raumes zu nähern und die Phänomene des

¹³⁶ Kleist (BKA): Das Bettelweib von Locarno, S. 13.

¹³⁷ Kleist (BKA): Das Bettelweib von Locarno, S. 9.

¹³⁸ Emil Staiger, Emil: Heinrich von Kleist. „Das Bettelweib von Locarno.“ Zum Problem des dramatischen Stils.-In: Walter Müller-Seidl [Hrg.]: Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1967 (=Wege der Forschung, 147), S. 124-125.

Raumes und der Raumwahrnehmung zu beschreiben und wissenschaftlich zugänglich zu machen, ist Gaston Bachelards *Poetik des Raumes* unverzichtbar.¹³⁹ Er beschreibt die Bedeutung der Vertikale so:

„Die Vertikalrichtung ist gesichert durch die Polarität von Keller und Dachboden. Die Merkmale dieser Polarität sind so einschneidend, daß sie gewissermaßen zwei sehr verschiedene Achsen für eine Phänomenologie der Einbildungskraft bilden. Fast kommentarlos läßt sich die Rationalität des Daches der Irrationalität des Kellers entgegensetzen. [...] Zuerst ist er [= der Keller] jedoch das dunkle Wesen des Hauses, das Wesen, das an den unterirdischen Mächten teilhat. Wenn man dort ins Träumen gerät, kommt man in den Kontakt mit der Irrationalität der Tiefen.“¹⁴⁰

Bachelard erkennt im System von oben und unten eine parallele Organisation von Rationalität und Irrationalität, von Vernunft und Traumwelt. Für Bachelard ist „*der Keller vergrabener Wahnsinn, vermauertes Drama*“¹⁴¹ und der Dachboden Ort einer „*soliden Geometrie*“¹⁴². Bachelards psychologischer Blick in die Höhen und Tiefen des Raumes ist durchwegs naheliegend, legt man an Kleists Novelle jedoch einen ebenso psychologischen Blick an, wie etwa Kevin Hillard¹⁴³, so treten Probleme mit dem Phänomen der Vertikale auf: Denn legt man die Problematik des Geisterspukes psychologisch an, so müssten die verborgenen Ängste der Psyche in einem tief gelegen Raum zu Tage treten. Jeder jedoch, der in das fragliche Zimmer kommt, muss von jedem erzählten Ort zuerst hinaufsteigen.¹⁴⁴ Wenn man mit den Überlegungen Bachelards Kleists *Bettelweib* liest, so müsste man auf ein gestörtes oder gar umgekehrtes Verhältnis von rationaler und räumlicher Ordnung schließen. Die Architektur des Textes entzieht sich demnach den üblichen Ordnungsmustern und das auf eine sublimale Art und Weise:

Der Topos, in dem sich Figuren und Handlungen bewegen, ist vor allem stark in den Kategorien *nach oben* und *nach unten* ausgerichtet. Genaue Festlegungen, durch exakte

¹³⁹ Bachelard geht dabei von folgender, durchwegs fruchtbarer Vorstellung aus: „*Alle Bilder sind gut, wenn man versteht sie zu gebrauchen.*“ (Gaston Bachelard: *Poetik des Raumes*. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuchverl. 2003 (7396), S. 53.)

¹⁴⁰ Bachelard: *Poetik des Raumes*, S. 43.

¹⁴¹ Bachelard: *Poetik des Raumes*, S. 45.

¹⁴² Bachelard: *Poetik des Raumes*, S. 43.

¹⁴³ „*The mystery of the story is really psychological: it shows the pressure of an unspoken thought on the false and barren security of a reason which, having sealed itself off prematurely, must allow its defences to be infiltrated by the apparently irrational if it is to achieve the wholeness of true understanding (The Marchese's castle, like the citadel in Die Marquise von O..., is a symbol of consciousness thus defended and penetrated) [...] In the world of the 'Novelle' [...] the sense of an all-pervading moral order is no longer given and accessible to ordinary rational awareness; it has retreated to the margins and depths of consciousness and experience, and manifests itself only in 'Grenzsituationen'*“ (Kevin Hillard: ‚Rittergeschichte mit Gespenst‘: the narration of the subconscious in Kleist's ‚Das Bettelweib von Locarno‘.-In: *German Life and Letters* 65 1990/91, S.288-289.)

¹⁴⁴ In einer ausführlicheren Arbeit zur Geistererscheinungen wäre zu prüfen welche Zusammenhänge sich zwischen Geistererscheinungen und der Lokalisierungen ihrer Erscheinungsorte (wie etwa Turmzimmer, Keller, usw.) bestehen.

Relationen zwischen den Dingen werden jedoch durch die Unbestimmtheit einer nicht vollzogenen Verortungen verhindert. Dies bedeutet wiederum, dass der Raum in Kleists *Bettelweib* dynamisch und relational organisiert ist: Figuren und Perspektiven bewegen sich *herunter* oder steigen „mit Herzklopfen wieder die Treppe“¹⁴⁵ hinauf, oder verfügen sich „aus dem Winkel“ „hinter den Ofen“. Bewegungen im Raum funktionieren im *Bettelweib* ausschließlich in der Relation von einem Ort zum anderen, während alle anderen übrigen möglichen Orte ausgeblendet, unerwähnt bleiben. Man könnte auch meinen, Kleist *Bettelweib* ist eine Erzählung von einer fast ortlosen Welt, in der nahezu alles Bewegung, Handlung – also Raum – ist. Die Konsequenz daraus ist, dass durch das Erzählen eine genaue Orientierung in der Topographie des Textes unerreicht bleibt, dass alle Wege, die die Figuren zurücklegen, unbestimmt sind. Eine scheinbar vernachlässigbare Bemerkung, doch wird die Bedeutung der Wege, die zurückgelegt werden müssen und die Reihenfolge, in der die Orte durchschritten werden und wie der Raum wahrgenommen wird, zur editorischen Grundfrage¹⁴⁶, heißt es etwa in der Brandenburger Kleist-Ausgabe (nach dem Text von 1811):

„Bei diesem Anblick stürzt die Marquise mit sträubenden Haaren, aus dem Zimmer; und während der Marquis, der den Degen ergriffen: wer da? ruft, und da ihm niemand antwortet, gleich einem Rasenden, nach allen Richtungen die Luft durchhaut läßt sie anspannen, entschlossen, augenblicklich, nach der Stadt abzufahren. Aber ehe sie noch einige Sachen zusammengepackt und nach Zusammenraffung einiger Sachen aus dem Thore herausgerasselt, sieht sie schon das Schloß ringsum in Flammen aufgehen.“¹⁴⁷

Dirk Jürgens beschreibt mit viel Genauigkeit die Bedeutungsunterschiede eines Zusammenpackens und eines Zusammenraffens und bemerkt dabei, das sich beiderlei in seiner Qualität so sehr unterscheidet, dass ein gleichzeitiges Packen und Raffen recht unwahrscheinlich anmutet¹⁴⁸. Die genaue Chronologie der Ortswechsel der Marquise gibt zu denken: Sie befindet sich im „*Fremdenzimmer*“, als sie verängstigt von der Reaktion des Hundes auf dem Zimmer flieht. Sie befiehlt anspannen zu lassen, wo und in welcher Form dies geschieht, wird nicht geschildert – genau genommen ist die Marquise ortlos, als sie die Anweisungen zum Aufbruch gibt. Es bleibt des Weiteren unklar, wo und welche Sachen sie zusammenpackt und -rafft, bevor sie aus dem Tor gerasselt, an unbekannter

¹⁴⁵ Kleist (BKA): *Das Bettelweib* von Locarno, S. 13.

¹⁴⁶ Alle übrigen, ob nun Sembdner oder Müller-Salget, sahen – mit Ausnahme von Schmidt im Jahre 1905 sahen die doppelte Nennung des Zusammenpackens und Zusammenraffens als Fehler (siehe: Jürgens: „...und nach Zusammenraffung einiger Sache“, S. 149-150.)

¹⁴⁷ Kleist (BKA): *Das Bettelweib* von Locarno, S. 14-15.

¹⁴⁸ Jürgens: „... und nach Zusammenraffung einiger Sachen“, S. 149-162.

Stelle das Schloss *ringsum*¹⁴⁹ in Flammen stehen sieht. Die Schwierigkeit, die im Endeffekt auch die editorische Problematik dieser Stelle ausmacht, ist die hochgradige Unbestimmtheit des Raumes, sowohl in seiner örtlichen wie auch zeitlichen Abfolge. Sind zu Beginn des Textes, im ersten Satz, Angaben zum Raum auffällig gehäuft, so zeichnen sich die Satzsätze durch eine Aufhebung sämtlicher, spärlich aufgebauter räumlicher Kategorien aus. Der Raum wird nicht mehr nach der Vertikalen hin beschrieben, sondern zusehends von allen Seiten her: „*ringsum*“ geht das Schloss in Flammen auf, „*überall*“ ist das Zimmer mit Holz getäfelt und „*an allen vier Ecken*“ steckt der Marchese es mit Feuer an. Alle relationalen Kategorien scheinen aufgehoben, das Schloss und das Zimmer bestehen nur noch als Gesamtkategorien ohne innere Ordnung, bis schließlich nur noch der Winkel in Schutt und Trümmern mit den weißen Gebeinen bleibt.

Kleist's Raumkonzeption im Bettelweib lässt sich daher als ein Entsystematisierungsprozess verstehen, der ein Netz räumlicher Kategorien ohne fixierte Bezugspunkte schafft, deren Relationen hingegen nach eingeschränkten Mustern („*nach oben*“ – „*nach unten*“) funktionieren und des weiteren im Verlauf der Katastrophe dieses System ganz aus den Fugen hebt und in sich negiert bis nichts als ein Winkel, die Minimalform des Raumes in der Geometrie, übrig bleibt.

3.1.4. | „Auf den Hund gekommen“: Wahrnehmungsentzug und Wahnsinn.

Der Titel bereits verweist – wie dies Davide Giurato nachgewiesen hat – auf eine eigensinnige Doppelstellung: Die Nennung des Ortes Locarno steht in unmittelbarem Zusammenhang mit der Unbestimmtheit der Figur der Bettlerin¹⁵⁰, wobei sich die dichotomische Struktur von Namenlosigkeit und Bestimmung durch den gesamten Text zieht und „*[s]obald dem Titel seine Doppeldeutigkeit zugesprochen wird, ist einsichtig, daß er auf nichts Bestimmtes verweist und daß er von seiner eigenen Unbestimmtheit erzählt*“¹⁵¹. Das Durchbrechen eines Zeichensystems, eines Rationalisierungsprozesses kann zweierlei bedeuten: Gesellschaftskritik und den Verweis auf die Problematik einer überzeitlichen Schwierigkeit, nämlich dem Verlorensein in einer verfahrenen Welt, die mit Erkenntnis nicht mehr zu durchschauen ist. Auch Hans Brittnacher legt das Gespenst bei Kleist in diese Richtung aus:

¹⁴⁹ Das *ringsum* suggeriert, dass die Marquise sich noch im Schloß befindet.

¹⁵⁰ Giurato: Das Namenlos, S. 73.

¹⁵¹ Giurato: Das Namenlos, S. 74.

Die Sozialkritik, wie sie sich in den Rachesagen ausdrückte, wird durch eine Introspektion der neuen Angst ersetzt: unter der Oberfläche einer Angst vor obsolet gewordenen Gespenstern schimmert das Grauen einer ontologischen Verlorenheit, das Entsetzen, nicht heimisch zu sein in diesem Leben, die Angst vor der Hostilität der Welt, vor dem Leben als einem bloßen Kommen und Gehen ohne Bleiben, vor dem Tod als Ende aller Dinge und der Seele. Das Palimpsest der Angst und der Weltverlorenheit, wie es noch durch die banalste Gespenstergeschichte schimmert, hat Kleist in einer nur 20 Sätze umfassenden Erzählung ohne jede Moraldidaxe, ohne glücklichen Ausgang und ohne Nutzenweisungen im Sinne einer aufklärerischen Erbauungsschriften formuliert.¹⁵²

Die Frage nach Erkenntnisfähigkeit ist einer der zentrale Punkte in Kleists Werk und besonders stark verdichtet dargestellt im Bettelweib von Locarno. Wie auch das Fantastische weniger als Gattung, denn als Strukturprinzip zu verstehen ist, und auch wenn der stumme, körperlose Geist auf struktureller Ebene wichtige Funktionen trägt, so sind es die daraus resultierenden Erkenntnisprobleme Teil oder Konsequenz der Struktur des Textes, die in unserem Falle ausschlaggebend ist. Denn Kleist hat mit dem Bettelweib von Locarno einen zwanzig Sätze umfassenden Text geschaffen, der das Geschehnis in stark komponiert-durchdachter Handlungsführung mit einem dramatisch inszenierten, sich steigenden und gegen Ende hin abfallenden Spannungsaufbau innerhalb einer doppelt geführten Rahmung erzählt. Bernhard Greiner erkennt dieses Paradoxon vom Sein und der Unmöglichkeit einer Einordnung und Bestimmung schon in der Textstruktur:

Dort, wo jetzt nichts ist bzw. nur Trümmer zu sehen sind (das entspricht dem Eingang von Frau Marthes Rede über den Krug), „sieht“ man ein Schloß. Nach dieser Hinführung von außen nach innen folgt der erste Handlungsabschnitt, in dessen Zentrum die alte, kranke Frau steht, auf die bezogen die Marquise und der Marquese handeln. Die Rahmung am Schluß kehrt die Reihenfolge um.¹⁵³

Dem Marchese wie dem Leser wird ein materielles Anschauungsobjekt vorenthalten und eine Bestimmung der Geräusche wird somit auf rein rationaler Ebene unmöglich. Das Bettelweib bleibt unbenannt, ihre Identität von Anfang an ungeklärt. Dieser Umstand baut ein Unbehagen auf, das sich durch das Durchbrechen unserer semiotischen Denkvorgänge ergibt und das den Grundstein für jegliches weitere Auftreten des Bettelweibs in einem fantastischen Zusammenhang bildet.

Die Trennung der begrifflichen und der fantastischen Welt erfolgt bereits bei Kant. Bernhard Greiner fasst dies wie folgt zusammen:

Der Welt der Begriffe steht mithin die Welt der Geister gegenüber, schon für den frühen Kant sind beide prinzipiell zu trennen. Diese Trennung wird hier mit den beiden Attributen „unbegreiflich[e], gespensterartig[e]“ via negationis überspielt. Das Versagen des Begriffes wird zur negativen Bekräftigung, daß etwas, das jenseits des Begriffs, damit jenseits der Kausalgesetze situiert ist, in der empirischen Welt der Kausalgesetze anwesend ist. So findet hier ein doppelter,

¹⁵² Hans Richard Brittnacher: Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994 (st, 2397), S. 84.

¹⁵³ Greiner, Bernhard: Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum „Fall“ der Kunst. Tübingen, Basel: Francke 2000 (UTB für Wissenschaft: Uni-Taschenbücher 2129), S. 315.

gegenläufiger Übergang statt: des „Geistes“ in die empirische Welt, wie der empirischen Personen in die Geisterwelt.¹⁵⁴

Hier erfolgt eine deutliche Abgrenzung von Kants Konzept. Denn begriffliche Welt und Geisterwelt stehen einander nicht mehr dichotomisch gegenüber, sondern verschwimmen ineinander, was zur Katastrophe, dem Zerfall der rationalen Welt für alle Beteiligten führt. Kants empirische Welt wird durch den Einbruch des Übersinnlichen in eine Unordnung, ein Chaos gestürzt, das Mary Howard kurz und bündig auf den Punkt gebracht hat:

To perceive a paradigm of chaos in Das Bettelweib von Locarno according to the colloquial meaning of the word is by no means unexpected, since Kleits's imagination is consistently arrested by the unreliable balance of a world that implodes in deformation – a state “resembling that of primitive chaos; utter confusion an disorder.”¹⁵⁵

Im Grunde lässt sich dies ebenso gut mit den Theorien der Fantastik vereinen, was im Endeffekt ihre Berechtigung nur unterstreicht: Kants Konzept einer in sich geschlossenen empirischen Welt, in der semiotische Systeme von Inhalt und Ausdruck in weiterer Folge ihre Berechtigung haben¹⁵⁶, wird durchbrochen von einer übersinnlichen oder mehrsinnlichen Welt, die es nicht zu ordnen und daher nicht mehr zu beherrschen im Stande ist. Es ist jener Effekt, der das Unbehagen einer fantastischen Erzählung erzeugt: Festzumachen sind die Welt der Ratio und des Irrsinns, in Form von jeweiligen Wahrnehmungsarten der einzelnen Figuren. Diese Wahrnehmungen, wie auch deren Konsequenzen sind von Seiten der Erzählinstanz geschickt, nämlich in gesteigerter Form in Szene gesetzt.

Die erste Figur, die des Gespensterspukes gewahr wird, ist der florentinische Ritter – eine Figur der real-rationalen-semiotischen Welt. Hinzu kommt, dass der florentinische Reiter unabhängig von den Vorgeschennissen ist und somit auch in keinerlei Verbindung mit etwaigen Schuldfragen und somit auch außerhalb eines textimmanenten Diskurses über die Schuld selbst in Zusammenhang mit einer Rache aus dem Geisterreich steht. Nach mehreren Jahren, die seit dem Tod des Bettelweibes vergangen sind, ist es ein Unbeteiligter, der den Einbruch in die Realität bemerkt und zwar *„hoch und theuer versichernd, daß es in dem Zimmer spuke, indem etwas, das dem Blick unsichtbar gewesen, mit einem Geräusch, als ob es auf Stroh gelegen, im Zimmerwinkel aufgestanden*

¹⁵⁴ Greiner: Kleists Dramen und Erzählungen, S. 317.

¹⁵⁵ Mary Howard: Chaos and consequence in Heinrich von Kleists ‚Das Bettelweib von Locarno‘.-In: Das schwierige neunzehnte Jahrhundert, 2000, S. 362.

¹⁵⁶ Auch wenn der semiotische Grundgedanke, dass ein sprachliches Zeichen aus Ausdruck und Inhalt besteht, auf Ferdinand de Saussure zurückgeht und dies in weiterer Folge bedeutet, dass Kant diese Kategorie so sicherlich nicht gekannt hat, macht dies so grundlegende Annahmen über die menschliche Sprache als Ordnungssystem unseres Verstandes nicht weniger richtig. Ich erlaube mir daher Saussures Erkenntnis mit gleicher Gültigkeit, wie das physikalische Gesetz der Schwerkraft zu gebrauchen.

mit vernehmlichen Schritten, langsam und gebrechlich, quer über das Zimmer gegangen, und hinter dem Ofen, unter Stöhnen und Ächzen, niedergesunken sei“¹⁵⁷. Wichtig ist an dieser Stelle, das bereits im Zuge der ersten Wahrnehmung klar wird, dass das „etwas“, das im Zimmer spukt, „dem Blick unsichtbar sei“. Der erste Einbruch ist vollzogen. Der Raum ist nicht mehr durchgängig benennungsfähig; semiotisch gesehen besteht zwar ein Signifikat, das auch wahrgenommen werden kann, doch das Signifiant fehlt. Eine Entschlüsselung des Zeichens, das das Schreiten und Ächzen schließlich ist, ist nicht möglich. Genau genommen liegt sogar eine doppelte Unbenennbarkeit vor: Einerseits kann die Quelle des Geräusches nicht sichtbargemacht und benannt werden, andererseits kann die Wahrnehmung keinem – rational erklärbarem und nicht in Einbildung oder Geisterwelt liegenden – Sinn zugeordnet werden. Die Zeichen des Raumes werden somit in doppelter Hinsicht unlesbar. Der Raum beginnt sich an dieser Stelle nach einem anderen System zu ordnen, das außerhalb der Erfahrungswelt der Figuren und außerhalb der Kommentierbarkeit durch den Erzähler liegt. Dem Blick zwar unsichtbar, dem Gehör hingegen durchaus verortbar, wird der Ort des Todes, der zu einem Unort der Wahrnehmung wird, zum Raum des beginnenden Wahnsinns.

Doch dieser Einbruch des Fantastischen und des Wahnsinns zieht auch sofortige Folgen nach sich: Denn die bloße Erzählung des florentinischen Ritters bewirkt beim Marchese, eine Erschrockenheit, deren Grund er nicht erkennen, und somit also auch nicht benennen kann. Der Einbruch des Fantastischen bedeutet nicht nur einen Durchbruch der äußeren Wahrnehmungskategorien, sondern bewirkt auch einen inneren Einbruch des Marchesen, dessen Inneres auf die Ordenbarkeit der Dinge in der Welt aufgebaut ist. Dieser Zusammenhang zwischen einer Ordnung der Welt und dem Verhalten des Marchesen wird vor allem dann klar, wenn man sich den Anfang des Textes ansieht. Das unerwartete Vorhandensein einer Bettlerin in der durch Wiederholung und Gewohnheit geordneten Welt des Marchesen¹⁵⁸ ist bereits ein erster Einschnitt. Es ist eine Bettlerin, wo keine sein soll.¹⁵⁹

Die zweite Wahrnehmung des Gespenstischen erfolgt durch den Marchese, der alleine eine Nacht im Zimmer verbringt. Seine Wahrnehmung wird wie folgt beschrieben:

„Aber wie erschüttert war er, als er in der That, mit dem Schlage der Geisterstunde, das unbegreifliche Geräusch wahrnahm; es war, als ob ein Mensch sich von Stroh, das unter ihm

¹⁵⁷ Kleist (BKA): Das Bettelweib von Locarno, S. 10-11.

¹⁵⁸ wo er seine Büchse abzusetzen pflegte,

¹⁵⁹ Eben das wurde oft auch als Ausgangspunkt für die soziologische Lesart angenommen.

knisterte, erhob, quer über das Zimmer ging, und hinter dem Ofen, unter Geseufz und Geröchel niedersank.“¹⁶⁰

Bei Einbruch der Dämmerung begibt sich der Marchese in das im Schloss unbestimmte Zimmer. Es ist eines der hohen und weitläufigen Zimmer, das nicht durch seine Position, sondern durch seine Aufgabe näher bestimmt ist. Hier macht sich eine Parallele zwischen der Gestaltung der Figuren und der Gestaltung des Raumes auf: Geister- und Spukgeschichten entsprechend, geschieht das Unfassbare in der Nacht, nicht am helllichten Tag, an dem die Wahrnehmung nach geordneten Prinzipien erfolgt. „*Phantastisches Erzählen*“, schreibt Winfried Freund „*ist das Spiel mit der Wahrnehmung, das Schwinden fester Grenzen, die Verschmelzung des Authentischen mit Virtuellem. [...] Phantastik relativiert jede eindeutige Orientierung und löst den Alltag in Vexierbilder auf. Scheinbar Vertrautes wird mit einem Male unheimlich.*“¹⁶¹ Die Dunkelheit bedeutet für den Raum eben jenes Phänomen: erschwerte Wahrnehmung, durch die die Augen nicht mehr sehen, und somit das Bild der Wirklichkeit, der Blick in den Raum verkürzt wird auf akustische Phänomene und Schattenspiele. Die Dämmerung deutet auf den Zwischenzustand zwischen Herrschaft über die Sinne, die die Ordnung der Welt garantieren, und Wahrnehmungsunfähigkeit. Gleichermäßen bezeichnend ist es, dass der Marchese sich in dem Moment, da die Orientierungsmechanismen zu versagen beginnen, in einen geschlossenen Raum begibt.

Wieder ist der Marchese erschüttert, diesmal jedoch aus gutem Grund: Es wird explizit darauf hingewiesen, diesmal aber ohne nähere Spezifikation, dass zwar etwas akustisch wahrnehmbar ist, aber nicht begreiflich, also nicht zuordenbar und ebenso wenig benennbar. Das Unbegreifliche ist sowohl im Äußeren, wie im Inneren der rationalen Welt durch die Wahrnehmung- und Benennungsunfähigkeit des Marchesen, wie durch seine nun begründete Erschütterung unfassbar geworden. Es ist eine Erschütterung innerer Ordnungsstrukturen. Am Morgen zurzeit wiederhergestellter Sichtverhältnisse, kommt er erst wieder herunter. Sein Blick ist scheu und ungewiss. Erst verriegelt er die Türe und schließt die Welt von innen aus, bzw. schließt sich in einen Ort funktionierender Ratio ein und dann erst kann er sein Sprechen, seine semiotischen Äußerungen wieder ordnen und von sich geben. Ebenso sind die Folgen der Wahrnehmungen analog, jedoch verstärkt zur ersten Wahrnehmungsszene angelegt:

¹⁶⁰ Kleist (BKA): Das Bettelweib von Locarno, S. 12.

¹⁶¹ Winfried Freund: Deutsche Phantastik: die phantastische deutschsprachige Literatur von Goethe bis zur Gegenwart.-München: Fink 1999 (UTB für Wissenschaft: Uni-Taschenbücher; 2091), S. 99.

Diesmal ist es der Marchese, der berichtet, und seine Frau ist diejenige, der die Geschehnisse erzählt werden. Doch sie ist nicht nur erschrocken oder erschüttert, sondern sogar so erschrocken „*wie sie in ihrem Leben nicht gethan*“¹⁶². Es ist auch bemerkbar, dass eine Steigerung der Intensität in der Wahrnehmung, sogar in der sekundären Wahrnehmung, vollzogen worden ist. Das Schema wird jedoch in weiterer Folge nochmals gesteigert in der dritten Wahrnehmungsszene, also der zweiten Nacht, in der der Marchese dem Gespenst begegnet. Es wird die Anzahl der rational denkenden Figur auf drei erhöht: So wird sowohl noch eine Figur hinzugezogen, die an der Vorgeschichte beteiligt war, nämlich die Marquise, wie auch eine unabhängige Figur, die zum ersten Male auftritt, und durch den Diener dargestellt wird.

Durch die Gegenwart einer Figur, die unabhängig vom Ausgangsgeschehen ist, wird es möglich die Erscheinung zu falsifizieren oder zu verifizieren und tatsächlich ist nun klar, dass anscheinend ein jeder Mensch, der Teil der rationalen Welt ist, ein Geräusch zwar hören, aber dessen Ursprung nicht sehen, und die Vorgänge rund um dieses Geschehnis daher nicht erkennen kann, unberücksichtigt seiner Relation zum Vorgeschehen. An dieser kurzen und prägnanten Stelle finden sich keine neuerlichen Raumbeschreibungen.

Kleist arbeitet an dieser Stelle mit dem Stilmittel der Wiederholung, das an dieser Stelle zwei Funktionen hat: Erstens dient die fast wörtliche Wiederholung des irrationalen Vorgangs der Verstärkung des Unheimlichen, und zweitens arbeitet er durch die Permutation des Wahrnehmungsvorganges, der in sich gesteigert wird, argumentativ gegen jeden Rationalisierungsversuch des Lesers: Spätestens ab dieser Stelle wird klar, dass die unerklärlichen Geräusche kein Zufall sein können.

Letzte und gesteigertste Form der Wahrnehmung, die schließlich auch die Katastrophe einleitet, findet in der dritten gemeinsamen Nacht statt:

Zufällig, das heißt aufgrund eines nicht rational nachvollziehbaren oder erklärbaren Grundes, findet sich ein Hund ein, der mit dem Hausherrenpaar die Nacht in der Kammer verbringt.

Hans Rölleke sieht im Hund vorwiegend folgende Funktion:

„[...] der Hund im Schloß bei Locarno erfüllt sozusagen alle im Volksglauben im Allgemeinen und in Sagen im Besonderen begegnenden Vorstellungen, wie dieses Tier auf ein leibhaftiges Gespenst reagiert und was diese Reaktionen ankündigen [...] so zeigen das „klägliche Bellen,

¹⁶² Kleist (BKA): Das Bettelweib von Locarno, S. 12.

Winseln und Heulen“ nicht nur den baldigen Tod des Menschen, sondern auch den Ausbruch eines Feuers an.¹⁶³

Rölleke sieht im Hund ein bekanntes Strukturmittel, das hauptsächlich zur Vorausdeutung der unmittelbar folgenden Katastrophe dient. Bei Betrachtung jedoch der bisherigen Struktur des Textes kann dies allein nicht die einzige Funktion des Hundes sein. Es handelt sich um die letzte Stufe dieser Wahrnehmungsreihe, die konsequent angestiegen ist. Der Hund ist weder mit der Vorgeschichte behaftet, noch Teil der rationalen Welt, da es sich um ein Tier handelt, dem generell rational-semiotische Fähigkeiten eines Menschen nicht zugesprochen werden können. Ebenso wenig kann das Tier innerhalb eines soziologischen Systems, wie dem Ständewesen festgemacht werden, da es sich als Tier außerhalb dessen befindet. Die Steigerung in diesem Falle besteht in zwei Punkten: Erstens in der Reaktion auf die diesmalige Wahrnehmung, nämlich der Wahnsinn des Marchesen und die Flucht seiner Frau, und zweitens wird die Gespenstererscheinung nicht nur im Bereich der Menschen festgemacht, die aufgrund ihrer Einbildungskraft und einer gewissen Erwartungshaltung sich bisher hätten alles einbilden können, sondern allgemein gültig im Bereich des Tatsächlichen legitimiert, da dem Hund diese spezifisch menschliche Einbildungskraft nicht gegeben ist.

Besonders interessant erscheint auch die Art der Wahrnehmung: Die Geisterbeschreibung erfolgt diesmal ohne Sicht auf eine bestimmte Person, erst beim *tapp!tapp!* erwacht der Hund. Die Wahrnehmungen von Marchese und Marquise werden gar nicht mehr beschrieben. Die nächste Information, die der Leser erhält, ist der Wahnsinn des Marchesen. Außerdem wird noch eine Zusatzinformation von essentieller Bedeutung vom Erzähler gegeben:

„Drauf, in dem Augenblick der Mitternacht, läßt sich das entsetzliche Geräusch wieder hören; jemand, den kein Mensch mit Augen sehen kann, hebt sich, auf Krücken, im Zimmerwinkel empor;“¹⁶⁴

Es ist zur Gänze auszuschließen, dass sich diese Formulierung, um einen Zufall handelt: Es wird explizit kurz vor der Wahrnehmungsbeschreibung des Hundes ausgedrückt, dass kein Mensch diese Erscheinung mit seinen Augen wahrnehmen könne. Dies schließt jedoch nicht den Hund mit ein. Auch seine Reaktion spricht dafür, dass der Hund im Gegensatz zu jedem Menschen fähig ist das Gespenst auf mehrsinnlich Weise wahrzunehmen:

¹⁶³Heinz Rölleke: Der Hund und das „Gespenst“ in Kleists Novelle ‚Das Bettelweib von Locarno‘ und anderwärts.-In: Jörg Sader u. Anette Wörner [Hrg.]: Überschreitungen: Dialoge zwischen Literatur- und Theaterwissenschaft, Architektur und Bildender Kunst; Festschrift für Leonhard M. Fiedler zum 60. Geburtstag. Würzburg:Königshausen & Neumann 2002, S. 78.

¹⁶⁴ Kleist (BKA): Das Bettelweib von Locarno, S. 14.

„und mit dem ersten Schritt: tapp! tapp! erwacht der Hund, hebt sich plötzlich, die Ohren spitzend, vom Boden empor, und knurrend und bellend, grad' als ob ein Mensch auf ihm eingeschritten käme, rückwärts gegen den Ofen weicht er aus.“¹⁶⁵

Der Hund verhält sich, als käme ein Mensch auf ihn zugeschritten. Die Geräusche im Raum erhalten menschliche Züge, die Wahrnehmungsfähigkeit entrückt, der Hund entschlüsselt etwas, in dem er seine Ohren spitzt. Aus dem Raum ertönen Geräusche, die immer mehr sich einer rationalen Entschlüsselung entziehen. Der Hund nimmt die Möglichkeit im Raum wahr und weicht aus. Er handelt, während die menschlichen Figuren stets unbeweglich und starr wahrnehmen, was nicht möglich ist. Man könnte daher im Moment der Wahrnehmung für die menschlichen Figuren von einer Bewegungsunfähigkeit durch Bedeutungsunordnung sprechen. Die Erklärung dafür, warum der Hund auf mehrsinnliche Weise das dem Menschen Übersinnliche erkennen kann, ist, dass seine Wahrnehmungsinstrumente und seine Ordnungswerkzeuge nicht auf die gleiche Weise funktionieren wie jene des Menschen. Der Hund gehört nicht in eine rationale Welt der semiotischen Ordnung. Aus diesem Grund verhält er sich dem Geist gegenüber gleich wie jedem Menschen. Denn seine Kategorisierungen machen zwischen der Erscheinungsform eines beliebigen Menschen und der Erscheinungsform des Geistes keinen Unterschied. Der Hund ist schließlich als ein leibhafter Eindringling eines mehrsinnlichen, nicht semiotisch geordneten Prinzips zu deuten. Dieser Umstand „überreizt“ den Marchese mit Entsetzen. Der Marchese ist also rein strukturell von der Mehrsinnlichkeit, die nach und nach in Form eines auf mehreren Ebenen stattfindenden Verifikationsprozesses, der eigentlich der Falsifikation der Erscheinung hätte dienen sollen, in seine geordnete Welt eingebrochen ist, in den Wahnsinn getrieben worden.

Michel Foucault hat eine sehr anschauliche Beschreibung eben jenes Phänomens gegeben:

„Die Wahrnehmung, die der abendländische Mensch von seiner Zeit und seinem Raum hat, lässt eine Struktur der Ablehnung erscheinen, von der aus man eine Rede denunziert, indem man sagt, sie sei nicht Tat, und eine Gestalt denunziert, indem man sagt, sie habe kein recht, in der Geschichte Platz zu nehmen. Diese Struktur ist konstitutiv für das, was Sinn und Nicht-Sinn ist, oder vielmehr für jene Reziprozität, durch die sie miteinander verbunden sind.“¹⁶⁶

Dementsprechend verhält sich das Gefüge der Figuren: Dem Bettelweib bleibt jede verständliche Äußerung versagt, ihr Ächzen und Stöhnen verhallt im Unverständnis, in der Unentschlüsselbarkeit, im Wahnsinn des Marchesen. Der Raum selbst wird im Zuge einer Entsemiotisierung nicht nur brüchig, sondern auch verbrannt. Mit den semiotischen

¹⁶⁵ Kleist (BKA): Das Bettelweib von Locarno, S. 14.

¹⁶⁶ Foucault: Wahnsinn und Gesellschaft, S.12.

Ordnungsprinzipien brechen auch die Verhältnisse von Macht und Unterordnung, bis der Raum schließlich nur noch Schutt und Asche seiner eigenen Ordnung ist.

3.1.5. | Von Wieder- und Grenzgängern.

Die Figur, von der man behaupten könne, sie habe kein Recht in der Geschichte Platz zu nehmen, ist jedoch nicht nur der wahnsinnige Marchese, der mit dem Raum um ihn herum nicht mehr zurecht kommt, sondern vor allem auch die Titelgeberin – das Bettelweib über deren geistigen Zustand kein Wort verloren wird. Es sind die ihr zugeschriebenen Bewegungen, die in der Forschung als maßgeblich für die Entwicklung des Textes gehandelt wurden. Ihr wiederholter Wiedergang wird als Störung einer Welt gebrochener Ordnungen wahrnehmbar. Jan Erik Antonsen bemerkt jedoch, dass gerade *„Wiederholung [...] das Prinzip [ist], das jeder Gesetzmäßigkeit eingeschrieben sein muss, damit sie als Gesetzmäßigkeit erkennbar ist.“*¹⁶⁷

Das Fantasma wird somit zum einzigen Regelfall der erzählten Welt; das Verständliche, das semiotisch Einordenbare hingegen zur unerreichbaren Unmöglichkeit. In dieser umgekehrten Zuordnung von *„normal“* und *„fantastisch“* kann der Wahnsinn des Marchesen daher als *„Symptom, der gestörten Weltordnung“*¹⁶⁸ gesehen werden. In Anlehnung an de Certeau ist der Wiedergang der Bettlerin, als Figur des Unbeschreiblichen, in den Raum jener Figuren, deren Wahrnehmung auf semiotischer Basis funktioniert, eine Grenzüberschreitung mit schweren Folgen. Die Konzentrierung des Handlungsraumes, und die Eingeschränktheit der Figuren in ihrer Bewegungsfähigkeit verhindert dennoch nicht eine Reihe von Grenzüberschreitungen: Zum ersten wurde in der Forschung häufig auf die Überschreitung sozialer Grenzen durch das Erscheinen der Bettlerin im Schloss und durch die Unterbringung derselben in das Jagdzimmer des Marchese festgestellt.¹⁶⁹ Dieser Schluss basiert auf dem scheinbaren Missverhältnis der sozialen Stellung der Bettlerin und der prächtigen Einrichtung des Jagdzimmers¹⁷⁰. Doch dies führt dabei unausweichlich in das unausgewogene Schuld-Sühne-Schema, das auf der

¹⁶⁷ Jan Erik Antonsen: Poetik des Unmöglichen: narratologische Untersuchungen zu Phantastik, Märchen und mythischer Erzählung. Paderborn: mentis 2007 (explicatio: Analytische Studien zur Literatur und Literaturwissenschaft), S. 276.

¹⁶⁸ Antonsen: Poetik des Unmöglichen, S. 281.

¹⁶⁹ vgl. Scheffels: Rückzug, S. 41.

¹⁷⁰ Eckart Pastor u. Robert Leroy: Die Brüchigkeit als Erzählprinzip in Kleists ‚Bettelweib von Locarno‘. In: Etudes Germaniques 34 (1979), S. 167.

Annahme eines grundlegenden Fehlverhaltens auf sozialer Ebene basiert.¹⁷¹ Dabei kann gerade die Bettlerin nicht als Eindringling in den Raum des Schlosses gelten, bedenkt man die Fürsorge-Verpflichtung adeliger Grundherren und auch die aus Mitleiden entstehende Bereitschaft der Marquise die alte Frau aufzunehmen. Der scheinbar soziale Konflikt scheint somit nur Folie zu sein, die beim ersten Eindruck eine Erklärung abgeben soll – und auch nur unter diesen Gesichtspunkten erscheint das Erzählen des Textes so brüchig, wie dies Pastor und Leroy beschrieben haben.

Der Sonderfall in Kleists *Bettelweib* ist vielmehr ein anderer: Wie bereits angedeutet bestehen jene Welt, in der eine Geistererscheinung möglich und tatsächlich ist, und jene, in der eben das nicht denkbar ist, einander nicht gegenüber, sondern überlagern sich. Mit dem *tapp!tapp!* – den Schrittgeräuschen des Geistes – wird diese Überlagerung laut. Die Besonderheit der maßgeblichen Grenzüberschreitung im *Bettelweib* ist nicht nur, dass die Gespenstererscheinung sich nur akustisch materialisiert im Raum bewegt, sondern auch, dass es im Grunde die anderen Figuren – der Marchese, seine Frau, der florentinische Ritter und der Hund – sind, die – in dem sie das Zimmer betreten – die Grenzen ihrer eigenen Wahrnehmungsfähigkeiten überschreiten und gleichermaßen in einen Raum eintreten, dem sie nicht zugehörig sind. Mit dem Todeszeitpunkt des Bettelweibes, der einzigen Grenzüberschreitung, die sie begeht, ist das Jagdzimmer zu einem semantisierten Feld fantastischer Ordnung geworden, indem auch die zeitlichen Organisation eine wichtige Rolle spielt: Denn mit Schlag zur Geisterstunde verändert sich der Raum in seinen Wahrnehmungsstrukturen. Mit dem bewussten Verweilen der Figuren über diesen Punkt hinaus, treten sie ein in den Raum, den sie nicht mehr verstehen. Jene Figuren, die aus dem Jagdzimmer flüchten, die Grenzüberschreitung also rückgängig machen, bewegen sich wieder zurück in Räume, in denen die Systematisierung der Welt noch nach bekannten Mustern funktioniert. Während der Marchese, der als einziger im fremden Raum bleibt, sich den Strukturen des Raumes anpasst und den Verstand verliert, mit dem er ohnehin nicht zurecht kam und im letzten Satz im selben Winkel liegt wie einst das Bettelweib. Er passt sich den Gegebenheiten des Raumes bis zur letzten Konsequenz an: Dass die Gebeine des Marchese von den „*Landleuten zusammengetragen*“¹⁷² und „*in dem Winkel*

¹⁷¹ Dem Argument von Pastor und Leroy ist im Übrigen leicht entgegenzukommen, wie dies Jürgen Kreft getan hat: „*Das Zimmer ist heizbar und unbewohnt, vielleicht das einzige oder eines der wenigen, von dem beides gilt.*“ (Jürgen Kreft: Kleists ‚Bettelweib von Locarno‘: Naiver oder kritischer Geisterdiskurs?.-In: Kleist-Jahrbuch 1997, S. 189-190.)

¹⁷² Wie auch Beat Beckmann bemerkt, schließt sich an dieser Stelle der Kreis, der mit dem Titel behonnen wird: „Die im Titel enthaltene vordergründige Deutung des Geschehens wird ja ausdrücklich dem Erzähler

des Zimmers, von welchem er das Bettelweib von Locarno hatte aufstehen heißen“¹⁷³ liegen, macht die auffällige Parallelisierung von Bettelweib und Marchese durch die Erzählinstanz, die den Menschen von Locarno eben genau das unterstellt, deutlich. Denn auch hier findet eine Umkehrung bekannter Muster statt. Es ist nicht mehr der Geist, der sich in die Räume der Irdischen bewegt und wieder verschwindet; es sind die menschlichen Figuren, die in einen befremdlichen Raum eintreten, der nach einer strikten Ordnung funktioniert, die die Figuren nicht verstehen. Man könnte demnach sagen, dass der Marchese zum Wiedergänger über eine Grenze wurde, die in einen Raum einer gebrochenen, ihm unverständlichen Welt führte und dessen Anpassung zur eigenen Vernichtung, zu den weißen Gebeinen führte, die – ähnlich den Geräuschen im Zimmer – nicht mehr sind als ein Verweis auf eine Figur, die nicht mehr existiert.

3.2. | E.T.A. Hoffmann: Die Jesuiterkirche in G.

Die Jesuiterkirche in G. erschien 1816/17 in Hoffmanns zweitem Erzählzyklus „*Nachtstücke herausgegeben von dem Verfasser der Fantasiestücke in Callots Manier*“ gemeinsam mit viel besprochenen Texten, wie etwa dem *Sandmann*. Die *Jesuiterkirche* findet in der Forschung jedoch wenig Beachtung, obwohl „*keines dem Buchtitel gerechter wird*“¹⁷⁴, wie Eva Horn feststellt. Die Publikationen zu diesem Text beschränken sich auf eine kleine Hand voll Fachaufsätze und bis heute gilt, was Jörn Steigerwald bereits 1999 festgestellt hat, dass bisher keine selbstständige Publikation zur *Jesuiterkirche* erschienen ist.¹⁷⁵ Es scheint, als handle es sich schon vor der ersten Lektüre um ein Paradoxon: ein beinahe vergessener Text in einem viel gelesenen Erzählzyklus.¹⁷⁶ Das lässt sich – möchte man spekulieren – vor allem durch die Blickwinkel der Hoffmannforschung erklären, die besonderen Fokus auf die

zugeordnet, eine Sage, das heißt etwas mündlich Überliefertes, zu erzählen.“ (Beat Beckmann: Kleists Bewusstseinskritik. Eine Untersuchung der Erzählformen seiner Novellen. Bern[u.a.]: Lang 1978 (Berner Beiträge zur deutschen Sprache, 1), S. 83.)

¹⁷³ Kleist (BKA): Das Bettelweib von Locarno, S. 15.

¹⁷⁴ Eva Horn: Die Versuchung des heiligen Serapion: Wirklichkeitsbegriff und Wahnsinn bei E.T.A. Hoffmann.-In: DVJS 76 (2002), S.217.

¹⁷⁵ Jörn Steigerwald: Anschauung und Darstellung von Bildern. E.T.A. Hoffmanns Die Jesuiterkirche in G.-In: Gerhard Neumann u. Günter Oesterle [Hrg.]: Bild und Schrift in der Romantik. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999(Stiftung für Romantikforschung, 6), S.329.

¹⁷⁶ Über die Gründe der schieren Vernachlässigung dieses Text lässt sich an dieser Stelle nur spekulieren. Auffällig ist dennoch, dass sich die Hoffmann-Forschung bisher sehr stark auf ausgesuchte Texte und Forschungsschwerpunkte (Phantastisches Erzählen bei Hoffmann, Musikerfiguren) konzentriert hat. Anders als bei Kleist, in dessen Fall das Interesse für die jeweiligen Texte zwar schwankend ist (auch in diesem Fall lässt sich *Das Bettelweib von Locarno* eher zu den weniger beschriebenen Texten zählen), so lässt sich doch ein mehr oder minder textedeckendes Interesse der Forschung nachzeichnen.

musikalischen Künstlertypen Hoffmanns legt, nicht aber auf den Maler Berthold, und sich Wahrnehmungsstrukturen meist nur in Verbindung mit fantastischem Erzählen und dem Dämonischen widmet und weniger in Zusammenhang mit Erzählstrukturen des Wahnsinns, als Ausdruck einer versagten Rede im Zusammenhang mit Handlungen und Bewegungen im Raum. Wie sich bereits bei Kleist gezeigt hat, lassen sich über die Raumdynamik nicht nur Rückschlüsse auf die Textstruktur schließen, sondern auch auf Strukturen von Normen und Abnormen, also – wie es sich am Beispiel der *Jesuiterkirche* Hoffmanns zeigen wird – gleichermaßen auf symptomatische Strukturen des romantischen Wahnsinns, wie diese Manfred Schneider treffend beschreibt:

„Ursachen wie Symptome anormalen Verhaltens unterliegen kulturellen und epochalen Transformationen. Zu den Symptomen des romantischen Wahnsinns zählen: Auslöschung von Kontingenzen, Mißbrauch von Wörtern (und Zeichen), Fading der Grenzen zwischen innerer und äußerer Realität, automatisches Handeln. Zu den Ursachen gehören ebenfalls Mißbrauch von Wörtern, durch Literatur oder andere Medien verursachte Interferenzen zwischen innerer und äußerer Realität.“¹⁷⁷

Wenn in der Hoffmann-Forschung demnach von einer den Texten „*immanente[n] Poetik*“¹⁷⁸ die Rede ist, so gilt es diese auch auf die Raumkonzeption und die Bewegungsfähigkeit – also das Verhältnis von Handlung und Figur – zu untersuchen und nicht nur unter diesen Gesichtspunkten gilt, was Hans Mayer festgestellt hat: „*Die Zweiteilung der Wirklichkeit als Dualität gegensätzlicher Raum- und Zeitvorstellungen durchzieht gerade die wichtigsten Werke des Erzählers Hoffmanns.*“¹⁷⁹ Diese Dualität in Hinblick auf das wahnsinnige Verhalten des Malers Berthold freizulegen ist der Anspruch der nachfolgenden Überlegungen.

3.2.1. | Raumchiffren: Das Prinzip topographischer Scheinordnung.

„Jetzt lebe ich uninteressant, weil ich von allen, die mich liebten, hinwegzog, ohne hinlänglich vernünftigen Grund, und aus einer Art von tollem Stoizismus, der mir nicht einmal natürlich ist, und weil hier die, die mich nicht lieben, mich nicht verstehn, sich auch nicht die Mühe geben mich zu verstehn.“¹⁸⁰

Schreibt E.T.A. Hoffmann am 22. Oktober 1796 aus dem selbstgesuchten Exil Glogau seinem Freund Theodor Gottlieb von Hippel und zeichnet damit eben jene Stimmung, wie

¹⁷⁷Manfred Schneider: Das Grauen der Beobachter: Schriften und Bilder des Wahnsinns.-In: Gerhard Neumann u. Günter Oesterle [Hrg.]: Bild und Schrift in der Romantik. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999(Stiftung für Romantikforschung, 6), S. 239.

¹⁷⁸Antonsen: Poetik des Unmöglichen, S. 321.

¹⁷⁹Hans Mayer: Die Wirklichkeit E.T.A. Hoffmanns.-In: Klaus Peter [Hrg.]: Romantikforschung seit 1945. Königstein/Ts.: Vlgsggruppe Athenäum, Hain, Scriptor, Hanstein 1980 (Neue Wissenschaftliche Bibliothek, 93: Literaturwissenschaft), S. 119.

¹⁸⁰E.T.A. Hoffmann: Sämtliche Werke, Bd I, S. 85.

sie auch in dem zwanzig Jahre später veröffentlichten Nachstück *Die Jesuiterkirche in G.* den jungen reisenden Enthusiasten trifft, dem „[a]lles Unglück, das mir selbst begegnen können, [...] auf meinen Wagen gefallen [war], der zerbrochen bei dem Postmeister der letzten Station lag“¹⁸¹ und der somit auch in G. landet, „einer kleinen Stadt, wo du niemanden – niemanden kanntest, wo du jedem fremd bliebst“¹⁸².

Extratextuelle Bezüge zwischen Glogau und dem Handlungsort der Erzählung, dem Städtchen G., lassen sich anhand einiger Bemerkungen besonders aus der Korrespondenz Hoffmanns an Hippel ziehen, wie generell die Hoffmann-Forschung dazu neigt, Handlungsorte der Erzählungen, die bspw. mit dem Anfangsbuchstaben chiffriert sind, mit Lebensorten aus dem Umfeld Hoffmanns zu entziffern¹⁸³. Hartmut Steinecke löst wie folgt auf:

„Will man die hier und später vorkommenden Abkürzungen auflösen, so könnte man aufgrund der biographischen und geographischen Gegebenheiten ergänzen: ‚G.‘ – Glogau; ‚N. in Oberschlesien‘ – Neiße, ‚M. im südlichen Deutschland‘ – München; ‚unfern des O-Stromes: - Oder-Stromes.“¹⁸⁴

Ähnliche Verfahren zur Verschleierung der Bezüge zu extratextuellen Räumlichkeiten finden sich gleichermaßen in anderen Nachstücken: In *Das Öde Haus* ist bspw. von „***n“, das als Berlin aufgelöst werden kann, und vom „***ger Tor“ – dem Brandenburger-Tor die Rede; *Das Majorat* beginnt mit dem Blick auf ein Schloß „R..sitten genannt“¹⁸⁵, das „[d]em Gestade der Ostsee unfern liegt“¹⁸⁶ und im Stellenkommentar als das tatsächlich existierende Dorf Rossitten als Dechiffrierungsmöglichkeit präsentiert wird¹⁸⁷. Derartige Verfahren, die Orte und ihre Namen auf einen (Anfangs-) Buchstaben reduzieren, sind in der deutschsprachigen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts keine Unüblichkeit - man denke etwa an C.F. Gellerts „*Leben der schwedischen Gräfin von G****“ oder Kleists „*Die Marquise von O...*“ – und auch Musil spielt später mit der Verortung durch den Anlaut, wenn er von *Kakanien* schreibt.

Die Besonderheit der Hoffmannschen Chiffrierungstaktik liegt dabei jedoch nicht in der Entschlüsselung selbst. Jörn Steigerwald bemerkt in diesem Zusammenhang sehr richtig,

¹⁸¹ Hoffmann: *Jesuiterkirche*, S. 110.

¹⁸² Hoffmann: *Jesuiterkirche*, S. 110.

¹⁸³ Besonders deutlich zeigt sich dies in der Hoffmann Ausgabe von Hartmut Steinecke im *Deutscher Klassiker Verlag*.

¹⁸⁴ Steinecke Hoffmann Ausgabe Stellenkommentar, S. 990.

¹⁸⁵ Hartmut Steinecke im *Deutscher Klassiker Verlag*, S. 199.

¹⁸⁶ Hartmut Steinecke im *Deutscher Klassiker Verlag*, S. 199.

¹⁸⁷ Steinecke Hoffmann Ausgabe Stellenkommentar, S. 1019.

dass die durchwegs übliche Auflösung derartiger Raumchiffren mithilfe der Biographie Hoffmanns „ohne Gewinn für die Lektüre“¹⁸⁸ bleibt¹⁸⁹. Die Besonderheit dieser Taktik liegt jedoch in der Leichtigkeit der Auflösung, der Durchsichtigkeit der Chiffre und es kann in diesem Zusammenhang vermutlich weniger von einem Chiffrierungsvorhaben, als vielmehr von einer besonderen Form des Aufbaus der fiktionalen Welt gesprochen werden; und dies wiederum stellt sich als Ausgangspunkt für Betrachtungen sehr wohl als bedenkenswert heraus: Denn Hoffmann verschlüsselt nicht, er verwischt – und zwar das Verhältnis von extratextuellen Örtlichkeiten und deren Raummerkmalen – also Semantisierungen, die geographische Orientierungen ermöglichen und somit auch die Ortszuordnung innerhalb des außerfiktionalen Raumverständnisses erlauben¹⁹⁰ – mit der fiktionalen Geographie des Textes im Aufbauprozess der erzählten Welt und generiert damit eine räumliche Textstruktur, die vorerst wie ein Abbild der außerliterarischen Welt erscheint. Verstärkt wird dies auch durch den textübergreifenden Gebrauch: Auch in *Das steinerne Herz* ist von einer Stadt G. die Rede, in deren Zusammenhang, wie im Stellenkommentar vermerkt ist, man „[n]ach den geographisch-biographischen Hintergründen [...] ergänzen [könnte]: Glogau“¹⁹¹. Als interessantes Detail am Rande lohnt es sich auch zu erwähnen, dass Hoffmann auch in seinen Briefen an Hippel des Öfteren Glogau mit G abkürzt.

Die tatsächliche Renovierung der Kirche in Glogau in den 1790er Jahren, einem bedeutenden Jesuitischen Zentrum – auch zu Zeiten Hoffmanns –, das im Glogauer Gebiet bereits ab dem 17. Jahrhundert nicht nur das topographische Bild bestimmte aufgrund der prachtvollen, barocken Architektur der Glogauer Jesuitenbauten, sondern auch maßgeblich war in Bildungsbereichen¹⁹², erweisen sich als starke Bezüge zwischen textimmanenter Welt und historischer Realität. Parallelen zwischen literarischer Schilderung und Realhistorie lassen sich leicht finden, vor allem in der Korrespondenz Hoffmanns, die er in den knapp über zwei Jahren, die er in Glogau verbrachte, anfertigte.¹⁹³ Weitere Parallelen

¹⁸⁸ Steigerwald: Anschauung und Darstellung von Bildern, S. 338, F. 35.

¹⁸⁹ Vermutungen, dass *Das öde Haus* aus Hoffmanns Nachtstücken Bezug nehmen auf ein Grundstück in Berlin, auf dem heute die Russische Botschaft steht, nützen einer Interpretation freilich wenig.

¹⁹⁰ Einfache Beispiele derartiger extratextueller Raumsemantisierungen wäre die in *Das öde Haus* baldige Nennung des ***ger Tores, das – neben anderen Hinweisen – schließlich die Zuordnung zu Berlin erlaubt.

¹⁹¹ Steinecke Hoffmann Ausgabe Stellenkommentar, S. 1032.

¹⁹² vgl. Deventer, Jörg: Gegenreformation in Schlesien. Die habsburgische Rekatholisierungspolitik in Glogau und Schweidnitz 1526-1707. Wien [u.a.]: Böhlau 2003 (Neue Forschungen zur Schlesischen Geschichte, Bd 8), S. 256-257.

¹⁹³ Der erste Brief Hoffmanns aus Glogau (wiederum an Hippel) ist datiert mit dem 18. Juli 1796, der letzte Brief dieses Aufenthalts in Glogau stammte vom 26. August 1798. (vgl. BD1, S.73, S.115).

zwischen literarischer Schilderung und Realhistorie sind besonders auffällig in den Briefen Hoffmanns aufzuspüren, die beispielsweise wichtige Hinweise über die realhistorischen Einflüsse und Vorlagen für die Figur des Malers Berthold bieten. So ist schon am 22. Oktober 1796 – wieder in einem Brief an Hippel – von einem gewissen M (Die Herausgeber ergänzen: Molinary) die Rede, *„der ein sehr geschickter Maler ist[...]. Alles was ich von ihm höre und sehe ist so äußerst interessant, daß ich nicht die Zeit erwarten kann ihn kennen zu lernen - Noch nie habe ich eine solche lebhafte Miniatur Malerei gesehen!“*¹⁹⁴ Von Molinary schreibt Hoffmann am 22. Jänner 1797, morgens früh um neun:

„Ein Mensch, wie ich ihn mir oft idealisierte kam wie eine Erscheinung her, und floh wie ein guter Genius der im Vorüberfluge Rosenblätter in die Lüfte streut. Sein Ruf war wider ihn, und er wurde wie viele Menschen verkannt. [...] denn es ist wahr, daß aus dem sonst schönen Auge oft eine gewisse boshafte Schadenfreude hervorstrahlte – Die schwarzen kurzen krausen Haare schienen dies noch mehr zu bestätigen – In der ganzen Haltung des Körpers lag etwas stolzes – eine gewisse Superiorität die doch nie anmaßend war – dieser Mensch hieß M<olinary>, und war ein Maler [...]. Es gelang mir bald, und nun verbrachte ich fast jeden Tag ein paar Abendstunden in seiner Gesellschaft – Er hatte die mehreste Zeit seines Lebens in Italien gelebt, und sich vorzüglich in Rom zum Künstler gebildet [...] Die Jovialität geht zum Teufel, und zerstört sind alle Glücksträume – dies ist der Punkt, in dem ich mit M<olinary> zusammentraf – Beide Kinder des Unglücks – beide verdorben vom Schicksal und sich selbst!“¹⁹⁵

Die Parallelen zum Plot der Jesuiterkirche und zur Figur Bertholds sind unübersehbar. Bedeutend für die Interpretation des Textes erscheint vor allem der Umstand, dass durch die zahlreichen, leichtaufzulösenden Bezüge zur außerliterarischen Welt und die an Glogau reminiszierende Einführung und Schilderung dieses Ortes G. der Eindruck von Unmittelbarkeit und Gegenwärtigkeit erzeugt wird und somit die innerliterarische Welt in einem System rationaler Ordnung verortet wird, das außerliterarischen, realen Verhältnissen und Regeln unterworfen oder zumindest zu hohem Maße ähnlich scheint; und dieser Umstand suggeriert vor allem Normalität und Alltäglichkeit – schlichtweg Kausalität.

Es lässt sich bereits an dieser Stelle ein paradigmatischer Zusammenhang zwischen dem Hoffmannschen Text und Kleists *Bettelweib* erkennen: Beide Texte verfahren im Aufbau der fiktionalen Welt – wenngleich auf grundsätzlich unterschiedliche Art und Weise – nach einem ähnlichen Prinzip, in dem vorerst die Welt an außerfiktionale Orte und Normen angelehnt werden. Beide Texte schaffen eine Welt, in der die Regeln des Rationalen, des *Normalen* und der Erkenntnisfähigkeit zu gelten scheinen. Es zeichnet sich hierbei ein

¹⁹⁴ Brief Hoffmann an Hippel, 22.10.1796.-In: Hoffmann, Bd 1, S. 85.

¹⁹⁵ Brief Hoffmann an Hippel, 22.01.1797.-In: Hoffmann, Bd 1, S. 91-92

System ab, das sich wiederum mit Foucault'schen Theoremen zum Wahnsinn in der Gesellschaft verbinden lässt:

„Die Notwendigkeit des Wahnsinns während der ganzen Geschichte des Abendlandes ist mit jener entscheidenden Geste verbunden, die vom Lärm des Hintergrundes und seiner Monotonie eine bedeutungsvolle Sprache abhebt, die sich in der Zeit übermittelt und vollendet. Man kann es kurz fassen und sagen, daß er an die *Möglichkeit der Geschichte* gebunden ist.

[...] Es handelt sich nicht um eine Geschichte der Erkenntnis, sondern der rudimentären Bewegung einer Erfahrung.“¹⁹⁶

Im Hintergrund der Geschichte (man müsste ergänzen: sowohl der historischen Entwicklung auf die Foucault anspielt, als auch in der Fiktion auf Ebene der *histoire* wie ich meine) auf Basis einer scheinbar geordneten Welt entwickelt sich das Potential des Wahnsinns und es ist sogar angebracht in diesem Falle Foucault (besonders in Bezug auf die Fiktion) wörtlich zu nehmen, dass Untersuchungen des Wahnsinns als Untersuchungen von Bewegungsformen und Abläufen gedacht werden müssen. Widmet man sich den Bewegungsabläufen in Hoffmanns Text, so ist es notwendig an den Anfang des Textes zurückzukehren und in G. erneut anzukommen.

3.2.2. | Vom Ankommen: Topographische Verortungen.

Das Ankommen an einem Ort ist für die Narration eines Textes weit mehr als eine Einführung in die Handlung und bedeutet mehr als die Summierung von neu geordneten Raummerkmalen oder Bezügen zu außerliterarischen Räumen. Das Ankommen bedeutet, die Räume festzulegen, Grundlinien für die Textorientierung (sowohl von Seiten der Figuren, als auch von rezeptiver Seite her) zu schaffen und gleichermaßen Grenträume neben- und gegeneinander aufzubauen. Des Weiteren ist das Ankommen in diesem konkreten Fall das Ankommen im Text selbst. Damit ist stets auch die Einführung einer oder mehrerer Figuren in einen neuen Raum gemeint, über deren Erfahrungen und Wahrnehmungen die Leserwahrnehmung und die Textstruktur geleitet werden. Die spezifische Darstellung des Ankommens beschreibt nicht nur den Handlungsort, sondern gibt auch eine Deutung desselben an, da mit dem Ankommen und dem Überschreiten von Räumen durch eine oder mehrere Figuren gleichzeitig auch die Grenze in den Text hinein überschritten wird. Ankommen ist somit bereits eine den Text konstituierende Handlung und ein erster Angelpunkt jeder Interpretation.

Das Ankommen ist jedoch notgedrungen auch der Endpunkt einer Reise, einer Bewegung im Raum, wie dies Ernst Bloch erfasst hat:

¹⁹⁶ Foucault: Wahnsinn und Gesellschaft, S.12 -13.

„Und die erfrischende Verfremdung wird unterstützt durch ein anderes Paradoxon der Reise, durch eines, das nun nicht nur dem bürgerlichen Enthusiasten widerfährt, das vielmehr mit dem sich scheinbar aufblätternden Nebeneinander des Raums auch sachlich zusammenhängt. Daraus entsteht eine Art subjektiver Verzeitlichung von Raum, subjektiver Verräumlichung der Zeit, dann besonders, wenn die Schauplätze rasch einander folgen. Die Reisezeit wird so gefüllt wie sonst nur der Raum und der Raum wird das Medium der Veränderungen wie sonst nur die Zeit. Es entsteht *gefüllte Zeit* im *bewegt, verändert* erscheinenden Raum. Die alten Abenteuergeschichten rollen den Raum gänzlich in dieser Weise auf, stürzen seine mythische Starre; jede Reise lebt noch, selber mutatis mutandis, vom Paradox des Wandeltraums.“¹⁹⁷

Der Moment des Ankommens bedeutet den Stillstand einer speziellen Bewegung von Raum und Zeit; und die Art und Weise wie angekommen wird, beeinflusst die Reise von ihrem Ende aus, wie auch umgekehrt die Reise selbst auf das Gefühl des Ankommens einwirkt¹⁹⁸. In *Die Jesuiterkirche in G.* bleibt die Reise selbst unbeschrieben und es lässt sich ausschließlich aufgrund des Ankommens und den wenigen Kommentaren auf den Bewegungsakt des reisenden Enthusiasten schließen: „*In eine elende Postchaise gepackt*“, „*nach halsbrecherischer Fahrt*“, „*halbgerädert*“ erscheint die Reise, die den Enthusiasten, der im Text seine namensgebende Reisetätigkeit auf eine Ankunft und eine ebenso schnelle und unkommentierte Abreise am Ende des Textes („*Mein Wagen war repariert und ich verließ G.*“¹⁹⁹) beschränkt. Auch die Reise Bertholds nach Neapel – im Erzähleinschub, Steigerwald spricht von Zeitstufe (2)²⁰⁰ – bleibt eine Leerstelle („*wie ein Funke fiel es in seine Seele, daß er nach Neapel wandern und unter Hackert studieren müsse. [...] Freundlich nahm der ehrliche deutsche Hackert den deutschen Schüler auf.*“²⁰¹). Deutlich wird wieder nur, dass der Künstler selbst der Fremde im Land der schönen Künste ist. Die Betonung durch die doppelte Markierung – sowohl des Lehrers, als auch des Schülers – als „deutsch“ hebt die Fremdheit Bertholds hervor und unterstreicht Bertholds Gefühl, dass „*selbst den Landschaften des Lehrers etwas fehle*“²⁰² – man könnte meinen, es ist das Italienische.

Die Bewegung bleibt in beiden Fällen außerhalb der Fiktion des Textes und auch sonst lässt sich im und um den Ort G. wenig an Bewegungen finden, da der gesamte Text,

¹⁹⁷ Ernst Bloch: Reiz der Reise, Antiquität, Glück des Schauerromans.-In: Das Prinzip Hoffnung. (1938-1947), Frankfurt/Main: Suhrkamp 1982 (8), Bd.1, S. 431.

¹⁹⁸ Es wäre zu weitgreifend auf die Formen und Zusammenhänge des Reisens und Ankommens in diesem Kontext weiter einzugehen.

¹⁹⁹ Hoffmann: Jesuiterkirche, S. 140)

²⁰⁰ Steigerwald spricht von drei Zeitstufen: Zeitstufe (1) „ist die der erzählten Zeit, also der des Treffens in G.“ (Steigerwald: Anschauung und Darstellung von Bildern, S. 336), Zeitstufe 2 der Erzählbericht des Studenten, Zeitstufe 3: der Schlussbericht. Ich halte es für sinnvoller, nur zwei Zeitstufen anzusetzen: Einerseits die Zeit der Rahmenhandlung in G. (1. Zeitstufe), in die der Erzählbericht über Bertholds Vergangenheit (2. Stufe) eigenfasst ist. (vgl. Steigerwald: Anschauung und Darstellung von Bildern, S. 336)

²⁰¹ Hoffmann: Jesuiterkirche, S. 126-127.

²⁰² Hoffmann: Jesuiterkirche, S. 127.

besonders aber die erste Erzählebene durch auffallend starke Dialogizität, auf erster Zeitstufe sowohl zwischen dem Enthusiasten und dem Jesuiten-Professor Aloysius Walther, als auch zwischen Enthusiast und Berthold, gekennzeichnet ist. Dieser Fokus des Erzählens auf das Gespräch hat für die Raumgestaltung zur Folge, dass – anders als bei Kleist – wenig rezeptive Wahrnehmungen von Seiten einer außenstehenden, nicht personalisierten Erzählinstanz eingebaut sind. Der Raum um die Figuren herum wird in den Gesprächen selbst weitestgehend ausgespart, während sich die Diskussionen um Sinn und Stellung der darstellenden Kunst (u.a. der Naturmalerei, also auch einer Form der Raumabbildung) und der Architektur (einer raumgestaltenden bzw. –schaffenden Kunst) bewegen. Dies deutet schon darauf hin, dass die Wahrnehmungsstrukturen besonderen Stellenwert im Erzählsystem des Textes haben.

3.2.2.1. Attributive Räumlichkeit I: Der Professor und das Kloster.

Die seltenen topographische Beschreibungen, bspw. der inneren Klosterräume, finden in auffälligem Zusammenhang mit dem Betreten eines neuen Zimmers oder Raumes statt und in noch deutlicherem Zusammenhang mit der Einführung der drei Hauptfiguren der ersten Erzählebene, nämlich dem reisenden Enthusiasten, dem Jesuitenprofessor und Berthold:

„Ganz, wie ihn mein Freund beschrieben, fand ich den Professor; hell-gesprächig-weltgewandt kurz, ganz in der Manier des höheren Geistlichen, der wissenschaftlich ausgebildet, oft genug über das Brevier hinweg in das Leben geschaut hat, um genau zu wissen, wie es darin hergeht. Als ich sein Zimmer auch mit moderner Eleganz eingerichtet fand, kam ich auf meine vorigen Bemerkungen in den Sälen zurück, die ich gegen den Professor laut werden ließ.“²⁰³

Diese Textstelle ist in zweifacher Weise interessant: Einerseits als Vorstellung und Einführung des Professors, andererseits in ihrer sprachlich stark raum-metaphorischen ausgerichteten Beschreibung der **Figur des Jesuiten-Professors**: Die räumlichen Attribute, die den Charaktereigenschaften beigelegt sind, verstärken nicht nur deren Bedeutung im übertragenen Sinn, sondern stehen in einer deutlichen Opposition zu der „kleinen Stadt“²⁰⁴, zu den „Kleinstädtern“, die „abgeschlossen“ leben und nicht die Weite der Welt oder die Höhen der geistigen und geistlichen Beschäftigung zu suchen scheint. Besonders deutlich wird die Analogie der Beschreibungsmerkmale der Figur des Professors und der Architektur der jesuitischen Baukunst im direkten Vergleich:

„Überall sind die Klöster, die Collegien, die Kirchen der Jesuiten in jenem italienischen Styl gebaut, der auf eine antike Form und Manier gestützt, die Anmut und Pracht dem heiligen Ernst der religiösen Würde vorzieht. So waren auch hier die hohen, luftigen, hellen Säle mit reicher Architektur geschmückt, und sonderbar genug stachen gegen Heiligenbilder, die hie und da an den

²⁰³ Hoffmann: Jesuiterkirche, S. 111.

²⁰⁴ Hoffmann: Jesuiterkirche, S. 110.

Wänden zwischen ionischen Säulen hingen, die Superporten ab, welche durchgehends Genietänze, oder gar Früchte und Leckerbissen der Küche darstellten.“²⁰⁵

Gerade die Beschreibung der jesuitischen Innenarchitektur zeichnet sich durch Betonung der Helligkeit und Höhe, der Luftigkeit und Würde des Raumes, ebenso wie durch den Verweis auf die Superporten aus, die einerseits eine Richtung *nach oben* angeben und andererseits gleichzeitig den Verweis in die säkularisierte Welt des Körperlichen und Genussvollen, in die Küche geben; auf einen Ort also, der, phänomenologisch betrachtet, ganz und gar der Körperlichkeit und Wärme, sowie dem Weiblichen zugeschrieben wird. Die Jesuitische Bauweise zeichnet sich bei Hoffmann durch eben diese Besonderheit, den Spagat zwischen der hohen, geistig-geistlichen rational geordneten Welt der Theologie, die „hoch und luftig und hell“ (man könnte meinen: himmelsgerichtet) erscheint und der Zuneigung und dem Wissen um das Weltliche aus. Und dies gilt es, nach Ansicht des Jesuiten auch in der Architektur umzusetzen:

„Es ist wahr“, erwiderte er [=der Professor], „wir haben jenen düsteren Ernst, jene sonderbare Majestät des niederschmetternden Tyrannen, die im gotischen Bau unsere Brust beklemmt, ja wohl ein unheimliches Grauen erregt, aus unseren Gebäuden verbannt, und es ist wohl verdienstlich, unseren Werken die regsame Heiterkeit der Alten anzueigenen.“²⁰⁶

Das Ideal einer weltlich orientierten, greifbaren, lebensnahen Repräsentation religiöser Ideen ist Ziel der Umgestaltung durch die Architekturmalerei, die die beklemmende Strenge des gotischen Baustils überwirken soll, durch eine – nur vermeintliche – Verräumlichung der ebenen Architektur. Es ist eine Methode, die ganz auf die Suggestionskraft der Malerei, die in die Fiktion hinein zeigt, baut und somit den Wahrnehmungsapparat des Menschen überlistet. Die parallel organisierte Beschreibung des Professors und seiner Umgebung, und daraus resultierend die Grundhaltung dessen, was im Text als *jesuitisch* gelten kann, lässt sich kaum präziser auf den Punkt bringen, als es Hoffmann ohnehin getan hat, in dem er den Professor sagen lässt: „*Unsere Heimat ist wohl dort droben; aber so lange wir hier hausen, ist unser Reich auch von dieser Welt.*“²⁰⁷ Während Bertholds Heimat kontrastiv zur Zeichnung des Jesuiten in der Imagination, wie im Weiteren noch gezeigt werden wird, liegt. Der jesuitische Professor und das Kloster heben sich vor allem durch ihre Doppelseitigkeit zwischen geerdeter Verbindung zum weltlichen Leben und den Bestrebungen nach höherem Wissen ab von der übrigen Topographie G's und es verwundert nicht, dass es den Enthusiasten, der sich in der Enge der Kleinstadt nicht einzugliedern vermag, dorthin zieht. Doch von einem idealisierten

²⁰⁵ Hoffmann: Jesuiterkirche, S. 111.

²⁰⁶ Hoffmann: Jesuiterkirche, S. 111.

²⁰⁷ Hoffmann: Jesuiterkirche, S. 112.

Gleichgewicht von diesseitigem Leben und Bemühungen um transzendente Erkenntnisse kann nicht die Rede sein, zumindest, wenn man die Gedanken des reisenden Enthusiasten, die er dann doch nicht auszusprechen wagt, wörtlich nimmt:

„Ja wohl, dachte ich: in Allem was ihr tatet, bewieset ihr, daß euer Reich von dieser Welt, ja nur allein von dieser Welt ist. Ich sagt aber das, was ich dacht, keineswegs dem Professor Aloysius Walther, welcher also fortfuhr“²⁰⁸

Ricarda Schmidt unterstreicht das Misstrauen gegenüber einer allzu einseitigen Sicht auf den Professor:

„Dies vom Professor proklamiert Gleichgewicht wird vom Erzähler als rhetorische Camouflage einer ausschließlichen Diesseitigkeit denunziert. Und tatsächlich bestätigen Bertholds Äußerungen über des Professors mechanistisches Weltbild sowie des Erzählers Bericht, wie der Professor alles geistige Streben ‚aus gewissen Konjunkturen der Eingeweide und des Magens‘ herleitet, daß ein Mißtrauen dem Professor gegenüber angebracht ist.“²⁰⁹

Vielleicht lässt sich dieses Misstrauen dadurch erklären, dass der Jeuisten- Professors, wie dies Jörn Steigerwald beschreibt, ein „*Vertreter einer Ordnung [ist], die ihrer Bestimmung durch das Ende der Gegenreformation enthoben, nur noch für die Aufrechterhaltung vergangener und tradierter Vorgaben ‚kämpft‘*“. ²¹⁰ Auch der reisende Enthusiast teilt nicht die Sicht des Professors in die Welt, besonders dann, wenn es um Berthold und dessen Bedeutung als Künstler geht:

„ ‚Es ist ein wunderlicher Mensch, dieser Maler‘ fing der Professor an: ‚sanft – gutmütig – arbeitsam – nüchtern, wie ich Ihnen schon früher sagte, aber schwachen Verstandes, denn sonst hätte er sich nicht durch irgendein Ereignis im Leben, sei es selbst ein Verbrechen, das er beging, herabstimmen lassen vom herrlichen Historienmaler zum düftigen Wandpinsler.‘ Der Ausdruck Wandpinsler ärgerte mich so wie des Professors Gleichgültigkeit überhaupt.“²¹¹

Im Gegensatz zu den reichlichen räumlichen Attributen des Professors und des Klosters steht die knappe räumliche Gestaltung seines eigenen Zimmers, von dem man nicht mehr erfährt, als dass es „*mit moderner Eleganz*“ eingerichtet ist. Derartige Aussparungen verwundern im ersten Moment und scheinen eine Raumanalyse beschwerlich zu machen. Dem ist jedoch nicht so. Bereits an dieser Stelle deuten die Raumstrukturen daraufhin, dass in diesem Text die Topographie anders angelegt, als vergleichsweise im *Bettelweib*:

Bei Kleist war eine auffällige örtliche Überlappung zweier semantisierter Räume festzustellen, die die Wahrnehmungsdifferenzen der einzelnen Figuren begründet hat. In diesem Fall scheinen die Orte ganz in den Hintergrund zu treten. Es lässt sich jedoch schon

²⁰⁸ Hoffmann: Jesuiterkirche, S. 112.

²⁰⁹ Ricarda Schmidt: Raphaels Schüler um 1800: Tradierung und Modernisierung eines frühromantischen Kunstdiskurses in E.T.A. Hoffmanns *Die Jesuiterkirche in G.*-In: Emden, Christian and David Midgley [Hrg]: Science, Technology and the German Cultural Imagination: papers from the Conference ‚The Fragile Tradition‘, Cambridge 2002. Oxford [u.a.]: Lang 2005 (Cultural History and Literary Imagination, Vol. 3), S. 227.

²¹⁰ Steigerwald: Anschauung und Darstellung von Bildern, S. 337.

²¹¹ Hoffmann: Jesuiterkirche, S. 120.

an dieser Stelle bemerken, wie stark die Außenräume der Welt, die durch die Erzählperspektiven des reisenden Enthusiasten und auf zweiter Ebene im Bericht des jungen Studenten dargestellt sind, den aufwändigen Topographie der Innen- oder Seelenräume der einzelnen Figuren gegenüberstehen, diese repräsentieren und ggfs. sogar ineinandergreifen. Klaus Deterding erkennt dahinter ein die Hoffmann'schen Texte konstituierendes System:

„Es findet **ein Wechsel der poetischen Räume** statt. So nenne ich die Übergänge von Außen nach Innen und umgekehrt [...]. Diese Wechsel sind mehr oder weniger rasche Verwandlungsprozesse, die buchstäblich zur Verwechslung der Bereiche führen können. Sie finden immer wieder im Gesamtwerk statt: in den Märchen, den Fantasie- und Nachstücken, in den Romanen, in den serapiontischen, in den ‚realistischen‘ Erzählungen, ja in den Selbstzeugnissen. Diese Übergänge zwischen ‚Wirklichkeit‘ und ‚Unwirklichkeit‘ sind im Fall des Gelingens derart fließend, daß ihre jeweilige Qualität nicht bzw. erst im nachhinein vom Leser erkannt wird.

Deshalb bleiben die jeweiligen ‚Welten‘ bestehen, werden die Geschehnis- und Bedeutungsebenen, wie Strohschneider-Korhs sagt, nicht aufgehoben oder ausgelöscht. Sie sind weiter latent gegenwärtig und können sich immer wieder in die jeweils andere verwandeln, ohne Ankündigung. Die geschehene Verwandlung, der andere Zustand, ist Folge dieser raffinierten Übergänge [...].“²¹²

Weitet man die Überlegungen Deterdings von Wirklichkeits- und Unwirklichkeitswelten generell auf das Raumsystem aus, so hat dies große Bedeutung für den Zusammenhang zwischen der spezifischen Raumbeschreibung der Außenräume, wie auch der Innenräume der Figuren: Beide Ebenen bestehen neben-, wie auch ineinander und stehen in einem osmotischen Verhältnis zu einander.²¹³ Merkmale einer äußeren Topographie greifen, wie im Falle Aloysius Walthers, in die Personalisierung der Figur ein, wie auch das Innere der Figuren auf die Wahrnehmung der Außenräume Einfluss nimmt.

3.2.2.2. Attributive Räumlichkeit II: Der Enthusiast und das Fremde.

So ist auch die Figur des **reisenden Enthusiasten** in hohem Maße durch dessen Wahrnehmungen mit der Topographie des Textes verbunden. Durch seine Augen erst wird die räumliche Gestaltung dieser Erzählebene plastisch. Die Schilderung der Umgebung jedoch ist ambivalent. Trotz der prinzipiellen Freundlichkeit, die der Ort auf den jungen Mann ausstrahlt, empfindet er ein Unwohlsein, ein Unzugehörigkeitsgefühl zu diesem Ort, der auf den ersten Blick gar keinen Anlass dazu bieten mag. Darin kennzeichnet sich, wie Pikulik feststellt, eine Eigenart des Hoffmann'schen Erzählstils:

²¹²Klaus Deterding: Die Poetik der inneren und äußeren Welt bei E.T.A. Hoffmann: zur Konstitution des Poetischen in den Werken und Selbstzeugnissen. Frankfurt/Main [u.a.]: Lang 1991 (Berliner Beiträge zur neueren deutschen Literaturgeschichte, 15), S. 17.

²¹³„Die äußere Welt wird hineingenommen in das Innere; die innere Welt tritt nach Außen. Innen und Außen gehen ineinander über“ (Deterding: Die Poetik der inneren und äußeren Welt, S. 18)

„Niemand aber hat dabei das Augenmerk so direkt und konkret auf das ‚Gemeine‘, ‚Gewöhnliche‘, ‚Bekannte‘ gerichtet wie E.T.A. Hoffmann. Der Alltag ist bei ihm der Ort, wo sich das Nichtalltägliche ereignet, meist so, daß ein solches Ereignis die Initialzündung zu einer immer mehr sich verrätselnden und immer tiefer dringenden Verfremdung bildet. Hoffmanns stehende Formel, daß unvermutet etwas ‚ins Leben tritt‘, was aus dem Rahmen des Gewöhnlichen fällt, läßt dabei an eine ‚Dramaturgie des Einfalls‘ denken, und tatsächlich geschieht dies immer so, als schließe ein Meteor von einem anderen Planeten in die vertraute, die allzu vertraute und darum trügerische Welt ein, sei es in Gestalt einer Person, eines Dings, eines Vorfalles, oder auch nur eines merkwürdigen Ausspruchs.“²¹⁴

Dieses Unbehagen, das der Enthusiast empfindet, tritt mit einem Schlag in das Leben des Enthusiasten, es ist ein „Unglück“, das bereits im 2. Satz eingeführt wird, und relevant geschildert ist:

„In eine elende Postchaise gepackt, die die Motten, wie die Ratten Prospero’s Fahrzeug, aus Instinkt verlassen hatten, hielt ich endlich, nach halsbrechender Fahrt, halb gerädert, vor dem Wirtshause auf dem Markte in G. Alles Unglück, das mir selbst begegnen können, war auf meinen Wagen gefallen, der zerbrochen bei dem Postmeister der letzten Station lag. Vier magere abgetriebene Pferde schleppten nach mehrern Stunden endlich mit Hülfe mehrerer Bauern und meines Bedienten das baufällige Reisehaus herbei.“²¹⁵

Die hauptsächlichen Bewegungen der Figuren auf dieser Erzählebenen sind auf ein Minimum reduziert: Denn sämtliche Bewegungen finden jeweils auf dem Weg zu Figuren oder von ihnen fort statt und sind daher Wege zu oder von einem Gespräch. Auch diese einleitende Bewegung, die schleppend und gerädert von einer beschwerlichen Reise – wie man aus der Art und Weise des Ankommens erfährt – erzählend vor sich geht, führt hin zu einem Stillstand. Wie das zerbrochene Rad der Fortuna – oder möchte man bei den Bildern Pikuliks bleiben wie ein Meteor - fällt das Unglück auf die Postkutsche des Reisenden. Anders formuliert: Die Figur wird durch äußere Umstände (nicht etwa durch innere Getriebenheit) an einer weiteren Raumbewegung, die an der Geschichte vorbeiführen würde, gehindert. Jede Bewegung zu Beginn des Textes ist als beschwerlich oder negativ konnotiert, davon zeugen die Pferde, wie auch der Enthusiast in seinem Zimmer („*Recht mißlaunig schritt ich in meinem Zimmer auf und ab*“²¹⁶). Diese Mißlaunigkeit hat natürlich wiederum Auswirkungen auf die Wahrnehmung des Raumes selbst.

Treffend hat dieses Unglück, an einem nicht selbst bestimmten Ort sein müssen, Jean Améry beschrieben, „*daß nämlich in der Etymologie des Wortes Elend, in dessen früher Bedeutung die Verbannung steckt, noch immer die treueste Defintion liegt.*“²¹⁷ Auch der reisende Enthusiast befindet sich in einer Verbannung, einem unfreiwilligen

²¹⁴Lothar Pikulik: „...daß nichts wunderlicher und toller sei, als das wirkliche Leben“. Vom Wahnsinn des Alltags bei E.T.A. Hoffmann.-In: Aurora: Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft 63 2003, S. 52-53.

²¹⁵Hoffmann: Jesuiterkirche, S. 110.

²¹⁶Hoffmann: Jesuiterkirche, S. 110.

²¹⁷Jean Améry: Wieviel Heimat braucht der Mensch?-In: Jean Améry: Werke. Hrg. v. Irene Heidelberger-Leonard, Stuttgart: Klett-Cotta 2002 (Bd.2: Jenseits von Schuld und Sühne, Unmeisterliche Wanderjahre, Örtlichkeiten; hrg. v. Gerhard Scheit), S. 87.

topographischen Exil, aus dem er vorerst nicht verschwinden kann. Damit zeichnet sich eine bedeutende Grundeigenschaft des Topos G. ab, der vor allem durch seine Statik charakterisierbar zu sein scheint. Es ist ein Ort, an dem die Geschichte, die Handlung, die Bewegung feststeht. Nur das Ein- und Austreten aus G. scheinen als Bewegungsformen, die die topographischen Grenzen G's überschreiten, möglich. Beachtenswert erscheint in diesem Zusammenhang besonders die Wahrnehmung des jungen, reisenden Enthusiasten:

„Der Ort schien mir freundlich, die Gegend anmutig und doch erschrak ich nicht wenig über den mir gedrohten Aufenthalt. [...] aber die Kleinstädter sind wie ein in sich selbst verübtes, abgeschlossenes Orchester eingespielt und eingesungen, nur ihre eignen Stücke gehen rein und richtig, jeder Ton des Fremden dissoniert ihren Ohren und bringt sie augenblicklich zum Schweigen.“²¹⁸

Nicht nur die Fremdheit, die Andersartigkeit bewirkt das Unwohlsein des Enthusiasten, sondern gerade die häufige und bildreiche Betonung der Abgeschlossenheit des Ortes in sich selbst, sowie der Verslossenheit seiner Bewohner. Begründen ließe sich dies nicht nur durch die Eingeschlossenheit der Einwohner, die im übrigen im Text nicht weiter auftreten, gegenüber Fremden, sondern auch durch die Konstellation der Erzählebenen: Überschreitungen der Räume und ihrer Grenzen, etwa in Form von Reisen, finden ausschließlich in der eingeschobenen Erzählperspektive um Bertholds Vergangenheit statt.²¹⁹ Auffallend ist gleichermaßen die Tatsache, dass Texträume, die nach dem sog. *closed room* –Prinzip, wie es etwa im Krimi-Genre üblich ist, verfahren, häufig mit der Erkundung von Schuldfragen in Zusammenhang stehen.²²⁰ Ohne dieses Raum-Motiv gänzlich auf Hoffmanns Text anlegen zu wollen, so lässt sich dennoch eine Analogie erkennen: Beide Figuren, die nicht dem Raum G. entstammen – der Enthusiast und Berthold – können sich nicht von G. fortbewegen. Der eine aufgrund einer technisch bedingten Immobilität, der andere aufgrund seiner inneren Orientierungslosigkeit und alles scheint danach zu streben, die Geschichte Bertholds (und die seiner eventuell bestehenden Schuld) aufzudecken.

3.2.3. | Raumbilder: Wahn und Ordnung des Blickes.

Die Analogie von zusammenhängender Raum- und Figurendarstellung lässt sich auch eindrucksvoll an der **Künstlerfigur Berthold** nachvollziehen. Besonders deutlich äußert sich dies bereits in seiner Einführung in den Text:

²¹⁸ Hoffmann: Jesuiterkirche, S. 110.

²¹⁹ siehe 3.2.4.

²²⁰ Als Beispiele ließen sich etwa Agatha Christie's „Appointment with Death“ oder Jean-Paul Sartres „Huis Clos“ nennen.

„Hier, wo der Marmor unerschwinglich ist, wo große Meister der Malerkunst nicht arbeiten mögen, hat man sich, der neuern Tendenz gemäß, mit Surrogaten behelfen müssen. Wir tun viel, wenn wir uns zum polierten Gips versteigen, mehrenteils schafft nur der Maler die verschiedenen Marmorarten, wie es eben jetzt in unserer Kirche geschieht, die Dank sei es der Freigebigkeit unserer Patronen, neu dekoriert wird.“²²¹ Ich äußerte den Wunsch, die Kirche zu sehen; der Professor führte mich hinab, und als ich in den korinthischen Säulengang, der das Schiff der Kirche formte, eintrat, fühlte ich wohl den nur zu freundlichen Eindruck der zierlichen Verhältnisse. Dem Hochaltare links war ein hohes Gerüst errichtet, auf dem ein Mann stand, der die Wand in Giallo antik übermalte.²²²

Es tritt an dieser Stelle hervor, was sonst weitestgehend unbeschrieben bleibt: Es ist der Raum in seinen Höhen- und Tiefenausmessungen, sowie die Bewegung resp. die Festlegung eines Standpunktes der einzelnen Figuren im Raum. Während die Räume um den ich-erzählenden Enthusiasten und Aloysius Walter weitestgehend unausgeleuchtet bleiben, wird an dieser Stelle der Blick des Erzählens genauer; und nimmt man den Erzähler wörtlich, geschieht dies sogar auf *seinen* Wunsch hin, „*die Kirche zu sehen*“. Wie dieses den Raum wahrnehmende Erzählen funktioniert, ist an dieser Stelle vor allem in Hinblick auf die Perspektive, durch die der Raum vermittelt wird, interessant:

Bevor Berthold eingeführt wird, wird der Raum aus zwei verschiedenen Perspektiven geschildert, beide Male ist es eine durch eine Figur mitgeteilte Außenperspektive, die jedoch in ihren jeweiligen Funktionen wenig gemeinsam haben: Die Sicht des Jesuitenprofessor auf den Raum ist eine abstrakte, von der augenblicklichen Wahrnehmung der Figuren losgelöste Schilderung des Raumes in Hinblick auf seine architektonisch-künstlerische Beschaffung. Wichtig erscheint in diesem Zusammenhang die Stellung des Künstlers, der für den Gebrauch der Jesuiten nicht etwa die absolute Kunst anfertigen soll, sondern Fiktion schaffen soll. Die Kunst dient zur Schaffung von Illusion, zur Irreführung des Blickes, der durch die Kunst Räumlichkeit sieht, wo nur Ebenheit herrscht. Der Künstler und seine Tätigkeit sind für den Professor günstige Instrumente des Illusionsaufbaus. In diesem Sinne ist die Tätigkeit des Malers eher als Handwerk zu werten, „*wo große Meister der Malerkunst nicht arbeiten mögen*“²²² und die Malerei wird somit zu einem Täuschungsmanöver, das „*im strikten Wortsinn der mathematischen Topologie oberflächlich, löcherlos und damit unbehausbar [bleibt]*“²²³, instrumentalisiert. Nicht nur, wenn man Hoffmanns Text unter medientechnischen Gesichtspunkten liest – ein höchst interessanter Ansatz, wie Friedrich Kittler gezeigt hat -, offenbart sich an dieser Stelle ein Schnittpunkt zweier Diskurse, die Bertholds Tun im Zwielicht erscheinen lassen.

²²¹ Hoffmann: Jesuiterkirche, S. 112.

²²² Hoffmann: Jesuiterkirche, S. 112.

²²³ Friedrich Kittler: Eine Mathematik der Endlichkeit: E.T.A. Hoffmanns *Jesuiterkirche in G.*-In: Athenäum. Jahrbuch für Romantik 9 1999, S.107.

Denn es ist nicht zu leugnen, wann immer im Text der Diskurs die Kunst berührt, treffen verschiedene Positionen aufeinander, die ihrerseits den Stellenwert des originären Einfalls gegenüber der (durchwegs kunstvollen) technischen (Re-)Produzierbarkeit eines Werkes beleuchtet. An anderer Stelle etwa wird dieser Diskurs über die Rangordnung der bildenden Fachgebiete durch den Enthusiasten laut:

„Nun“ erwiderte ich, „ich meine, daß Ihr zu etwas besserem taugt, als Kirchenwände mit Marmorsäulen zu bemalen. Architektur-Malerei bleibt doch immer etwas untergeordnetes; der Historien-Maler, der Landschaftler steht unbedingt höher. Geist und Fantasie, nicht die engen Schranken geometrischer Linie gebannt, erheben sich in freiem Fluge. Selbst das einzige Fantastische Eurer Malerei, die sinnetäuschende Perspektive hängt von genauer Berechnung ab, und so ist die Wirkung das Erzeugnis, nicht des genialen Gedankens, sondern nur mathematischer Spekulation.“²²⁴

Während also die (Kunst-) Anschauung des Professors, wie Jörn Steigerwald belegt, tatsächlich stark von der *jesuitischen ars rhetorica* und der damit verbundenen Weltanschauung geprägt ist, denn „[i]hr Ziel liegt in der ‚persuasio‘, und zwar sowohl im Überzeugen als auch Überreden ‚abtrünniger Seelen‘, die auch durch Täuschung wieder zum ‚rechten Glauben‘ bekehrt werden sollen“²²⁵, ist die Kunstanschauung des reisenden Enthusiasten geprägt von Gedanken der Originalität. „Augenfällig“, schreibt Steigerwald, „wird Opposition zwischen Enthusiast und Jesuit bereits in der Eingangsszene, in der die Frage nach dem geeigneten ‚Stil‘ der geistlichen Monumente gestellt wird.“²²⁶ Es verwundert daher auch nicht, dass Kommentierungen des Raumes von Seiten des Jesuitenprofessors den einen, und des reisenden Enthusiasten einen anderen Blickwinkel an den Raum anlegen. So offenbart die Perspektive durch den Enthusiasten auf den Innenraum der Jesuiterkirche nicht nur Details der Architektur (wie etwa den korinthischen Säulengang), sondern auch eine dimensionalisierte und subjektivierte Sicht in den Raum:

Mit dem Gang in das Kirchenschiff werden die Räumlichkeitskategorien oben-unten, sowie links (und daher ex negativo auch rechts) eröffnet. Wie in einen Keller – erinnert man sich wieder an Gaston Bachelard, so wird Bezeichnung vom Keller als das „*dunkle Wesen des Hauses*“²²⁷ wieder präsent – steigt der Enthusiast dem Professor folgend hinab. Es ist die erste nach „unten“ gerichtete Bewegung, überhaupt die erste durch eindeutige Richtungsangaben gekennzeichnete Bewegung einer Figur im Raum. Dies deutet schon an, dass sich der Raum, der nun betreten wird, das Kirchenschiff, von bisher erzählten Orten

²²⁴ Hoffmann: Jesuiterkirche, S. 116.

²²⁵ Steigerwald: Anschauung und Darstellung von Bildern, S- 335.

²²⁶ Steigerwald: Anschauung und Darstellung von Bildern, S- 338.

²²⁷ Bachelard: Poetik des Raumes, S. 43.

unterscheidet. Erst durch die Bewegung wird deutlich, dass in Hoffmanns *Jesuitenkirche* nicht nur ein Handlungsort an den nächsten reiht, sondern auch, dass diese Orte in einem systematisch-topographischen Verhältnis zueinander stehen. Der Abstieg in die Kirche kann demnach auch als ein Übergang in einen anders semantisierten Raum gelten, einen Raum, in dem nicht nur Vertikale und Horizontale augenblicklich an Dimension gewinnen, sondern auch in einen Raum, der mit anderen Konnotationen behaftet ist: Während G. für den Enthusiasten ein prinzipiell fremder Ort war, der Unwohlsein hervorgerufen hat, so ist der Innenraum der Kirche sogleich ein Raum, der einen „*nur zu freundlichen Eindruck der zierlichen Verhältnisse*“²²⁸ erweckt, wobei vor allem die häufigen Attributionen durch „hoch“ relevant erscheinen. Der erste Blick des Enthusiasten, der auf Berthold trifft, in diesem hohen und weiten Raum, muss ihn – da er gerade auf einem hohen Gerüst steht – nicht nur für den Leser intuitiv, sondern auch nach allen Gesetzen der perspektivischen Optik klein erscheinen lassen. Auch dadurch werden topographische Relationsverhältnisse verdeutlicht.

Möchte man den Kirchenraum in Hoffmanns Text phänomenologisch deuten, so müsste die Kirche wohl nicht nur als Haus Gottes (erstaunlicher Weise sind die Diskurse um Gott in diesem Text kaum vorhanden – und daher ein Verständnis, das die Kirche ausschließlich als Gotteshaus betrachtet, auch wenig sinnvoll), sondern vor allem ein Ort der Buße, Vergebung und Erlösung. Würde der Text auf eine Schuldstruktur hin gelesen werden, so würde dies gleichzeitig nicht nur das Vorhandensein der Figur Bertholds in der Kirche erklären, sondern gleichzeitig auch eine Semantisierung mit dem Maler vornehmen: Je nachdem, wie also der Raum der Kirche gedeutet wird, müsste Berthold entweder als bußfertiger Sünder – also schuldbewusst – erscheinen oder schließlich nach seinem Verschwinden als erlöster Kunstheiliger gesehen werden. Einerseits kann weder das eine, noch das andere zum Zeitpunkt der Einführung Bertholds in die Erzählung entschieden werden. Zum anderen ist die Jesuitenkirche von Anbeginn an mehr, denn gleichzeitig zeigt sich dieser Raum (*links vom Hochaltar aus*) als Kunstraum. Daher muss von einer allzu einfachen Kategorisierung Bertholds in ein simples Schuld-Sühne-Schema abgesehen werden. Denn der kirchliche Innenraum ist ein Kunstraum im mehrfachen Sinn: Einerseits ist es ein Raum, der durch Malerei und Mathematik eine Fiktion zu erschaffen und aufrechtzuerhalten versucht, zum anderen ist es ein Kunstraum, in dem Kunst ausgestellt

²²⁸ Hoffmann: *Jesuitenkirche*, S. 112.

ist, da sich an den Seitenaltären „schöne Gemälde“²²⁹ befinden, „die vor einiger Zeit ein glücklicher Zufall uns verschaffte“²³⁰, und der „[n]ur ein einziges Orginial, Dominichino“ neben vielen Werken unbekannter Künstler beherbergt. Berthold muss demnach in diesem Zusammenhang als eine Figur gesehen werden, die den Typus des (vermeintlichen) Frauen- und Kindsmörders, des schuldbeladenen Wahnsinnigen überschreitet. Denn Berthold ist gleichzeitig auch Künstler und befindet sich selbst in der Kirche in einem Kunstraum im doppelten Wortsinn.

Als Künstler unterscheidet sich Berthold auch in erheblichem Maße von der Kleist'schen Figur des Marchese, der ausschließlich mit Möglichkeit und Unmöglichkeit zwischen Benennbarkeit und Irrationalität zu kämpfen hatte und ganz und gar dem Raum ausgesetzt war. Mit Berthold wird eine Figur in Raumzusammenhang gebracht, deren Fähigkeiten weniger darin liegen, sich im Raum zu bewegen und in letzter Konsequenz durch Zerstörung Raumgrenzen zu überschreiten, sondern es handelt sich um eine Figur, die durch die Kunst (sowohl technisch durch den Anstrich und die Technik der Architekturmalerei als auch Veränderung subjektiver Raumwahrnehmung, also durch Manipulation der Perspektive [des Erzählens]) zur Raumveränderung fähig ist. Wie Ricarda Schmidt feststellt, ist dies jedoch problematisch:

„In der Jesuiterkirche wird dem Künstler aber gerade die Abstraktion vom Individuum zur Idee zum Problem. Hierbei werden verschiedenen Positionen der Frühromantik aufgegriffen und durch intertextuelle Verschränkung neu problematisiert. Vor allen Dingen Wackenroder und Tieck werden hier nicht einfach als ununterscheidbare Chiffren für die Frühromantik ins Spiel gebracht, wie die ältere Forschung glaubte.“²³¹

Das ist vor allem deshalb für Berthold problematisch, da er den Kunstprozess nicht ausführen kann und daher auch, wie sich am Ende des Textes zeigt, auch die Jesuiterkirche nicht zugehörig sein kann, die wie auch die Räume der zweiten Erzählebene im Bericht des jungen Studenten, ein Kunst-Raum ist. Besonders deutlich wird dies nicht nur durch die Beschreibung des Professors („Es ist ein fremder Künstler“²³²), sondern auch durch die anfängliche Unfähigkeit zu einer funktionierenden Sprachvermittlung, wie es sich besonders deutlich an folgender ersten direkten Reden Bertholds zeigt:

„Viel Plage – krummes verworrenes Zeug – Kein Lineal zu brauchen – Tiere – Affen – Menschengesichter – Menschengesichter – o ich elender Tor!‘ Das letzte rief er laut mit einer Stimme, die nur der tiefste im Innersten wühlende Schmerz erzeugt; ich fühlte mich auf die Seltsame Weise angeregt, jene Worte und der Ausdruck des Gesichts, der Blick, womit er zuvor

²²⁹ Hoffmann: Jesuiterkirche, S. 113.

²³⁰ Hoffmann: Jesuiterkirche, S. 113.

²³¹ Schmidt: Raphaels Schüler um 1800, S.220.

²³² Hoffmann: Jesuiterkirch, S. 113)

den Professor anschaute, brachten mir das ganze zerrissene Leben eines unglücklichen Künstlers vor Augen.“²³³

Wie auch schon bei Kleist sind Sementisierungsprozesse nicht nur zwischen den Figuren als Garant für funktionierende Dialogizität wichtig, sondern gleichermaßen von Bedeutung im Bereich der Wahrnehmung. Schon mit dem ersten Satz, „*krummes, verworrenes Zeug*“, befinden sich Bertholds Äußerungen auf einer entrationalisierten Ebene. Das hat zum einen zur Folge, dass mit den ersten Worten des Malers gleichzeitig auch sein Wahnsinn angedeutet und legitimiert wird, zum anderen, dass Berthold sich nicht über sprachliche Äußerungen, sondern hauptsächlich über den Blick verständigen kann, der dem Enthusiasten „*das ganze zerrissene Leben eines unglücklichen Künstlers vor Augen*“ führt. Wenn Blicke sprichwörtlich mehr sagen sollen als Worte, zu trifft dies auf die Kommunikationsfähigkeit des Künstlers an genannter Textstelle zu.

Schauen und damit verbundenes Erschauen oder Erkennen, hat in der Romantik einen besonderen und bei Hoffmann einen speziellen Stellenwert.

Zum Einen:

„trägt die konventionelle Sinneserfahrung zur Etablierung der Normalität bei, so grenzt sich das neue Sehen der Romantik, das die Welt von dieser Verfassung gerade erlösen will, folgerichtig von ihr ab. Allerdings nicht so, daß sie den Wert der Sinneserfahrung völlig verneint. Dergleichen wäre aus den Texten auch kaum zu belegen. Zumal Eichendorffs Darstellungen sind auch immer ein Fest für Auge und Ohr. Aber das gewöhnliche sinnliche Wahrnehmen wird immer in irgendeiner Weise zu einer höheren Potenz erhoben, sei es durch Überschreitung, sei es durch Auffrischung der Sinne. [...] Sodann durch die Verbindung mit Traum und Phantasie, womit diese Fähigkeiten nicht nur die Rolle von Innen-, sondern auch von Außenerfahrungen übernehmen. Sehen ist in der Romantik häufig ein träumerisches Erfassen der Außenwelt bzw. der Traum ein Zustand, in dem der Träumer seine geheimen Fühler auch nach außen austreckt.“²³⁴

Das romantische Sehen kann, wie Pikulik bemerkt, vor allem Belebung in zweierlei Hinsicht bedeuten: Pikulik weist einerseits auf die Zustandsveränderung vom Erstarrten zum Belebten durch den Blick hin (wie in Eichendorffs Marmorbild), zum anderen erreicht der Blick – besonders in den Werken Hoffmanns – eine Beseelung des Leblosen und – wie Pikulik am Beispiel *Der Sandmann* festmacht – „*durch den Vorgang des Sehens*“²³⁵ eine Entäußerung, man könnte auch von Verlust, der eigenen Wahrnehmungsfähigkeit²³⁶ sprechen: „*Er [=Nathanael] verleiht dem Automat Leben, büßt aber sein klares Bewußtsein ein und endet in Wahnsinn.*“²³⁷ Pikulik's Feststellungen haben vor allem eine

²³³ Hoffmann: Jesuiterkirche, S. 112.

²³⁴ Lothar Pikulik: Romantik als Ungenügen an der Normalität: am Beispiel Tiecks, Hoffmanns, Eichendorffs. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1979, S. 299.

²³⁵ Pikulik: Romantik als Ungenügen an der Normalität, S. 302.

²³⁶ Pikulik: Romantik als Ungenügen an der Normalität, S. 302.

²³⁷ Pikulik: Romantik als Ungenügen an der Normalität, S. 302.

Konsequenz: Sehen bedeutet im Hoffmann'schen Kontext eine Grenzüberschreitung im doppelten Sinne. Einerseits bleibt die Wahrnehmung ein stete Grenzüberschreitung, als Produkt eines extrospektiven – als Akt der Wahrnehmung des Äußerlichen – und gleichzeitig eines introspektiven Vorgangs, der zur Verarbeitung, zur Deutung, zur Decodierung der visuellen Codes führt. Sehen bedeutet demnach eine ständige Oszillation des Erzählens zwischen Außen und Innen. Über das genaue Verhältnis von wahrnehmender Figur und Sehakt lässt sich die Einordnung der Figur in semantische Räume bestimmen. Insofern bedeutet der Wahnsinn schlichtweg eine Abweichung der Wahrnehmung und Verarbeitung äußerlicher Vorgänge von der Textnorm. „*Das Wunderliche*“²³⁸ bei Hoffman entsteht somit durch die Inkongruenz von Alltagsräumlichkeiten²³⁹ und deren spezifischen Wahrnehmung durch Figuren und Erzählinstanzen.

Zum Anderen muss in Hinblick auf Bertholds Wahnsinn stets mitbedacht werden, dass als Folge des regen Interesses der Literatur und Leser spätestens ab 1800 am Wahnsinn, wie Manfred Schneider es belegt²⁴⁰, auch der Beobachter, „[d]ie *Innovation der romantischen Psychiatrie*“²⁴¹, als Gegenüber des Wahnsinnigen Einzug in die Literatur findet. Bei Hoffmann im Allgemeinen und in Bezug auf die Figur Bertholds im Speziellen ist diese Beobachtungsstruktur besonders stark ausgeprägt. Mit der Einführung Bertholds wird die Raumtiefe und topographische Dimensionen in der Jesuiterkirche erst deutlich, auch die räumliche Gestaltung tritt aus ihrer Funktion als Attribut von Figuren heraus, die Wahrnehmungsstrukturen verdichten sich und die Starrheit der bisherigen Ordnung wird gänzlich aufgebrochen:

„Ich wollte weiter fragen, indessen schritt der Professor rasch durch den Gang fort, und das war genug, um seine Unlust zu zeigen, mir weiter zu antworten. Wir gingen in das Collegium zurück, und gern nahm ich des Professors Einladung an, der mit mir Nachmittags einen nahegelegenen Lustort besuchen wollte. Später kehrten wir heim, ein Gewitter war aufgestiegen, und kaum langte ich in meiner Wohnung an, als der Regen herabströmte. Es mochte wohl schon Mitternacht sein, da klärte sich der Himmel auf, und nur noch entfernt murmelte der Donner. Durch die geöffneten Fenster wehte die laue mit Wohlgerüchen geschwängerte, Luft in das dumpfe Zimmer, ich konnte der Versuchung nicht widerstehen, unerachtet ich müde genug war, noch einen Gang zu machen; es glückte mir, den mürrischen Hausknecht, der schon seit zwei Stunden schnarchen mochte, zu erwecken, und ihn zu bedeuten, daß es kein Wahnsinn sein, noch um Mitternacht spazieren zu gehen, bald befand ich mich auf der Straße. Als ich bei der Jesuiterkirche vorüberging, fiel mir das

²³⁸ vgl. Pikulik: *Romantik als Ungenügen an der Normalität*, S. 429-465.

²³⁹ „*Die bürgerliche Stube, Straße oder Platz einer bekannten und belebten Stadt, Wirtshaus oder Kaffeehaus sind Hoffmanns bevorzugte Milieus*“ (Pikulik: *Romantik als Ungenügen an der Normalität*, S. 314.)

²⁴⁰ Schneider: *Das Grauen der Beobachter*, S. 238.

²⁴¹ Schneider: *Das Grauen der Beobachter*, S.240.

blendende Licht auf, das durch ein Fenster strahlte. Die kleine Seitenpforte war nur angelehnt, ich trat hinein und wurde gewahr, daß vor einer hohen Blende eine Wachsackel brannte.“²⁴²

Plötzlich beginnt der Raum sich selbst zu bewegen – was bei Kleist in dieser Form gar nicht vorhanden war. Diese Bewegungen wiederum, und das ist das Faszinierende, beginnen selbst Semantisierungen aufzubauen: Die raschen Schritte des Professors legen es dem Enthusiasten nahe, das Gespräch zu beenden und führen gleichzeitig aus dem Raum hinaus. Wetter, Regen und Düfte schließlich durchströmen den Außenraum und dringen lau und wohlriechend in das „dumpfe“ Zimmer des Enthusiasten und bewegen, ja drängen ihn ins Freie. Der Naturraum ist an dieser Textstelle eine autonome Textstruktur, die nicht mehr an den Eigenschaften des Personeninventars kleben bleibt, sondern die Figur vorantreibt im Text. Dabei erscheint die Natur als mehrdimensionale Struktur: Das Gewitter steigt auf, der Regen strömt herab, in der Ferne murmelt der Donner. Die damit eröffneten Höhen und Tiefen und Weiten des Außenraumes werden gleichzeitig „mit Wohlgerüchen geschwängerte[r] Luft“ durchzogen, die deutlich die Bewegungskomponente des Raumes unterstreicht und schließlich in den Innenraum, das Zimmer des Enthusiasten, eindringt und ihn somit hinaus locken kann. Es ist eine räumliche Besonderheit, die hier deutlich wird:

Während in den bisherigen Betrachtungen stets davon ausgegangen wurde, dass Raumsemantisierungen und Figuren zusammenhängen können und Handlung durch Überschreitungen von Grenzen (mittels der Mobilität der Figuren) zu denken sind, so muss hier eine Erweiterung des Gedankens stattfinden: Räume müssen als autonome Textstrukturen, ähnlich den figuralen oder temporalen Strukturen, gesehen werden, die auch ohne Zutun von Zeit (wie etwa im Falle einer Reise) und Figur Mobilität entwickeln können. Während bei Kleist Figuren Grenzen überschreiten, damit Wahrnehmung und Raum verändern und zeitliche Epochen Raumveränderung bewirken, ist es bei Hoffmann der Raum selbst, der seine eigene Grenze zwischen Außen und Innen überwindet und in weiterer Folge die Figur der Handlung entlang führt.

Diese Eigensinnigkeit des Natur- und Außenraumes erscheint dem Hausknecht (wiederum eine auffällig statische Figur) als Wahnsinn. Durch ihn setzt der Text Grenzen der Norm und der Entschluss des Enthusiasten erscheint in einem irrationalen Licht: Wider aller Vernunft, durch die Mürrigkeit und Verständnislosigkeit des Knechtes markiert, und wider dem Bedürfnis nach Schlaf zieht es den Enthusiasten hin zum Licht der Jesuiterkirche. Die

²⁴² Hoffmann: Jesuiterkirche, S. 114.

Frage, wie sich diese Irrationalität begründen lässt, ist berechtigt: Der plötzliche Bewegungsdrang des Naturraums, die Grenzüberschreitung von Außen nach Innen und die daraus resultierende *Handlung*, lassen eine auffällig hohen Verdichtung der Raumdarstellungen bzw.- wahrnehmungen erkennen. Der Raum hat sich mit der ersten Einführung des Künstlers unwiderruflich gewandelt. Die starre Aufteilung des Raumes in ein Innen und Außen, wie von Gaston Bachelard beschrieben, hat „*die Scharfe Deutlichkeit der Dialekt des Ja und des Nein, die alles entscheidet. Ohne daß man es merkt, macht man daraus eine Basis von Bildern, die sämtliche Gedanken des Positiven und des Negativen beherrschen.*“²⁴³ Diese Dialektik ist nun aufgebrochen. Die Semantisierungen von Draußen und Natur, und von Innenräumen, die wiederum bestimmten Regeln unterliegen (wie bspw. nicht mehr nach sittlicher Stunde das Haus zu verlassen) verschwimmen. Die Figur wird nicht mehr gehalten von den Semantisierungen und Normen ihres Raumes und folgt den Lüften und Winden weiter im Text und das ist durchwegs nicht ‚normal‘.

Die Dynamisierung des Raumes wirkt sich jedoch nicht nur auf den jungen Enthusiasten in Form von ausgeprägtem Bewegungsdrang aus, sondern auch auf die Figur Bertholds.

„Die kleine Seitenpforte war nur angelehnt, ich trat hinein und wurde gewahr, daß vor einer hohen Blende eine Wachsfackel brannte. Näher gekommen bemerkte ich, daß vor der Blende ein Netz von Bindfäden aufgespannt war, hinter dem eine dunkle Gestalt eine Leiter hinauf und hinunter sprang, und in die Blende etwas hineinzuzeichnen schien. Es war Berthold, der den Schatten des Netzes mit schwarzer Farbe genau überzog. Neben der Leiter auf einer hohen Staffelei stand die Zeichnung eines Altars. Ich erstaunte über den sinnreichen Einfall.“²⁴⁴

Im Weiteren findet eine fast schon mit mathematischer Genauigkeit verfolgte Darstellung der Technik der Linearperspektive die in Zusammenhang mit den Kunstdiskursen des Textes weitaus mehr Interesse der Forschung auf sich zog²⁴⁵, als Bertholds Erscheinung im Netz der Perspektive. Im Innenraum der Kirche angekommen überträgt sich die Dynamik des Raumes auf die Figur des Künstlers, die auf- und abspringende „*dunkle Gestalt*“, die im Schein der Fackeln, den Schatten an die Wand malt und damit unter diesen besonderen (technisch erforderlichen Bedingungen) die Fiktion von Architektur schafft. Der Enthusiast wird zum Beobachter, der sich der Ungenauigkeit seines eigenen Blickes, der eigenen Unfähigkeit zur rationalisiert ordenbaren Wahrnehmung bewusst wird und zieht dabei einen Schluß, der für die Raumanalyse von großer Bedeutung ist:

²⁴³ Bachelard: Poetik des Raumes, S. 211.

²⁴⁴ Hoffmann: Jesuiterkirche, S. 114.

²⁴⁵ Kittler: Mathematik der Endlichkeit, S. 111-114.; Schmidt: Raphaels Schüler, S. 220-229.

„Er schien mir ganz ein anderer, vielleicht war es nur Wirkung des Fackelscheins, aber sein Gesicht war gerötet, seine Augen blitzten wie vor innerm Wohlbehagen, und als er seine Linien fertig gezeichnet, stellte er sich mit in die Seite gestemmtten Händen vor die Blende hin, und pff, die Arbeit beschauend, ein muntres Liedchen.“²⁴⁶

Im Licht der Fackel ist Berthold ein anderer. Die Nacht, die Dunkelheit, die Mathematik von Licht und Schatten, die ihren Maßen nach den Raum in genaue Muster ordnen, bereiten ihm Wohlbehagen und zaubern sogar ein muntres Liedchen auf die Lippen. Diese Wandlung des Zustands der Figur lässt sich mit der Veränderung des Raumes erklären, da nur bei Nacht die Regeln der Perspektivenmalerei funktionieren können, und nur im Schatten der Nacht, das künstliche Licht, die Linien in geordneter Form an die Wand werfen kann. Im Gegensatz zu den Satzketzen des Tages gibt die Nacht dem Künstler Sprache und somit auch Struktur, wie auch die Ordnung der Schattenlinien nur bei Nacht funktioniert. Der Diskurs um die Linearperspektive hat neben der technischen Erklärung eine weitreichende Funktion für das Erzählen, da die Perspektive in doppelter Hinsicht (einerseits in Bezug auf den Maler, andererseits in Bezug auf den Betrachter) verdeutlicht wird:

„Die Linearperspektive, wie sie diese Kultur von allen anderen unterscheidet, wäre als Unterwerfung dessen, was optisch erscheint, unter den Blickwinkel eines empirisch verorteten Subjekts noch unterbestimmt. Sie ist vielmehr seit Filippo Brunelleschi das Unternehmen, die drei Dimensionen von Bauwerken in die zwei Dimensionen von Gemälden dergestalt einzufangen, daß im Spiel zwischen Raum und Fläche, Orthogonalität und Trigonometrie die Virtualität eines Subjekts oder Blickwinkels allererst entsteht. Mit anderen Worten: jedes Subjekt und d.h. jeder Untertan der Linearperspektive konnte sich von ihrer Korrektheit überzeugen, weil jenes Loch im Gemälde die Leerstelle seines eigenen Auges schon vorprogrammiert hatte.“²⁴⁷

Das bedeutet also ein In-Szene-Setzen des betrachtenden Individuums innerhalb der Kunst, resp. der Architektur. Ähnlich wie die Literatur handelt es sich um eine Kunstform, die den Blick auf das Werk vordefiniert, und somit erst die Fiktion einer räumlichen Tiefe erweckt. Was Berthold schafft, ist nichts anderes als den Blick in Szene zu setzen und dabei das betrachtende Ich in den Brennpunkt aller räumlichen Linien zu setzen, was wiederum einer zentralisierenden Ordnung des Raumes gleichkommt. Mit anderen Worten könnte man feststellen, dass mit dem Systematisierungsprozess (durch die mathematischen Regeln der Linearperspektive) nicht nur der Innenraum der Kirche, sondern auch Bertholds Geist geordnet wird.

Wie auch die Dialektik von Außen und Innen aufgebrochen wird, so wird auch die Ordnung von Tag und Nacht verkehrt. Nicht in der Helligkeit des Tages (man denke wiederum an die Attribute des Jesuitenpaters) funktioniert die Künstlerfigur, sondern

²⁴⁶ Hoffmann: Jeusiterkirche, S. 115.

²⁴⁷ Kittler: Eine Mathematik der Endlichkeit, S. 103.

zwischen künstlichem Licht und geworfenem Schatten. Da nur bei Nacht rationalisierte Artikulationen möglich sind, verstummt der Maler mit dem Morgengrauen zusehends, „zuletzt ein Seufzer, entflohen der gepreßten Brust“²⁴⁸. Die flinken Auf- und Abbewegungen der Nacht werden langsamer²⁴⁹, und kurz vor Sonnenaufgang stellt der Maler nur noch „mit gebrochener Stimme“²⁵⁰ die entscheidende Frage dem Enthusiasten stellt: „Könnten Sie einen Augenblick Ihres Lebens ruhigen, heitern Geistes sein, wenn Sie sich eines gräßlichen, nie zu sühnenden Verbrechens bewußt wären?“²⁵¹ Diesen klaren Gedanken, das Eingeständnis einer Schuld, äußert er in den letzten Momenten der Nacht zwischen den Verhältnissen von Tag und Nacht, im anbrechenden Morgenlicht – in jenem Moment, als die Struktur der Dunkelheit und des Hellen einander ablösen. Die Strukturveränderung des Raumes zeigen sich vor allem an Berthold selbst, an der Sprachfähigkeit u seiner gesamten Physiognomie des Malers wandelt sich im anbrechenden Tageslicht:

„Erstarrt blieb ich stehen. Die hellen Sonnenstrahlen fielen in des Malers leichenblasses zerstörtes Gesicht, und er war beinahe gespenstisch anzusehen, als er fortwankte durch die kleine Pforte in das Innere des Collegiums.“²⁵²

An dieser Stelle lassen sich zwei Schlüsse ziehen: Zum einen ist sehr eindrucksvoll der Zusammenhang zwischen Figur und Raum zu lesen, da die Wahrnehmung des Enthusiasten und damit die Gestalt des Künstlers parallel zum Raum Veränderungen unterworfen sind. Zum anderen tritt auch an dieser Stelle das Unheimliche, wie auch schon bei Kleist, hervor, wobei auch hier gilt, dass das Unheimliche aus einer Wahrnehmungsveränderung hervorgeht.

Insgesamt muss dem Blick als Träger der Wahrnehmung große Bedeutung zugemessen werden, da – wie sich an den ausgewählten Textstellen gezeigt hat – er den Text wie ein Netz durchzieht. Die Brechungen der Wahrnehmungen, etwa durch Dunkelheit oder indirektes Licht, lassen den Blick des Enthusiasten unsicher werden, und seine Beobachtungen aus dem Bereich des Faktischen in den Bereich des Möglichen treten. Sicherheiten im Texte, die auch über die üblichen Strukturen von Außen und Innen, Tag und Nacht funktionieren, werden aufgebrochen, und somit dem Blick in die Welt rationalisierte Bestimmungen abgesprochen. Der Raum um Berthold erscheint als ein

²⁴⁸ Hoffmann: Jesuiterkirche, S. 119.

²⁴⁹ Hoffmann: Jesuiterkirche, S. 120.

²⁵⁰ Hoffmann: Jesuiterkirche, S. 120.

²⁵¹ Hoffmann: Jesuiterkirche, S. 120.

²⁵² Hoffmann: Jesuiterkirche, S. 120.

Möglichkeitsraum, in dem der Blick – wie sich an der Architekturmalerei zeigt – dem Schein unterliegt.

3.2.4. Metamorphosen des Raumes im imaginierenden Blick.

Der Blick der einen Figur in das Gesicht der anderen legt, wie an den vorangegangenen Beispielen gezeigt wurde, deren Innenräume frei. Blickstrukturen im Werk Hoffmanns, - besonders in der *Jesuitenkirche* - erzählen nicht nur Geschehendes und beschreiben Raum und Körpererscheinungen, sondern erzählen von Strukturen jenseits der Oberfläche. So beruht „[a]uf dem ‚Schauen‘ [...] jede Kunst: ‚Geschaut-Sein‘ ist das einzige ästhetische Kriterium“²⁵³, da das Ansehen und Erschauen einer Figur „den ‚**Karfunkel**‘ im Innern des Einzelnen, an einen Kern von ungeahnten schaffenden Energien, der – und das ist wichtig – das Absolutum darstellt, das der Mensch erkennen, mit dem er in Berührung kommen kann, das es für ihn als eine Wirklichkeit gibt“²⁵⁴ freilegt. So werden über den Blick – besonders den Anblick von Gemälden – Räume abseits der Realität und Topographien jenseits von Zeitlichkeit und Realität eröffnet. Die Figur scheint durch den Blick in eine imaginäre Welt einzutreten, die Räume der Kunst, der Vergangenheit, des Traumes und der Naturmagie eröffnet. Diesen Blick ins Innere der Welt hat Klaus Deterding im Werk Hoffmanns dargestellt:

„Etwas im Innern schauen, auch ohne daß eine konkrete, äußere (wirkliche) Veranlassung dazu vorliegt, und es ‚wahrhaft‘ schauen, nämlich intensiv, lebendig, detailliert – das ist der Inbegriff dessen, was Hoffmann ‚serapiontisch‘ nennt. Es ist, in der Begrifflichkeit dieser Untersuchung [...] ein irrealer Vorgang, der aber [...] für Hoffmann deshalb nicht weniger ‚wirklich‘, d.h. für Leben und Kunst bedeutsam ist.“²⁵⁵

Besonders auffällig ist, dass der Anblick von Bildern im Text stark handlungsmotivierend ist. Der Blick nach Außen greift in die Figuren hinein. So reagiert Berthold beim entferntesten Anblick seines unvollendeten Bildes außergewöhnlich energisch.

„Fiel es ihm nur von ungefähr ins Auge, so lief er wie von unwiderstehlicher Macht getrieben hin, warf sich laut schluchzend nieder, bekam seinen Paroxysmus, und war auf mehrere Tage unbrauchbar.“²⁵⁶

Im Anblick des eigenen Kunstproduktes offenbart sich ein Krankheitsbild, die Eruption eines tiefliegenden Ereignisses, das ihn lähmt. Über die Wahrnehmung wird - wie bereits an früheren Stellen gezeigt wurde - die (Im-)Mobilität der Figuren gesteuert, die in diesem

²⁵³ Peter von Matt: Die gemalte Geliebte: Zur Problematik von Einbildungskraft und Selbsterkenntnis.-In: Germanisch-Romanische Monatszeitschrift NF 21 1971, S. 396.

²⁵⁴ Matt: Die gemalte Geliebte, S. 395.

²⁵⁵ Klaus Deterding: Magie des Poetischen Raums: E.T.A. Hoffmanns Dichtung und Weltbild. Heidelberg: Winter 1999 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Folge 3, Bd 152), S. 90.

²⁵⁶ Hoffmann: Jesuitenkirche, S. 122.

Fall sogar als Krankheitsbild erscheint. Zweitens wird der Wahnsinn nicht, wie man vermuten könnte, mit dem Blick auf die Figur, sondern durch den eigenen Blick der Figur freigelegt; demnach lässt sich eine Automatisierungsstruktur erkennen, die Blick und Wahnsinn eng miteinander verbindet, da das eine als Auslöser des anderen fungiert:

„Hoffmanns Helden befinden sich, vom ersten Fantasiestück an, im Widerspruch zu einem durch ‚Konvenienz‘ und allgegenwärtigen Takt geordneten gesellschaftlichen Leben – Nathanael spürt bei der Puppe Olimpia, „Wie sehr ihm der Takt gemangelt“. Ihr Refugium sind die geheimen Bereiche des privaten Innenraums. Das romantische Programm, im künstlichen Somnambulismus das Innere zum Sprechen zu bringen und die Traume lesbar zu machen, erweist sich bei Hoffmann sogleich als Falle.“²⁵⁷

Diese Falle wird auch für Berthold zum Verhängnis werden. Drittens lässt sich aus der Reaktion Bertholds schließen, dass das Bild selbst als Tor in einen Vergangenheitsraum, nämlich in die Handlung des Erzähleinschubes, zu verstehen ist. Dies wird durch die explizite Gleichsetzung des Betenden und Bertholds durch den Enthusiasten deutlich (*„Näher getreten erkannte ich in dem Gesicht des Mannes Bertholds Züge“*²⁵⁸), der im Augenblick der Bildbetrachtung den Bericht des jungen Studenten über die Vergangenheit Bertholds noch nicht gelesen hat; diese scheinbare Unwillkürlichkeit im Erkennungs- und Gleichsetzungsprozess von gemalter und malender Figur verstärkt die Semiotik des Bildes. Denn die grundlegende Bedeutung liegt nicht in der (wie vielleicht von einem Historienmaler es intendiert sein könnte) in der Heiligensymbolik, sondern im Verweis auf die Geschehnisse der Vergangenheit, auf jene Ereignisse also, im Zuge derer sich Berthold schuldig gemacht haben soll. Die Analogie von Künstlichkeit und Lebendigkeit wird schon in der Aussage des jungen Enthusiasten angelegt. Daher können die Ereignisse des Studentenberichts als Voraussetzung (i.S. einer Kausalitätsstruktur) des geistigen Zustand des Malers, vielleicht sogar als pathologischer Bericht gelesen werden. In jedem Fall sollen die Geschehnisse der Vergangenheit das außergewöhnliche Verhalten des Malers rechtfertigen.

Die **zweite Zeitebene** des Textes ist ebenfalls durchzogen von einem auffällig strukturierten Blick- und Raumnetz:

*„Laßt euern Sohn nur getrost nach Italien reisen!“*²⁵⁹ Mit dieser Bitte des alten Lehrers, Berthold nach Italien zu schicken, denn *„[m]ehr Sonne muss die aufsprießende Pflanze*

²⁵⁷ Rohrwasser, Michael: Coppelius, Cagliostro und Napoleon: Der verborgene politische Blick E.T.A. Hoffmanns. Ein Essay. Basel, Frankfurt/Main: Stroemfeld/Roter Stern 1991, S. 21.

²⁵⁸ Hoffmann: Jesuiterkirche, S. 121.

²⁵⁹ Hoffmann: Jesuiterkirche, S. 124.

*erhalten, um zu gedeihen und Blüt' und Frucht zu tragen*²⁶⁰, beginnt der Erzähleinschub, also der Bericht des Studenten über den Maler Berthold. Wiederum bleibt die Reise unbeschrieben. Es ist ein auffälliges Kennzeichen der Raumstruktur in Hoffmanns *Jesuiterkirche*, dass Bewegungen im Raum stark konzentriert und stets in Verbindung mit Beschreibungen oder Veränderungen der Figuren verlaufen und niemals schlichte Wegbeschreibungen von einem Punkt zum anderen sind. In Italien angekommen, ist es wiederum der Anblick von Malerei, „*Raphaels*²⁶¹ *mächtige Fresko-Gemälde im Vatikan*²⁶², das Berthold bewegt (diesmal innerlich) und ihn das eigene Ungenügen an der Kunst spüren lässt. Anstelle einer positiven Auswirkung der neuen Umgebung, anstatt selbst zu gedeihen und Früchte der eigenen Anstrengungen hervorzubringen, setzt sich der Zweifel in ihm fest. „*Er sah ja selbst, daß seinen Zeichnungen, seinen Kopien alles Leben des Originals fehlte*²⁶³.

In Hinblick auf die Raumstruktur ist der Blick des Naturmalers auf die Welt und im Speziellen auf die Natur von großer Wichtigkeit, da der Ort, von dem aus der Blick des Bildes fällt, gleichzeitig auch derselbe Ort ist, von dem aus der Maler in die Welt hineinsieht. Der neapolitanische Lehrer Bertholds, Hackert, wählt ihm dazu einen geeigneten Platz aus, „*einen der schönsten Punkte in Neapel*²⁶⁴, von dem aus er den Aufgang der Sonne (eben jenen Moment also, der in G. den Verfall der eigenen Agilität und das Ende der Möglichkeit zu malen bedeutet) abbilden soll („*Berthold bekam viel Nebel und Duft zu malen*²⁶⁵). Von „*der Platte eines großen Steins*²⁶⁶ aus betrachtet Berthold die Welt und versucht einen Blickwinkel zu finden, der ihm die mehrsinnliche Darstellung der Welt erlaubt, die ihm nicht und nicht gelingen will. Es ist auch jener Ort, an dem ihn der Malteser aus dem Nichts heraus anspricht.

Die Figur des Maltesers ist in Hinblick auf ihre räumliche Mobilität eine Besonderheit im Text. Der Malteser erscheint plötzlich in der Menge der Ausstellungsbesucher²⁶⁷ und ruft bei Berthold einen „*bis ins Innerste*“ dringenden Schrecken hervor. Der namenlose Malteser, der nur durch die Herkunftsbezeichnung als *Fremder* markiert wird, erscheint als

²⁶⁰ Hoffmann: *Jesuiterkirche*, S. 124.

²⁶¹ Zur Bedeutung Raphaels in „Die Jesuiterkirche in G.“ siehe: Schmidt: *Raphaels Schüler um 1800*, S. 216-221.

²⁶² Hoffmann: *Jesuiterkirche*, S. 125.

²⁶³ Hoffmann: *Jesuiterkirche* S. 125.

²⁶⁴ Hoffmann: *Jesuiterkirche*, S.128.

²⁶⁵ Hoffmann: *Jesuiterkirche*, S. 128.

²⁶⁶ Hoffmann: *Jesuiterkirche*, S. 128.

²⁶⁷ Hoffmann: *Jesuiterkirche*, S. 127.

eine jener magisch-diabolisch Figuren, die das Individuum in Chaos und Verderben stürzen, oder zumindest als Auslöser innerer Unsicherheit und Verirrung auftreten. Die Einschüchterung, die Berthold erfährt, hindert ihn auch, dem Unheimlichen zu folgen. Die Bewegungsfähigkeit des Maltesers übersteigt demnach die Möglichkeiten des gehemmten Berthold, wie er generell dem, was der Maltheser ihm erklärt, unterliegt - besonders wenn es um die Auffassung von Natur in der tiefsten Bedeutung eines höheren Sinnes geht:

„Der Geweihte vernimmt die Stimme der Natur, die in wunderbaren Lauten aus Baum, Gebüsch, Blumen, Berg und Gewässer von unerforschlichem Geheimnis spricht die in seiner Brust sich zu frommer Ahnung gestalten; dann kommt, wie der Geist Gottes selbst, die Gabe über ihn, diese Ahnung sichtlich in seine Werke zu übertragen.“²⁶⁸

Der Maltheser erscheint als Prophet einer Naturkraft, die auf den Künstler einwirkt „wie der Geist Gottes selbst“; man könnte den Maltheser somit endgültig in die Reihe der Zauberer und diabolischen Figuren aufnehmen, die innerhalb Hoffmanns Werk auf die Individuen einwirken. So bricht der Schicksalsspruch des fremden Kunstkenners tatsächlich über Berthold herein. „*Er verließ seinen Meister, und streifte voll wilder Unruhe umher und flehte laut, daß höhere Erkenntnis, von der der Maltheser gesprochen, ihm aufgehen möge.*“²⁶⁹ Berthold fehlt der *Karfunkel* seiner Malerei, und er sucht durch abermalige, ziellose Bewegung im Raum die Transzendenz der Kunst, die der Grund für seine Reise nach Italien war, in seinem Schaffen zu finden. In diesen Wanderungen verliert sich Berthold, „*dessen Kraft gebrochen, und der im Innersten verwirrter war, als in Rom, da er Historienmaler werden wollte*“²⁷⁰ immer mehr in Traumwelten:

„Nur in süßen Träumen war ich glücklich – selig. Da wurde alles wahr, was der Maltheser gesprochen. Ich lag von zauberischen Düften umspielt im grünen Gebüsch, und die Stimme der Natur ging vernehmbar im melodisch klingenden Wehen durch den dunklen Wald.“²⁷¹

An dieser Stelle lässt sich eine wichtige Parallele zur 1. Zeitebene des Textes aufmachen: Auch hier dringt der Naturraum durch Wind und Geruch zur Figur vor. Anders als in der Wahrnehmung des jungen Enthusiasten hat die Traumnatur Bertholds sogar eine Stimme:

„‘Horch – horch auf – Geweihter!_ Vernimm die Urtöne der Schöpfung, die sich gestalten zu Wesen deinem Sinn empfänglich.‘ Diese „Akkorde“ erklingen für Berthold immer deutlicher. ‚Als sei ein neuer Sinn in mir erwacht, der mit wunderbarer Klarheit das erfaßte was mir unerforschlich geschienen‘“²⁷²

²⁶⁸ Hoffmann: Jesuiterkirche, S. 130.

²⁶⁹ Hoffmann: Jesuiterkirche, S. 130-131.

²⁷⁰ Hoffmann: Jesuiterkirche, S. 131

²⁷¹ Hoffmann: Jesuiterkirche, S. 131

²⁷² Hoffmann: Jesuiterkirche, S. 131.

Die Darstellung der Natur im Traum verschwimmt zwischen naturmagischer Traumwelt und einer sakralisierten Kunstwelt. Wie auch schon im Zimmer des reisenden Enthusiasten füllt die olfaktorische Raumwahrnehmung die gesamte Figur aus. Es lässt sich darin eine Besonderheit erkennen, da traditioneller Weise der Raumbeschreibung meist visuelle Attribute zu Grunde liegen. Der Raum ist nicht nur ein mehrdimensional strukturiertes Gebilde, das nach euklidischen Maßen funktioniert, sondern die Topographie übersteigt die visuelle Wahrnehmung und ist als mehrsinnlich wahrnehmbare Struktur angelegt, die den Sehakt, wie auch den Geruchssinn, aber auch das Gehör beansprucht:

„Wie in seltsamen Hieroglyphen zeichnete ich das mir aufgeschlossene Geheimnis mit Flammenzügen in die Lüfte; aber die Hieroglyphen Schrift war eine wunderherrliche Landschaft, auf der Baum, Gebüsch, Blume, Berg und Gewässer, wie in lautem wonnigem Klingen sich regten und bewegten“²⁷³

Der Raum, von dem Berthold träumt, ist zudem – und darin liegt der grundlegende Unterschied zwischen Traumraum und den Naturräumen, die Berthold abbilden möchte – ein **explizit semiotisierter Raum**, in dem die Landschaft(smerkmale) zur Hieroglyphe, zum autonomen Zeichen einer Bilderschrift mit höherem Sinn wird. Der Anspruch an den Blick des Malers, wie ihn der Maltheser anlegt, kann von Berthold nicht erfüllt werden. Er erkennt in der Natur nicht die Zeichen einer absoluten Kunst. Es fehlt ihm die Bedeutung seiner eigenen Zeichen, was für ihn die Ausführung des höchsten künstlerischen Aktes, der Kreation des absolut Originären, unmöglich macht. Das Bewusstsein, dass nur im Traum die Hieroglyphe der Natur – man könnte auch sagen des Raumes – zum bedeutungsvollen Bild mutiert, lässt hingegen die Natur um ihn herum bedrohlich werden:

„[...] trat er heraus, und schaute in die fernen Berge, so griff es wie mit eiskalten Krallen in seine Brust – sein Atem stockte: er wollte vergehen vor innerer Angst. Die ganze Natur, ihm sonst freundlich lächelnd, ward ihm zum bedrohlichen Ungeheuer, und ihre Stimme, die sonst in des Abendwindes Säuseln, in dem Plätschern des Baches, in dem Rauschen des Gebüsches mit süßem Wort ihn begrüßte, verkündete ihm nun Untergang und Verderben. Endlich wurde er, je mehr ihn jene holde Träume trösteten, desto ruhiger, doch mied er es im Freien allein zu sein, und so kam es, daß er sich zu ein paar muntern deutschen Malern gesellte, und mit ihnen häufige Ausflüge nach den schönsten Gegenden Neapls machte.“²⁷⁴

Diese Bilder werden in Berthold so stark, dass sie nach außen treten. Wieder ist es der Raum selbst, der sich in Bewegung setzt und dabei die Natur in der Wahrnehmung Bertholds verkehrt. Die naturmagische Kraft der Traumtopographie kehrt die Mehrsinnlichkeit des Außenraumes vom Lieblichen ins Gegenteil zum Fürchterlichen und all die „wunderherrlichen“ Hieroglyphen des Traumes in ihrer Bedeutung um: Die einst süße Worte sendende Natur, ist nun Träger einer Botschaft, die Verderben und Untergang

²⁷³ Hoffmann: Jesuiterkirche, S. 131.

²⁷⁴ Hoffmann: Jesuiterkirche, S. 131.

ankündigt. Die Raumsemantik der Natur baut auf doppeldeutigen Zeichen auf: So repräsentiert ein und dasselbe *image* des Naturraums durch die Einwirkung des Traumes sowohl das Herrliche und Schöne, als auch das fürchterlich Bedrohliche. Anders als zuvor auf der ersten Erzählebene geht die Raumwirkung diesmal von innen nach außen vor sich.

Es lässt sich an dieser Stelle eine weitere Besonderheit der Hoffmann'schen Raumkonzeption erkennen, die sich von der Topographie in Kleists *Bettelweib* maßgeblich unterscheidet: Während der Marchese dem *image*, den Schrittgeräuschen im Zimmer, keine Bedeutung zuordnen kann, und somit bei Kleist ein notwendiger Teil innerhalb des Semiotisierungsprozesses der Welt fehlt, scheitert Berthold an einem Überfluss von Bedeutungsinhalt. Ihm ist die Erkenntnis und Einordnung der Natur in ihrem Grunde nicht möglich, da sie beides für ihn ist: Schönheit und Verderben.

Man muss an dieser Stelle den Einbruch des Wahnsinns markieren. Denn die Topographie des Traumes dringt in die Natur ein und überlastet das Individuum in seiner Semiotisierungs- und Kommunikationsfähigkeit, was sich vor allem darin äußert, dass Berthold nicht mehr malen kann, was er sieht. Das „*unheimliche Grauen*“²⁷⁵ setzt sich in einem oszillierenden Prozess der Natursemiotisierungen (aus der Traumwelt in die Natur und schließlich in Bertholds Gemüt in Form von Angst) wieder in ihm fest und wird - wie es Florentin feststellt - zur Krankheit, als die der Wahnsinn gehandelt wird. So klagt ihm Berthold:

„Ich mühte mich, das, was nur wie dunkle Ahnung tief meinem Innern lag, wie in jenem Traum Hieroglyphen-Schrift waren menschliche Figuren, die sich in wunderlicher Verschlingung um einen Lichtpunkt bewegten.- Dieser Lichtpunkt sollte die herrlichste Gestalt sein, die je eines Bildners Fantasie aufgegangen; aber vergebens strebte ich, wenn sie im Träume von Himmelsstrahlen umflossen mir erschien, ihre Züge zu erfassen.“²⁷⁶

Die Traumerscheinungen wandeln sich, wie aus dem Bericht des Malers zu erkennen ist, von einer Naturdämonik hin zu einer Vorausdeutung. Auch an dieser Stelle tritt das Unheimliche als Veränderung der Raumstrukturen hervor. Aus den Hieroglyphen der Natur werden menschliche Figuren, die sich im Licht bewegen, jedoch eine genaue Zuordnung verweigern. Es ist ein besonderer Fall räumlicher Erzähltechnik, der wiederum die Raumstrukturen völlig aufbricht. Die Metamorphosen des Raumes von der erst lieblichen, zur bedrohlich-magischen Natur, hin zur menschlichen Gestalt als Vorausdeutung auf Angiola lassen eine deutliche Verweis-Struktur erkennen.

²⁷⁵ Hoffmann: Jesuiterkirche, S. 131.

²⁷⁶ Hoffmann: Jesuiterkirche, S. 133.

Es lässt sich demnach der Schluss ziehen, dass der Raum bei Hoffmann weit mehr verrät, als in bisherigen Forschungen zur *Jesuitenkirche* konstatiert wurde: Auf den Punkt gebracht lässt sich feststellen, dass Raum bei Hoffmann vom Hintergrund der Fiktion zur grundlegenden Struktur des Erzählens wird, in dem über räumliche Strukturen Figurenbewegungen und –handlungen gesteuert werden. Es spiegeln sich bereits früh in der Topographie des Textes – auf beiden Zeitebenen – Vorausdeutungen, die das Individuum nahezu machtlos gegenüber ihrem Schicksal erscheinen lassen und natürlich den Eindruck des Unheimlichen und Mysteriösen, des Undurchsichtigen und Entrationalisierten verstärken.

3.2.5. | „Laß uns fliehen, o laß uns fliehen“²⁷⁷: Von Bewegung und Stillstand.

Das Verhältnis Bertholds zur engelsgleichen Prinzessin Angiola ist kompliziert. Im Allgemeinen lässt sich, wie dies Detlef Kremer belegt, die romantische Liebe als eine ambivalente Struktur zwischen zwei Figuren fassen, die zwischen Glück und Unglück, sowie zwischen Wollust und christlicher Vergötterung schwankt:

„Aus der Idealität romantischer Liebe, die exklusive, vollständige und dabei noch lebbare ‚Einheit einer Zweiheit‘ (Luhmann 1982, 172) zu sein, resultiert die Paradoxie, daß die versprochene Nähe zum Partner ausgerechnet in einer Figur der Distanz, ‚der Steigerung des Sehens, Erlebens, Genießens durch Distanz‘ (ebd.), aufgehoben und in letzter Konsequenz das beschworene Liebesglück von Bildern der Katastrophe und des Todes überlagert wird. Die Konfliktfigur romantischer, passionierter Liebe regelt sich im männlichen Blick zumeist über ein ambivalentes Frauenbild. Die wollüstige, begehrenswerte Hure in ihren unterschiedlichen, zum großen Teil mythischen Ausprägungen, Venus, Sirene etc., wird gegen die christliche, unnahbare Heilige und Muttergottes ausgespielt. Der Konflikt entsteht daraus, daß man bei aller Diffamierung sinnlicher Weiblichkeit nicht an ihr vorbeikommt.“²⁷⁸

Dies trifft auch auf Bertholds Liebe zu. Die Ästhetisierung Angiolas als christliche Heilige, wie auch als Urbild der absoluten Kunstpoesie, wie sie dem Maler in seinen Träumen und Visionen als „Ideal“ entgegentritt, steht in unauflösbaren Widerspruch zu ihrer Tatsächlichkeit als Figur in der fiktionalen Welt. Glück und Leid an Liebe und Kunst liegen nahe beieinander und sind für Berthold eine unüberwindbare Dichotomie.

Neben den in den letzten Kapiteln beschriebenen drei Makrostrukturen des Raumes (Bezugstruktur des Raumes auf außerfiktionalen Orte, attributive Struktur des Raumes in Hinblick auf die Situierung und Darstellung der Figuren im Text, sowie die autonome Dynamik der Topographie) zeigt sich noch eine vierte Raumstruktur, die konstitutiv für die narrativen Muster in Hoffmanns *Jesuitenkirche* ist:

²⁷⁷ Hoffmann: *Jesuitenkirche*, S.

²⁷⁸ Detlef Kremer: *Prosa der Romantik*. Stuttgart; Weimar: Metzler 1996 (Sammlung Metzler, 298), S.111.

In den allgemeinen Wirren der durch Napoleon ausgelösten Revolution in Neapel ist eine auffällige Analogie in der Dynamisierung von Raum *und* Figuren erkennbar, man könnte auch sagen: die Ereignisse (also die Überschreitungen der Raumgrenzen i.d.F. durch Figuren) überschlagen sich. Die 19-malige Verwendung des Bindestrichs - der neben der Raffung, die er im Erzählen bewirkt, wie eine Atempause oder ein hektischer Blick in und durch die Menge anmutete - auf knappen 27 Zeilen, wie auch die zunehmend elliptische Syntax und die Eigenart einen Infinitiv anstelle eines Partizip Präsens zu setzen, zeugen davon²⁷⁹.

„Ein schneidendes Angstgeschrei schallt ihm entgegen – er stürzt durch den Saal.- Ein Weib ringt mit einem Lazzarine, der es mit starker Faust erfaßt hat, und im Begriff ist ihm das Messer in die Brust zu stoßen – Es ist die Prinzessin – es ist Berthold's Ideal! - Bewußtlos vor Entsetzen, springt Berthold hinzu – den Lazzarone bei der Gurgel packen – ihn zu Boden werfen, ihm sein eigenes Messer in die Kehle stoßen – die Prinzessin in die Arme nehmen – mit ihr fliehen durch die flammenden Säle – die Treppen hinab – fort, fort, durch das dickste Volksgewühl – Alles das ist die Tat des Moments!“²⁸⁰

Berthold wird im Trubel der Revolution durch die allgemeine Dynamik des Moments aus seiner geistigen und räumlichen Immobilität herausgerissen und kommt erst in der Sicherheit eines „öden Winkel[s]“²⁸¹ zur Ruhe, und fällt in Ohnmacht. Der Winkel ist – wie es auch die instinktive Nutzung Bertholds zeigt – ganz klassisch gekennzeichnet: „[Z]unächst ist der Winkel eine Zuflucht, die uns einen ursprünglichen Daseinswert sichert: die Unbeweglichkeit.“²⁸² Es zeigt sich in der Sicherheit des Winkels ein eigentümliches Bild: der Retter ohnmächtig, jedoch weitestgehend unverletzt, in den Armen der Geretteten. Die Mobilisierung der gesamten fiktionalen Welt (der Topographie, wie auch der Figuren) bewirkt nicht nur die Verwirrung Bertholds, den Zusammenfall von Vorstellung und Wirklichkeit, sondern hat auch die Umkehrung seiner Bewegungen ins Gegenteil zur Folge: Nicht nur, dass er in Sicherheit ganz zur Ruhe kommt und Geist wie Körper reglos in Ohnmacht liegen, auch „starr und leblos blieb was er malte“²⁸³. Eine allgemeine Todesmetaphorik durchzieht fortan die Leinwände, wie auch den Anblick seiner Frau, der ihm „alle Freude des Lebens wegzehrte“²⁸⁴. Die Engelsgleiche wird zur Urheberin allen Unglücks und die Geburt des Sohnes zum „Groll [...] aus hell aufflammenden Hass“²⁸⁵. An dieser Stelle bewahrheiten sich die topographischen Visionen

²⁷⁹ Hoffmann: Jesuiterkirche, S. 135.

²⁸⁰ Hoffmann: Jesuiterkirche, S. 135-136.

²⁸¹ Hoffmann: Jesuiterkirche, S. 136.

²⁸² Bachelard: Poetik des Raumes, S. 145.

²⁸³ Hoffmann: Jesuiterkirche, S. 138.

²⁸⁴ Hoffmann: Jesuiterkirche, S. 138.

²⁸⁵ Hoffmann: Jesuiterkirche, S. 138.

Bertholds, die die Wandlung vom Lieblichen ins Fürchterliche vorhersagten. Die narrativen Vorausdeutungen auf der Ebene des Raumes bestätigen sich.

Besonders interessant ist auch der Umstand, dass der Weg aus dem Dilemma von Bewegungs- und Kunstunfähigkeit nicht erzählt wird. Die Figuren verschwinden *spurlos* aus dem Raum und alles was den übrigen Figuren, wie auch dem Leser bleibt, sind wilde Spekulationen. Dieser Unsicherheitsfaktor durch die Leerstelle bewirkt nicht nur Unheimlichkeit, sondern entzieht Berthold auch jeglicher Schuldstruktur. Da die Figur von einer sowohl den Ich-Erzähler als auch den berichtenden Erzähler übergeordneten Erzählinstanz aus der Narration der 2. Zeitebene herausgenommenen werden, kann über die Umstände ihres Verschwindens nicht entschieden werden. Keine der Figuren überschreitet die Grenze aus dem Text heraus selbst, Berthold wird in sie hineingesetzt, wie auch herausgenommen. Von diesem Punkt des Textes lässt sich die Komplexität der narrativen Räumlichkeit in Hoffmanns Jesuiterkirche gut überblicken: Räumliche Strukturen funktionieren auf verschiedenen Ebenen in unterschiedlicher Abhängigkeit oder Dominanz gegenüber anderen narrativen Funktionen im Text (wie Figuren, Zeitlichkeit oder Erzählinstanz(en)). Diese spezifischen Verhältnisse können sich in ihren Macht- und Funktionsstrukturen verändern. Erst auf Basis dieser Veränderungen besteht ein komplexes Raum-System, das die Gesamtstruktur der *histoire* trägt.

3.3. | Franz Grillparzer: Der arme Spielmann.

Grillparzers Novelle „Der arme Spielmann“ setzt mit einer wortgewaltigen Topographie ein, die – möchte man an eine Epochen übergreifende Wiener *Stadt*-Literatur glauben – wohl zu den beeindruckendsten Wien-Bildern gehört, die es über die Stadt zu lesen gibt. Dem 22. Wiener Gemeindebezirk, der Brigittenau, jedenfalls wurde – wie nicht nur die Bezirkshomepage²⁸⁶ stolz vermerkt, sondern auch die 40. *Unglaubliche Reise*²⁸⁷ Ilse Aichingers davon zeugt – ein literarisches Denkmal gesetzt.

Damit reiht sich der letzte Text, den diese Arbeit untersucht, in ein durchgängiges Schema ein, das sich bereits anhand der Texte Kleists und Hoffmanns nachweisen ließ: Auch hier wird über die Topographie in den Text eingestiegen. Daraus lässt sich vor allem der Schluß ziehen, dass örtliche Angaben, Beschreibungen der Topographie den Aufbau der Fiktion

²⁸⁶ <http://www.wien.gv.at/bezirke/brigittenau/geschichte-kultur/>

²⁸⁷ Ilse Aichinger: Mit Franz Grillparzer in die Brigittenau: Die 40. Unglaubliche Reise.-In: Der Standard, Printausgabe, 13.9.2002.

stärker fördern als beispielsweise zeitliche Verortungen, die in den drei besprochenen Texten ohnehin unkonkret und wenig Aussage kräftig blieben, wenn es darum geht einen Konnex zwischen außerliterarischer Realität oder Historie und der Fiktion zu schaffen. Das Zeitliche, vor allem das Historische scheint daher im Prozess der ersten Verortung - also im Orientierungsprozess in der fiktionalen Welt - eine weniger tragende Rolle zu spielen, als die Beschaffenheit und Veränderbarkeit eines Topos. Korrekter Weise müsste man ergänzen, dass der Zeit als Strukturebene eines Textes eben eine andere Funktion zukommt als dem Raum. Scheint der Raum im ersten Augenblick Sicherheit über die Befindlichkeit im Text zu schaffen, rückt die Zeit den Lesenden weg vom Geschehen, schafft also Distanz, im Moment da der Raum Nähe suggeriert. Der erste Satz der Erzählung erscheint dabei programmatisch:

„In Wien ist der erste Sonntag nach dem Vollmonde im Monat Juli jedes Jahres samt dem darauf folgenden Tage ein eigentliches Volksfest, wenn je ein Fest diesen Namen verdient.“²⁸⁸

Es ist vor allem das Verhältnis zwischen räumlicher Verortung und dem Zurückgerückt-Sein in eine andere Welt, das die Figuren und ihre Handlungen einerseits plausibilisiert, und gleichermaßen den Grundstein – nämlich die notwendige Distanz des Beobachters - für den Wahnsinn legt. Dieses Verhältnis an Grillparzers *Armen Spielmann* gilt es in den folgenden Kapiteln zu untersuchen.

3.3.1. | Der fantastische Organismus: Wien.

Mit dem ersten Satz wird nicht nur eine lokale Verortung nebst Realitätsbezug im Text hergestellt, sondern auch auf ein Geschichts-, ein Traditions-, ein Gemeinschafts-, auf ein Volksbewusstsein angespielt. „*Das Volk besucht es und gibt es selbst; und wenn Vornehmere dabei erscheinen, so können sie es nur in ihrer Eigenschaft als Glieder des Volks. Da ist keine Möglichkeit der Absonderung; wenigstens vor einigen Jahren noch war keine.*“²⁸⁹ Damit eröffnen sich nicht nur politische Dimensionen, die in dieser Arbeit nicht weiter zur Debatte stehen können, die jedoch in der Forschung ohnehin heftig diskutiert werden²⁹⁰. Vor allem verankert jedoch der Text die Geschehnisse in einer den zeitgenössischen Lesern nicht allzu fernen Historizität, in bekannten sich (immer noch) wiederholenden Bräuchen und in *einer* Sozietät, einer „*wogenden Menge*“²⁹¹.

²⁸⁸ Grillparzer: Der arme Spielmann, S. 3.

²⁸⁹ Grillparzer: Der arme Spielmann, S. 3.

²⁹⁰ Nölle, Volker: Hierarchie der Erzählweisen und ihre politische Dimension in Grillparzers Erzählung *Der arme Spielmann*.-In: Sprachkunst 26, H.1., 1995, S. 21-51.

²⁹¹ G 3

Damit verhält sich Grillparzers Text grundlegend anders als Kleists *Bettelweib von Locarno*: Während Kleist die Geschehnisse weiter zurück in eine ferne Vergangenheit rückt, zeigt sich die Einführung Wiens in einer zyklisch (nämlich jährlich) wiederkehrenden Vergangenheit von nur wenigen Jahren, die somit mit der Gegenwart aufschließt. Gemeinsam mit den beiden vorangegangenen Texten ist dem *Armen Spielmann* die Abgeschlossenheit des Topos, die sich sowohl bei Kleist und in ganz zentraler Rolle auch bei Hoffmann finden ließ. Bei Grillparzer muss jedoch der Begriff der Abgeschlossenheit an dieser Stelle vielmehr dem Begriff der *Einheit* weichen. Dabei verstärkt sich, was bei Hoffmann schon eine Rolle spielte, nämlich die Semantisierung des Ortes durch seine Bewegungsmöglichkeiten, die Belebung des Raumes als eigenständig agierende Struktur: Während Hoffmann den Raum - vor allem die Natur mit ihren naturmagischen, traumhaften Kräften - mobilisierte und die Grenzen von Innen und Außen überwinden ließ, gleicht Grillparzers Wien einem Organismus:

„Da entsteht Aufruhr in der gutmütig ruhigen Stadt. Eine wogende Menge erfüllt die Straßen. Geräusche von Fußtritten, Gemurmel von Sprechenden, das hie und da ein lauter Ausruf durchzuckt. Der Unterschied der Stände ist verschwunden; Bürger und Soldat teilt die Bewegung.“²⁹²

Die Stadt wird zur Person erhoben und die „*wogende Menge*“ – ihre Bewohner, die uns als homogene Masse entgegentritt, in der der einzelne völlig untergeht, die Stände nicht existent sind – semantisiert die Stadt als Organismus, der die lebendigen Bewegungen und Ströme seines Inneren fasst und hält. Der Bewohner wird zum Raumattribut, dieser Menschenstrom durchdringt die eigenen Grenzen der inneren Stadt nach Außen hin in den Donauraum. Die innere Mobilität der Stadt durchdringt den Raum. Während die Vorgänge in der Stadt mit stark organischen Attributen versehen sind, werden umgekehrt die Menschenströme Naturereignissen (vorwiegend durch Wasser-, aber auch Luftmetaphorik) gleichgesetzt.

„Aber die Donaubrücke bietet neue Schwierigkeiten. Auch hier siegreich ziehen endlich zwei Ströme, die alte Donau und die geschwellenere Woge des Volkes sich kreuzend quer- und übereinander, die Donau ihrem alten Flussbett nach, der Strom des Volkes, der Eindämmung der Brücke entnommen, ein weiter tosender See, sich ergießend in alles deckender Überschwemmung. Ein neu Hinzugekommener fände die Zeichen bedenklich. Es ist aber die Aufruhr der Freude, die Losgebundenheit der Lust.“²⁹³

Zweierlei Punkte müssen festgehalten werden: Einerseits tritt in Grillparzers Text im Vergleich mit den anderen beiden die expliziteste Ausweisung eines Raumes als semantisertes Feld auf. In keinem anderen Text werden Grenzen so exakt und explizit

²⁹² Grillparzer: Der arme Spielmann, S. 3

²⁹³ Grillparzer: Der arme Spielmann, S. 3.

geennzeichnet. Die Stadt wird abgegrenzt durch die Tore und die Donau von ihren Vorstädten. Andererseits – und das ist in Hinblick auf eine Raumanalyse noch entscheidender – wird das semantische Verhältnis von Mensch und Raum umgekehrt. Die Stadt tritt als *fictio personae* entgegen und die Menschen als vermeintliche Naturgewalt, als eine wild anmutende Masse, die ungeschriebenen Gesetzen folgt, die den Bewegungsablauf regeln und die Sicherheit des einzelnen garantieren:

„Überfüllt und dennoch im Galopp durchfliegen sie [=die Fiaker] die Menschenmasse, die sich hart vor ihnen öffnet und hinter ihnen schließt, unbesorgt und unverletzt. Denn es ist in Wien ein stillschweigender Bund zwischen Wagen und Menschen: nicht zu überfahren, selbst im vollen Lauf; und nicht überfahren zu werden, auch ohne alle Aufmerksamkeit. Von Sekunde zu Sekunde wird der Abstand zwischen Wagen und Wagen kleiner. Schon mischen sich einzelnen Equipagen der Vornehmeren in den oft unterbrochenen Zug. Die Wagen fliegen nicht mehr. Bis endlich fünf bis sechs Stunden vor Nacht die einzelnen Pferde- und Kutscher-Atome sich zu einer kompakten Reihe verdichten, die sich selber hemmend und durch Zufahrende aus allen Quergassen gehemmt, das alte Sprichwort: ‚Besser schlecht gefahren, als zu Fuße gegangen‘ offenbar zuschanden macht.“²⁹⁴

Ausfallstraßen der Stadt füllen sich mit mobilen Bewohner-Atomen, die Masse verdichtet sich. Die Regulation der Bewegungen durch diesen Raum scheint aus dem Nichts gelenkt und in diesem „*unvermerkte[n] Weiterücken*“²⁹⁵ tut sich der Raum auf und zeigt sich als „*Land!Land!Land!*“²⁹⁶, einem Ort „*wie der Traum einer Sommernacht*“²⁹⁷. Jeanne Riou sieht in diesen Bewegungsform ein Abbild der zunehmenden Stadtmobilisierung, sowie der Technisierung des Alltags und der Beweglichkeit, in dem „*the emphasis on motion and the narrowing of intervals anticipate specific changes in modern urban life*“²⁹⁸. Mensch und Maschine verschwimmen im Bewegungsvorgang: Natürlichkeit und Künstlichkeit greifen ineinander und bilden eine Welt, in der die Bewegung den Raum bestimmt. Die Stadt wandelt sich zum Land und die Besonderheit dieser Metamorphose liegt darin, dass sich die Veränderung nicht etwa durch Unterschiede in der Raumausstattung kennzeichnet, sondern durch den Bewegungsfluss seiner Einwohner markiert ist. Provozierten bei Hoffmann die in das Gemüt des Enthusiasten eindringenden Düfte der Luft Raumveränderungen, so ist es hier die gemeinschaftliche Mobilität der Figuren. Allein durch die Überschreitung der Grenze, das stetige, fließend-fliegende „*Weiterrücken*“ eröffnet sich den Bewohnern Wiens eine traumhafte Welt des Glücks:

²⁹⁴ Grillparzer: Der arme Spielmann, S. 4.

²⁹⁵ Grillparzer: Der arme Spielmann, S. 4

²⁹⁶ Grillparzer: Der arme Spielmann, S. 4.

²⁹⁷ Grillparzer: Der arme Spielmann, S. 5.

²⁹⁸ Jeanne Riou: The Currency of Affection in Grillparzer's *Der arme Spielmann*.-In: Jürgen Barkhoff, Gilbert Carr und Roger Paulin [Hrg.]: Das schwierige neunzehnte Jahrhundert. Germanistische Tagung zum 65. Geburtstag von Eda Sagarra im August 1998. Tübingen: Max Niemeyer Vlg 2000, S. 385.

„Und so fort und immer weiter, bis endlich der breite Hafen der Lust sich auftut und Wald und Wiese, Musik und Tanz, Wein und Schmaus, Schattenspiel und Seiltänzer, Erleuchtung und Feuerwerk sich zu einem Pays de cocagne, einem Eldorado, einem eigentlichen Schlaraffenlande vereinigen, das leider, oder glücklicherweise, wie man es nimmt, nur einen und den nächst darauf folgenden Tag dauert, dann aber verschwindet, wie der Traum einer Sommernacht, und nur in der Erinnerung zurückbleibt und allenfalls in der Hoffnung.“

Das Fest zieht den Raum in eine Sphäre der Unwirklichkeit. Manfred Koch spricht von einem „orgiastischen Taumel antiker Fruchtbarkeits- und Gebärkulte“²⁹⁹, das wenig mit christlicher Feierlichkeit zu tun hat:

„dominierend sind die archaischen Momente des Sinnlich-Exzessiven, der (durchaus auch gewaltsamen) Lebenssteigerung, des selbstvergessenen Genusses. Das Brigittenau-Fest erscheint so gerade nicht als religiöse Feier, sondern – im Goetheschen, aber auch im Bachtinschen Sinn – als Karneval.“³⁰⁰

Auch wenn sich vermutlich streiten ließe darüber, ob nun das Karnevaleske oder schlichtweg das Unwirkliche entscheidend ist, bleibt – so oder so – der wichtig Punkt für die Analyse, dass der Text den Raum aus seinen realitätsnahen Fesseln hebt. Spätestens zu diesem Zeitpunkt nachdem von fliegenden Fiakern, wenn man den Text wörtlich nehmen möchte, und durchzuckten, wogenden Menschenmassen erzählt wurde, erhält der Raum eine fantastische Komponente. Dies lässt den Topos selbst wie eine fabelhafte, kreatürliche Welt erscheinen. Alles Glück scheint möglich, an einem Ort der nur die Lust und das Traumhafte kennt.

Eine weitere Besonderheit der Topos-Gestaltung zeigt sich vor allem daran, dass der sonst so weitläufige, ja „für gewöhnliche Spaziergänger [...] überflüssige[.] Raum“³⁰¹ aus seinen Fugen tritt. Die Maßstäbe verändern sich durch die immanente Raumbewegung und man könnte es als eine Vorausdeutung darauf sehen, dass es auch in diesem Text das *Außergewöhnliche, das Veränderbare, das Bewegliche* im Zentrum stehen sobald Mensch und Welt resp. Natur in Beziehung zueinander treten. Dass sich die Stadt selbst im Ausnahmezustand befindet und nichts mehr ist wie sonst, zeigt sich auch an der Erschöpfung, die den Dichter überfällt, als er „den Weg nach der Leopoldstadt einschlagend, und, von Staub und Hitze erschöpft, [...] in einen der dortigen Wirtsgärten, die an gewöhnlichen Tagen überfüllt“³⁰² sind eintritt, und eine für Wiener Wirtshäuser

²⁹⁹ Manfred Koch: Gottes Finger und die Handzeichen der Liebe: Zum Motivkomplex Hand – Sprache – Speise in Grillparzers Erzählung *Der arme Spielmann*.-In: Euphorion: Zeitschrift für Literaturgeschichte 90 1996, S.166.

³⁰⁰ Koch: Gottes Finger und die Handzeichen der Liebe, S. 166.

³⁰¹ Grillparzer: *Der arme Spielmann*, S. 6.

³⁰² Grillparzer: *Der arme Spielmann*, S. 12.

eher untypische „*Stille des Ortes*“³⁰³ erfährt. Die Semantisierungen des Raumes verweisen demnach auf einen den Text durchziehenden Kontrast zu den „gewöhnlichen“, außerliterarischen Zuständen. Konrad Schaum erkennt darin markantes Muster:

„Die dramatische Spannung beschränkt sich daher nicht mehr auf den einfachen Gegensatz von Individuum und Welt, sondern die menschlichen Kräfte sind von Anfang an in einem bewegten Strom, einem dynamischen Fortgang der Dinge eingeschlossen. Der Unterschied zwischen Wollen und Müssen, von freier Selbstbestimmung und unumgänglicher Erfüllung eines Gegebenen ist häufig unklar und verwischt und gibt der Erfahrung Raum.“³⁰⁴

Natürlich müsste man Schaums Idee mit einer Verdrehung seiner eigenen Worte ergänzen, in dem eben diese Spannung zwischen Individuum, Gruppe und Welt den Raum erst erfahrbar macht. Denn die Mobilität des Einzelnen in seinem Verhältnis zu den Anderen und seiner Umwelt determiniert dessen Welterfahrung. Die Wahrnehmungen des Dichters verdeutlichen das: Nicht er selbst beschließt später die Beobachtung des Spielmannes zu beenden, sondern „*schon befand sich ein dichter Menschenwall zwischen mir und ihm*“³⁰⁵.

In der Topographie zeigt sich bereits an dieser Stelle, dass Grenzen – wie der „*schmale Damm*“ mit dem „*hölzernen Gittertor*“, das als Trennungsvehikel zwischen den beiden Lustorten fungiert – ambivalente Strukturen sind, die je nach deren situativer Funktion (also entsprechend dem Verhältnis zur Zeit und den Figuren) als solche überhaupt (nicht) erkannt werden. Die (Nicht-)Wahrnehmung einer Grenze spielt demnach eine bedeutendere Rolle, als ihr schlichtes Vorhandensein in der Welt.

3.3.2. | „*est modus in rebus*“ –Entgrenzungen.

Im Umfeld dieses Treibens treten die beiden Erzählerfiguren auf. Beide sind vor allem dadurch gekennzeichnet, dass sie sich von der Masse abheben, der Dramatiker als „*leidenschaftlicher Liebhaber der Menschen*“³⁰⁶ erscheint von seiner ersten Meldung als *Ich*³⁰⁷ an als Alltagsästhetiker und Menschenbeobachter auf der Suche nach potentiellen Theater-Charakteren. Zu diesem Zweck begibt er sich in die Menge – in die Gruppendynamik - hinein:

„Ich hatte mich dem Zug der Menge hingegeben und befand mich in der Mitte des Dammes, bereits auf klassischem Boden, nur leider zu stets erneutem Stillestehen, Ausbeugen und Abwarten genötigt. Da war denn Zeit genug das seitwärts am Wege Befindliche zu betrachten. Damit es nämlich der genusslechzenden Menge nicht an einem Vorgeschmack der zu erwartenden Seligkeit mangle, hatten sich links am Abhang der erhöhten Dammstraße einzelne Musiker aufgestellt, die

³⁰³ Grillparzer: Der arme Spielmann, S. 12.

³⁰⁴ Konrad Schaum: Grillparzer-Studien. Berlin [u.a.]: Lang 2001, S.43.

³⁰⁵ Grillparzer: Der arme Spielmann, S. 8.

³⁰⁶ Grillparzer: Der arme Spielmann, S. 5.

³⁰⁷ Grillparzer: Der arme Spielmann, S. 5.

wahrscheinlich die große Konkurrenz scheuend, hier an den Propyläen die Erstlinge der noch unabgenutzten Freigebigkeit einernnten wollten.“³⁰⁸

Von eben jenem gerade beschriebenen Grenzpunkt, dem Damm, aus zieht sich eine Linie zwischen dem zu Beginn des Textes proklamierten (ständefreien) Volk und seinen Außenseitern. Der Blick des Dramatikers fällt jedoch nicht ohne Weiteres auf die Musiker, erst durch das „*stets erneute[] Stillestehen*“, also durch eine Selbst-Demobilisierung des Raumes, wird die Beobachtung auf den Rand der Gesellschaft möglich. In diesem Raum außerhalb des „Volkes“ findet sich die Armut und die von ihr geschlagenen Künstler. Diese Musiker heben sich von der „*genusslehzenden Menge*“ nicht nur durch ihre Eigenschaft als Künstler, sondern auch in ihrer Erscheinung ab.

An dieser Stelle wird erzählt, wovon bereits im ersten Kapitel dieser Arbeit die Rede war: Es ist die Foucault'sche „*Geschichte der Grenzen*“³⁰⁹ und die darin festgehaltenen Geschichte der sozialen Spannung zwischen Norm und Abnorm: Durch den Blick des Beobachters wird der Blick auf den Rand der Gesellschaft, über die Grenze der Norm, frei – und das Bild, das sich „*links am Abhang der erhöhten Straße*“³¹⁰ zeigt, repräsentiert nicht nur das Arme, sondern auch das Invalide, Entsetzliche und Verwachsene, ebenso wie das fortrollend Arhythmische³¹¹.

„Eine Harfenspielerin mit widerlich starrenden Augen. Ein alter invalider Stelzfuß, der auf einem entsetzlichen, offenbar von ihm selbst verfertigten Instrumente, halb Hackbrett und halb Drehorgel, die Schmerzen seiner Verwundung dem allgemeinen Mitleid auf eine analoge Weise empfindbar machen wollte. Ein lahmer, verwachsener Knabe, er und seine Violine einen einzigen ununterscheidbaren Knäuel bildend, der endlos fortrollende Walzer mit all der hektischen Heftigkeit seiner verbildeten Brust.“³¹²

Die Grillparzer-Forschung, die sich ähnlich wie die Kleist-Forschung, auch schon den Raumstrukturen allerdings ausschließlich in Hinblick auf die Dramen widmete, geht im Allgemeinen davon aus, „*dass die Texte durch den Entwurf eines räumlichen Dualismus geprägt sind und dass die einander gegenübergestellten Räume durch eine Grenze getrennt werden, deren Überschreitung durch eine oder mehrere Figuren zentraler Gegenstand der Texte ist.*“³¹³ Caroline Anders betont des Weiteren, dass diese Forschungspositionen oft deshalb problematisch sind, da „*vorgenannte Untersuchungen*

³⁰⁸ Grillparzer: Der arme Spielmann, S. 6.

³⁰⁹ Foucault: Wahnsinn und Gesellschaft, S. 9.

³¹⁰ Grillparzer: Der arme Spielmann, S. S. 6.

³¹¹ vgl. Grillparzer: Der arme Spielmann, S. 6, Z 25-37.

³¹² vgl. Grillparzer: Der arme Spielmann, S. 6, Z 25-37.

³¹³ Anders, Caroline: „... der Zündstoff liegt, der diese Mine donnernd sprengt gen Himmel.“ Strategien der Ordnungsdestruktion in Franz Grillparzers dramatischen Werk. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008 (Epistemata: Würzburger wissenschaftliche Schriften, Reihe Literaturwissenschaft; Bd. 597), S. 9.

mit einem unscharfen Raumbegriff³¹⁴ arbeiten und zum Zweiten die Dramen in ein enges Schemen-Korsett drängen. Wie auch Caroline Anders, die ebenfalls mit den Ideen Lotmans und Titzmanns an die Räume der Texte herangeht, es für die Dramen Grillparzers feststellte, muss auch für den *Armen Spielmann* gelten, dass eine einfache, durchgängig-binäre Oppositionsstruktur des Raumes, die darauf abzielt anerkannte soziale Gruppen von *Außenseitertum* oder dem *Krankhaften* abzugrenzen, zu eng greift. Denn zum einen lassen sich diese Musiker-Beschreibungen, in deren Umfeld schließlich auch Jakob eingeführt wird, als Vorzeichen eines Kunstdiskurses lesen, den Roland Duhamel als „*Ästhetik des Unvollkommenen und Hässlichen*“³¹⁵ bezeichnet. Im Übrigen unterscheidet Jakob seine Anschauung über musikalische Ästhetik von allen übrigen Figuren, auch die singende Barbara, die er wegen ihres Gesanges vergöttert, gilt aufgrund ihrer Katzenaugen und Pockennarben nicht als schön.³¹⁶ Zum anderen zeigt die Einführung dieser Figuren sehr deutlich, wie Wahnsinn im Text verstanden werden muss. Wenn „[d]ie Tatsache des Wahnsinns [...] nicht sosehr durch eine medizinische Wissenschaft wie durch ein skandalwitterndes Bewußtsein determiniert und isoliert werden [kann]“³¹⁷, so bedeutet die Einführung Jakobs in Zusammenhang mit den Schilderungen der anderen Jahrmarktsmusikanten eine Zuordnung des *armen Spielmann* noch vor seinem ersten Auftakt als eine Figur, die sich außerhalb der anerkannten Ordnungen in einer Welt des scheinbar Hässlichen und Entstellten bewegt, repräsentiert nicht nur durch die Physiognomie der Körper und Instrumente, die sich am Wegesrand aufgestellt finden, sondern gleichermaßen den Blick in die Welt des *Armen Spielmannes* festlegend. Der Schritt zum Wahnsinn, dem Abseitigen der Gesellschaft und seiner Normen, scheint nicht weit, besonders unter Berücksichtigung des Umstandes, dass der Dramatiker - selbst auf der Suche nach dem „*Obskuren*“³¹⁸ - mit Jakob sein Beobachtungsobjekt gefunden hat.

„ein alter, leicht siebzigjähriger Mann in einem fadenscheinigen aber nicht unreinlichen Mollotonüberrock mit lächender, sich selbst Beifall gebender Miene.[...] was er spielte, schien eine unzusammenhängende Folge von Tönen ohne Zeitmaß und Melodie. Daber war er ganz in sein Werk vertieft: die Lippen zuckten, die Augen waren starr auf das vor ihm befindliche Notenblatt gerichtet – ja wahrhaftig Notenblatt!“³¹⁹

³¹⁴ Anders: „der Zündstoff liegt, der diese Mine donnernd sprengt gen Himmel.“, S. 27.

³¹⁵ Duhamel, Roland: Jakobs Kampf mit dem Engel: Zur Ästhetik des *Armen Spielmann*.-In: Aneignungen, Entfremdungen: The Austrian Playwright Franz Grillparzer (1791-1872). New York, Wien [u.a.]: Peter Lang 2007 (Austrian Culture, 37), S. 134.

³¹⁶ Grillparzer: Der arme Spielmann, S. S. 23.

³¹⁷ Foucault: Wahnsinn und Gesellschaft, S. 121.

³¹⁸ Grillparzer: Der arme Spielmann, S. S. 5.

³¹⁹ Grillparzer: Der arme Spielmann, S. S. 7.

Und tatsächlich referiert die Figur Jakobs - folgt man Michel Foucaults Kulturgeschichte des Wahnsinns – auf Symptome, die in Internierungsregistern der Anstalten bei Personen mit ‚geistiger Umnachtung‘ festgestellt wurden. Eines dieser Symptome bezeichnet – ohne ansonsten in einem Zusammenhang mit dem Grillparzer’schen Text zu stehen – einen „Mann, der Tag und Nacht andere Leute mit seinen Liedern belästigt und die schrecklichsten Gotteslästerungen ausstößt“³²⁰. Das Entscheidende jedoch ist, dass sich derartige Symptome in der Literatur nicht als medizinische Krankheitsbilder zu verstehen sind, „sondern [als] Wahnsinnsformen, die als äußerster Punkt von Verfehlungen wahrgenommen werden könnten“³²¹. Die Verfehlung Jakobs, die Gesetze der Tonlehre und Rhythmik anders zu deuten bzw. wahrzunehmen, ist Grund genug ihn in die Reihe der Invaliden und Mitleiderregenden einzureihen. Er ist eine desnormierte Figur von seinem ersten Erscheinen an. Jakob ist im Gegensatz zum Marchese oder Berthold der Paradetypus des Ausgestoßenen. In keiner der anderen Figuren zeigt sich der Wahnsinn so deutlich als Form einer Anomalität von Eigenwahrnehmung und sozialen Normen, wie an der Figur des Armen Spielmannes.

Caroline Anders legte 2008 eine Arbeit vor, die sich nicht nur den Raumstrukturen in Grillparzers Dramen widmete, sondern gleichfalls den Einfluss der Diätetik, „ein[em] Teilgebiet der vormodernen Medizin“³²², die sich „mit der Behandlung des ‚gesunden‘ Menschen auseinander[setzt]“³²³ auf dessen dramatisches Werk ausführlich schilderte. Die Diätetik als „Leitfaden für ‚gesundes‘ und d.h. auch ‚richtiges‘ Leben“³²⁴ impliziert damit auch Standpunkte von Gesund und Krank, von den Normen also, die von der Gesellschaft aus beurteilt werden und nicht objektivierbaren Richtlinien entsprechen. Die Ablehnung und Ausschließung des armen Spielmannes zeigt sich an den Reaktionen der Vorüberziehenden, wie auch daran, dass der Beobachter aus der Menge erst heraustreten muss:

„Gerade das Ungewöhnliche dieser Ausrüstung hatte meine Aufmerksamkeit auf ihn gezogen, so wie es auch die Heiterkeit des vorüberwogenden Haufens erreichte, der ihn auslachte, und den zum Sammeln hingestellten Hut des alten Mannes leer ließ, indes das übrige Orchester ganze Kupferminen einsackte. Ich war, um das Original ungestört zu betrachten, in einiger Entfernung auf den Seitenabhang des Dammes getreten. Er spielte noch eine Weile fort.“³²⁵

³²⁰ Foucault: Wahnsinn und Gesellschaft, S. 129.

³²¹ Foucault: Wahnsinn und Gesellschaft, S. 129.

³²² Anders: „... der Zündstoff liegt, der diese Mine donnernd sprengt gen Himmel, S. 252.

³²³ Anders: „... der Zündstoff liegt, der diese Mine donnernd sprengt gen Himmel, S. 252.

³²⁴ Anders: „... der Zündstoff liegt, der diese Mine donnernd sprengt gen Himmel, S. 252.

³²⁵ Grillparzer: Der arme Spielmann, S. 7.

Daraus lässt sich der Schluss ziehen, dass Zuordnungen einzelner Figuren als „Wahnsinnige“ und „Abnormale“ stets in Verbindung mit der Perspektive, aus der diese Zuordnungen getroffen werden, gelesen werden müssen. So entsprechen die Wahrnehmungen Jakobs nicht dem, was seine Umgebung an Zeichen aussendet. In der Musik ist er ganz verloren. Man könnte auch formulieren, dass sich der Spielmann in eine musikalische Künstlichkeit begibt, von der aus der Kommunikationsprozess mit der „*wogenden Menge*“ nicht mehr funktioniert. Zur sprachlichen Aussage ist er erst nach Beendigung seines Spieles fähig und auch dann im ersten Moment nur in Latein. Das lateinische Sprichwort bestätigt dabei die Grenzen, die sein musikalisches Verständnis vom allgemeinen Kunstverständnis der Welt abhebt. Es geht dem Spielmann um das Maß der Töne, die harmonischen Verhältnisse, die für Jakob auf Wiederholungsstrukturen und Gleichklangmuster („*immer dieselben Verhältnisse, die nämlichen Töne*“³²⁶) basiert. *Est modus in rebus, sunt certi denique fines*³²⁷.

Jakobs spezifisches Verständnis von Musik(produktion) ist nicht nur eine Frage der Ästhetik, sondern impliziert gleichermaßen eine Sicht auf die Welt, die ihrerseits wiederum die Kommunikationsregeln determiniert. Mit dem Wunsch und Streben nach Gleichförmigkeit durch Reduktion der eigenen kommunikativen Mittel, also der Minimierung der Musik auf simples An- und Abschwellen von einzelnen Tönen und durch Übergänge in einfachen Intervallen (in diesem Fall der wohlklingenden Quart) wird Jakob wider Willen zum Lautpoeten, dessen Zeichen von niemand anders als ihm selbst erkannt werden, weil sie sich einer konventionalisierten Syntax verweigern. Er selbst entzieht sich der Verständigungswelt der *Anderen* und überschreitet die Grenze in die Einsamkeit.

Dies trifft gleichermaßen auf seine Kindheits- und Jugenderfahrungen, zB auf die so prägende Prüfungssituation zu: „*Ich [=Jakob] aber, der ich das Wort in meinem Innern und im Zusammenhang mit dem Übrigen suchte, hörte ihn nicht.*“³²⁸ Dies führt schließlich zur Verbannung des jungen Jakob vom gemeinschaftlichen Familientisch aus der elterlichen Obsorge „*in ein[...] Hinterstübchen, das in den Nachbarshof hinausging*“³²⁹. Schließlich – Jahre später – teilt ihm der „Bediente“ mit, „*dass ich das elterliche Haus zu*

³²⁶ Grillparzer: Der arme Spielmann, S. 12.

³²⁷ Der Ausspruch geht auf ein Horaz Zitat zurück „*Est modus in rebus, sunt certi denique fines.*“ Horaz' Satiren I, 1,106 .

³²⁸ Grillparzer: Der arme Spielmann, S. 18.

³²⁹ Grillparzer: Der arme Spielmann, S. 20.

verlassen hätte“³³⁰. Jakob wird aus seiner Familie in eine Kammer in der Vorstadt verbannt. Mit dieser örtlichen Ausgrenzungen des jungen Jakob geht gleichermaßen die Einstellung sämtlicher Kommunikation zwischen Vater und Sohn einher. Die Isolierung in ein Zimmer „in der Dämmerung ohne Licht“³³¹ führt gleichermaßen zur Isolation des eigenen Ichs in eine Gedankenwelt und zur Destruktion der eigenen Emotionalität („Ich dachte auf das und jenes und war nicht traurig und nicht froh“³³²). Einzig Barbaras Lied dringt an ihn heran und bringt dem, der „von Natur keine Stimme“³³³ hat, den Zugang zur Welt wieder. Dieses erste und grundlegende Finden der Liebe zur Musik und schließlich auch einer Sprache, einer Stimme, schildert Grillparzer mit stark räumlicher Metaphorik:

„Da fiel mir meine Geige in die Augen, die aus meiner Jugend her, wie ein altes Rüststück, ungebraucht an der Wand hing. Ich griff darnach und – es mochte sie wohl der Bediente in meiner Abwesenheit benützt haben – sie fand sich richtig gestimmt. Als ich nun mit dem Bogen über die Saiten fuhr, Herr, da war es, als ob Gottes Finger mich angerührt hätte. Der Ton drang in mein Inneres hinein und aus dem Innern wieder heraus. Die Luft um mich war wie geschwängert mit Trunkenheit. Das Lied unten im Hofe und die Töne von meinen Fingern an mein Ohr, Mitbewohner meiner Einsamkeit. Ich fiel auf die Kniee und betete laut, und konnte nicht begreifen, dass ich das holde Gotteswesen einmal gering geschätzt, ja gehasst in meiner Kindheit und küsste die Violine und drückte sie an mein Herz und spielte wieder und fort.“³³⁴

Wieder – man denke an Hoffmanns Text zurück – ergreift der Raum selbst die Initiative, die Geige selbst fällt ihm in sein Blickfeld. Der Raum macht sich bemerkbar, beweglich, veränderbar. Sein Griff zur Geige wirkt wie ein Wink Gottes, nach jahrelanger Unbenutztheit ist das Instrument von Wunderhand gestimmt und mit der Musik berührt Gott den Künstler. Mit dieser Berührung³³⁵ ist Jakob berührt von oben (von Gott her) und vom unten (vom Hofe aus). Die Musik ist mehrdimensional angelegt und gelangt nicht nur durch die Vertikale an Jakob heran, sondern überschreitet (ähnlich wie die Winde und Düfte in Hoffmanns Text) die Grenze von Außen nach Innen. Das Äußere nicht nur durch die Sinnesorgane aufzunehmen, sondern auch im Innern *berührt* zu sein, bedeutet von der Kunst ausgefüllt zu werden. Daraus ergibt sich für Jakob ein ekstatisches Gefühl des Taumels. Es ist ein Bewegungsprozess der Töne von mehreren Richtungen über sein Ohr in sein Inneres. Dabei ist unübersehbar, dass dieses Erlebnis vor dem Hintergrund einer starken, religiösen Erfahrung erlebt wird, die den Spielmann auf den Boden in die Kniee

³³⁰ Grillparzer: Der arme Spielmann, S. 30.

³³¹ Grillparzer: Der arme Spielmann, S. 20.

³³² Grillparzer: Der arme Spielmann, S. 21.

³³³ Grillparzer: Der arme Spielmann, S. 21.

³³⁴ Grillparzer: Der arme Spielmann, S. 21.

³³⁵ Eine Interpretation, die sich den Berührungen und Handbewegungen in Grillparzers *Armen Spielmann* widmet, liegt mit dem Aufsatz *Gunter H. Hertling: Existentielle Berührungen* vor. Auf Handbewegungen als Zeig- und Führungsvektoren durch den Raum wird daher nur in relevantem Zusammenhang eingegangen werden.

zwingt. Das Lied selbst bleibt für den Leser ungehört, unbekannt. Günter Peter sieht im Lied der Barbara bereits eine Spiegelung „*wie in einer sprachmusikalischen Geste, das Lebensunglück, des Armen Spielmannes*“³³⁶ und auch Gunter Hertling stellt fest, dass „*Barbaras Lied, das ihn nach langer Zeit wieder zu seiner Violine zurückführte, sei [...] ganz im Sinne Jakobs eigener Lebenskurve*“³³⁷. Es ist die Vereinigungsszene der Kunst, einer von ringsum heran strömenden Kraft, mit dem Künstler – eine *unio artistica*, wenn man so möchte. Anders als Helmuth Kuzmics, der Jakobs Scheitern „*durch die repressive Form der Erziehung*“³³⁸ begründet sieht, muss Jakobs eigenwillige Musikproduktion und sein Kunstverständnis als Produkte eines Zeichensystems einer ihm eigenen Welt gedeutet werden, die sich in seiner Jugend räumlich als das Zimmer, in das er verbannt wird und in dem ihn die Kunst trifft, festmachen lässt und dann aus der Topographie des Textes in den Kopf Jakobs und damit in seine Weltwahrnehmung hineingetragen wird, und daher nur indirekt über sein Verhalten zugänglich ist.

Damit sind die Grenzen seiner eigenen Kommunikationsfähigkeit, also die Grenzen zu den übrigen Figuren gezogen; „*sunt certi denique fines*“ ist schon zu Beginn des Textes Programm und damit – wie Sikander Singh richtig feststellt – klingt „*[d]er Widerspruch zwischen äußerer und innerer Welt [...] auch motivisch bereits bei der ersten Begegnung des Erzählers und des Spielmannes an, [...] der an dem Treiben der Menge keinen Anteil hat und ihr innerlich fern bleibt.*“³³⁹. Die Sprache der Musik, die wie Gunter H. Hertling bemerkt „*seine eigentliche Heimat*“³⁴⁰ ist, versagt als Kommunikationsmittel und Jakob zieht schließlich vom Volksfest ab entgegen all jenen die zum Fest hinströmen kämpfend gegen die Menschenmassen:

„Klein wie er war, und durch das Notenpult in seiner Hand nach allen Seiten hin störend, schob ihn einer dem andern zu, und schon hatte ihn das Ausgangsgitter aufgenommen, indes ich noch in der Mitte des Dammes mit der entgegenströmenden Menschenwoge kämpfte.“³⁴¹

³³⁶ Peters, Günter: Verfallsgeschichten vom Fortschritt der Kunst: Künstlerfiguren bei Hoffmann, Diderot, Balzac, Poe und Grillparzer.-In: Arcadia. Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft 29 1994, S. 164.

³³⁷ Hertling: Existentielle Berührungen, S. 65.

³³⁸ Kuzmics, Helmuth: Bürgerliche Individualisierung im vormärzlichen Österreich: Grillparzer, der arme Spielmann.-In: Eduard Beutner u. Ulrike Tanzer [Hrg.]: Literatur als Geschichte des Ich. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S.109.

³³⁹ Singh, Sikander: Sinnbilder des Stillstandes im Zeitalter der Bewegung: Über die verfehlte Jugend in Prosaerzählungen Immermanns, Stifters und Grillparzers.-In: Rainer Kolk [Hrg.]: Jugend im Vormärz. Bielefeld: Aisthesis 2007 (Jahrbuch d. FVF Forum Vormärz Forschung 26 2006), S.208.

³⁴⁰ Gunter H. Hertling: Existentielle Berührungen: Grillparzers *Armer Spielmann* und Kafkas *Urteil*.-In: Text&Kontext: Zeitschrift für germanistische Literaturforschung in Skandinavien 25, H.1-2, 2003, S.90.

³⁴¹ Grillparzer: Der arme Spielmann, S. 8.

3.3.3. | Rückzüge: Von dissonanter Ordnung.

Die Geschichte des Armen Spielmannes ist auch eine Geschichte, die um Ordnung und Unordnung kreist. Beide Begriffe repräsentieren dabei ambivalente und relative bzw.: perspektivische Strukturen, die je nach Ausgangspunkt und Betrachtungswinkel unterschiedlich wahrgenommen und definiert werden. Dies zeigt sich auch an der von Jakob vertretenden Ästhetik:

„Daher spielen sie auch aus dem Gedächtnis und greifen falsch mitunter, ja häufig. Ihm aber sei fern zu betrügen. Ich habe deshalb, teils weil mein Gedächtnis überhaupt nicht das beste ist, teils weil es für jeden schwierig sein dürfte, verwickelte Zusammensetzungen geachteter Musikverfasser Note für Note bei sich zu behalten, die Hefte mit selbst ins Reine geschrieben.“³⁴²

Präzision und Originalgetreue sind die ästhetischen Grundpfeiler für Jakobs Musik-Interpretation, doch enthebt er diese Kategorien sämtlicher Messbarkeit, in dem er die Begriffe neu definiert. Dabei entpuppt sich seine eigene Wahrnehmung als Maß der Musik. Seine Harmonien basieren auf einer verzerrten Wahrnehmung, die den Zuhörern das genaue Gegenteil seiner eigenen Empfindungen an die Ohren legt. Sein Harmonie-Empfinden ist völlig unabhängig von kulturgeschichtlicher Musikanschauung, ja zeitlos gegenüber einem historisch gewachsenen Empfinden für musikalische Kunst und Schönheit³⁴³. „Seine so eigenwillig gefaßte Harmoniebotschaft, die sein Spiel im eigenen Sinne auch virtuos erfüllt, ist gemäß seiner vor dem Erzähler ausgebreiteten Kunsttheorie die geistige Substanz aller Werke der großen Meister“³⁴⁴. Dadurch divergieren Eigen- und Fremdwahrnehmung seines Spiels und das *ins Reine Schreiben* der Musik kann als Versuch gesehen werden, sein Zeichensystem durch Schriftlichkeit zu legitimieren.

Im Vergleich mit den vorangegangenen Analysen lässt sich nun ein dritter Zusammenhang zwischen dem Wahnsinn der Figuren und ihren semiotisch-kommunikativen Fähigkeiten ziehen: Kleists Marchese und Hoffmanns Berthold litten beide an Missverhältnissen zwischen signifié und signifiant; dem Schlossherrn fehlten die konkreten Vorstellungen zu seinen Lautbildern, der Maler hingegen konnte seine Vorstellungen nicht mehr in bildliche Zeichen umsetzen. In beiden Fällen führte dies zu einem Missverhältnis zwischen Figur und Welt, was im einen wie im anderen Fall zu ihrem Verschwinden aus der Fiktion führte. Jakob hingegen scheitert aus einem anderen Grund: Er deutet Zeichen und

³⁴² Grillparzer: Der arme Spielmann, S. 11.

³⁴³ Jeanne Riou: The Currency of Affection in Grillparzer's *Der arme Spielmann*, S. 377.

³⁴⁴ Hans-Jürgen Schrader: Naive und sentimentale Kunsterzeugung: Grillparzers „*Der arme Spielmann*“ und seine Brüder als verhinderte Virtuosen.-In: Hans-Georg v. Arburg [Hrg.]: *Virtuosität: Kult und Krise der Artistik in Literatur und Kunst der Moderne*. Göttingen: Wallstein 2006, S. 160.

Zeichenstrukturen um, strukturiert also das Verhältnis von Ton und Sinn neu und schafft sich somit ganz eigene Strukturen von Sinn und Unsinn.

Diese Ordnung trägt sich auch in das Wohnumfeld des *Armen Spielmann*, in die *Gärtnergasse „Nummer 34 im ersten Stocke“*³⁴⁵ hinein. Schon bei Kleist und Hoffmann ließ sich mit Auffälligkeit feststellen, dass genaue Ortszuordnungen bzw. bestimmte (Klein-)Räume in den Texten chiffriert oder in ihrem Bezug zur außerliterarischen Welt (vgl. Kleists Ruine und Hoffmanns G) verwischt werden. Auch in Grillparzers Text ist dies der Fall. Während bspw. Hoffmanns Jesuitenkolleg sich noch heute findet und sich auch in Berlin die Adresse des *Öden Hauses* ausfindig machen lässt, bleibt die Gärtnergasse 34 reine Fiktion. Zwar gibt es im heutigen Wien eine Gärtnergasse, allerdings verbindet diese die Marxergasse mit der Landstraßer Hauptstraße, und liegt demnach nicht in der Leopoldstadt, sondern im Dritten Wiener Gemeindebezirk. Außerdem führt die erst 1862 gegründete und nach einem Erdberger Ortsrichter benannte Gärtnergasse nur 17 Hausnummern³⁴⁶. Wichtig für die Interpretation des Text-Topos sind diesbezüglich zweierlei Bemerkungen: Zum einen ordnet die Fiktion des Wohnortes den *Armen Spielmann* zwar einem Bezirk, nämlich der Leopoldstadt, zu, verhindert aber gleichzeitig eine konkrete Zuordnung zur Außerliterarischen Stadtrealität - damals wie heute. Der Spielmann bleibt also im Nirgendwo des Zweiten Wiener Gemeindebezirkes verortet. Zum Zweiten ist der Name „Gärtnergasse“ – anders als in der außerliterarischen Realität – durch seine Referenz auf eine allgemeine Berufsbezeichnung nicht an eine bestimmte Person oder historische Ereignisse gebunden, wie dies bei der Benennung der Straßennamen häufig der Fall ist. Außerdem verweist der Name bereits auf die Position der Straße innerhalb des Stadt-Gefüges, also auf die Position innerhalb des Systems von Wien, „indem er auf eine Querstraße hinwies, die von der Häusermasse der Vorstadt sich entfernend, gegen das freie Feld hinauslief“³⁴⁷. Möchte man wieder phänomenologisch an Räume und ihre Bedeutungen herangehen, so eröffnet sich noch eine weitere Perspektive: Denn der Garten selbst erscheint als Hybridform zwischen Stadt und Land, eben jenen Kategorien, die bereits zu Beginn des Textes zu verschwimmen begonnen haben. Der Garten repräsentiert ein domestiziertes, verbürgerlichtes und nach städtischen Maßstäben zurechtgeordnetes Stück Natur, das Ordnung und System in die wilde Wucherung der

³⁴⁵ Grillparzer: Der arme Spielmann, S. 10.

³⁴⁶ <http://www.wien.gv.at/bezirke/landstrasse/geschichte-kultur/>

³⁴⁷ Grillparzer: Der arme Spielmann, S. 12.

Natur bringt. Dabei bleibt die „Gärtnergasse“ als Benennung jenes Ortes, an dem Jakob schließlich den Tod finden wird, dermaßen im Alltäglichen, so unspezifisch durch die allgemeine Benennung verhaftet, dass sie wohl in jeder Stadt ihren Platz finden könnte. Grillparzer setzt damit seine Figur in *ein* Wien, in *eine* Leopoldstadt, in eine Realitäts-Möglichkeit hinein, wie sie sein könnte aber nicht ist und somit Fiktion bleibt. Wolfgang Mauser spricht den autobiographischen Elementen im Text eine ähnliche Funktion zu:

„Sie [= die autobiographischen Elemente] stellen noch kein Selbstbildnis her, aber sie stehen für ständig und bedrohlich gegenwärtige Gefahr, daß das eigenen sein wie in der Phantasie verlaufen könnte.“³⁴⁸

Die Sichtweisen des Armen Spielmannes in die Welt, die im vorigen Kapitel beschrieben wurden, das System von Ordnung und Unordnung spiegeln sich gleichermaßen in eben jenem Zimmer in der Gärtnergasse, das der Spielmann bewohnt.

„Ich stand vor einer niedern und halb schließenden Türe, pochte, erhielt keine Antwort und, drückte die Klinke und trat ein. Ich befand mich in einer ziemlich geräumigen, sonst aber höchst elenden Kammer, deren Wände von allen Seite den Umrissen des spitz zulaufenden Daches folgten. Hart neben der Türe ein schmutziges, widerlich verstörtes Bette, von allen Zutaten der Unordentlichkeit umgeben; mir gegenüber, hart neben dem schmalen Fenster eine zweite Lagerstätte, dürftig aber reinlich, und höchst sorgfältig gebettet und bedeckt. Am Fenster ein kleines Tischchen mit Notenpapier und Schreibgeräte, im Fenster ein paar Blumentöpfe. Die Mitte des Zimmers von Wand zu Wand war am Boden mit einem dicken Kreidenstriche bezeichnet, und man kann sich kaum einen grelleren Abstrich von Schmutz und Reinlichkeit denken, als diesseits und jenseits der gezogenen Linie, dieses Äquators einer Welt im Kleinen, herrschte.“³⁴⁹

Das Zimmerabteil wird zum Mikrokosmos der eigenen Gedankenwelt, getrennt von der Äußeren, dem Wilden und Dreckigen durch einen „dicken Kreidenstriche“. Die Welt des Spielmannes ist eine Welt der Ordnung, reinlich und sorgfältig. Diese Ordnung überträgt sich auch auf die Musik: Die Dissonanz, das reibende, das Auseinander-gehen der Töne wird verkürzt, die Konsonanz ausgekostet. Dadurch entwickelt sich ein Rhythmus des Wohlklangs, eine Poetik der Zusammenklingenden Töne.

„Sie spielen den Wolfgang Amadeus Mozart und den Sebastian Bach, aber den lieben Gott spielt keiner. Die ewige Wohltat und Gnade des Tons und Klangs, seine wundertätige Übereinstimmung mit dem durstigen, zerleczenden Ohr, dass [...] der dritte Ton zusammenstimmt mit dem ersten, und der fünfte desgleichen, und die Nota sensibilis hinaufsteigt wie eine erfüllte Hoffnung, die Dissonanz herabgebeugt wird als wissentliche Bosheit oder vermessener Stolz und die Wunder der Bindung und Umkehrung, wodurch auch die Sekunde Gnade gelangt in den Schoß des Wohlklangs“³⁵⁰

Dieses Raumabteil ist das Modell einer Welt- und Kunstanschauung, der heilige Schrein der Musik des lieben Gottes. Im Zimmer des Spielmannes verdeutlicht sich, was bereits in

³⁴⁸ Mauser, Wolfgang: Franz Grillparzer *Der arme Spielmann* – oder: Von der Lust an einer Angst-Biographie.-In: Phantasie und Deutung: Psychologisches Verstehen von Literatur und Film. Frederick Wyatt zum 75. Geburtstag. Würzburg: Königshausen & Neumann 1986, S. 62.

³⁴⁹ Grillparzer: *Der arme Spielmann*, S. 14-15.

³⁵⁰ Grillparzer: *Der arme Spielmann*, S. 22.

den vorigen Kapiteln festgestellt wurde: Die Grenzen der Ordnung und Unordnung sind perspektivisch angelegt. Der Kreidenstrich, die Abteilung von Harmonie und Dissonanz, ist keine allgemein gültige Grenze. „*‘Und respektieren diese Ihre Bezeichnung?’ – ‚Sie nicht, aber ich’*“³⁵¹ Sie markiert einen Gedankenstrick, eine Position. Im Grunde bleibt die Grenze am Boden aufgemalte Fiktion, die wechselseitige Störungen aus dem anderen Eck des Zimmers nicht fernhält. Die akustischen Übertretungen und die Notwenige Überschreitung der Grenze beim Verlassen des Zimmers zeigen deutlich die Unhaltbarkeit dieser Abgrenzung, hinter die sich Jakob zurückzieht.

3.3.4. | Der magnetische Laden: Von Anziehung und Abstoßung.

Das Zimmer des Spielmannes ist gleichzeitig *ein* Endpunkt, nämlich jener der Binnenerzählung, die auf den eben beschriebenen Zustand hinausläuft. Die Räume, die Jakob auf dem Weg dorthin durchschreitet sind Zwischenstationen einer Entwicklung. August Obermayer hat auf die komplexe Struktur des Rahmen- und Binnenerzählsystems hingewiesen.

„Die permanente Präsenz des Rahmenerzählers in der Binnenerzählung, der andauernd kommentiert, reflektiert und deutet, kann nicht übersehen werden, es scheint fast, daß er Rahmenerzähler sich durch die genaueste Darlegung seiner Reaktionen auf die Erzählung Jakobs profilieren und zur Geltung bringen möchte.“³⁵²

Daraus ergibt sich ein ployperspektivisches System auf die Geschichte und die Räume, in denen sie sich entfaltet. Die Raumstrukturen der Binnenerzählungen folgen einem Aufbau, der den dramatischen Verlauf der Handlung unterstützt. Vom Familienverband in die Isolation des Zimmers in einem abgelegenen Hausteil, hin in eine vom Vater gemietete Wohnung und schließlich durch das väterliche Erbe ermöglichte größere Wohnung – und schließlich in die Gärtnergasse. Das Mobiliar und die Ausstattung der Räume beschränkt sich auch in diesem Text auf ein Minimum. Die gesamte Binnenerzählung durchziehende topologische Konstante ist der Grieslerladens. Es ist der wohl spannendste Ort in der gesamten Erzählung. Es ist jener Raum, von dem sich Jakob angezogen fühlt. Diese Anziehung rührt natürlich einerseits durch die Zugehörigkeit seiner Angebeteten Barbara her, deren Vater den Laden im „Gewölbe“ betreibt. Was Jakob widerfährt, basiert auf einem konsequenten Richtungsdrang nach „*unten*“ hin. Davon zeugt die im Hof singende

³⁵¹ Grillparzer: Der arme Spielmann, S. 16.

³⁵² Obermayer, August: Die Bedeutung des Rahmens in Grillparzers Novellen „Das Kloster bei Sendomir“ und „Der arme Spielmann“. -In: Tim Mehigan u. Gerhard Sauder [Hrg.]: Roman und Ästhetik im 19. Jahrhundert. Festschrift für Christian Grawe zum 65. Geburtstag. St. Ingbert: Röhrig Universitätsvlg 2001, S. 59.

Barbara und das Gewölbe. Gleichzeitig ist es ein Gang ins Unbekannte: Barbara verschwindet in ihrer ersten Schilderung hinter einem „Pfortchen in der Ecke des Hofes“³⁵³ und auch der Greislerladen selbst birgt Ungewissheit. Jakob ist sich dessen bewusst, dass es der Raum einer anderen sozialen Schicht ist – selbst ihm als Ausgestoßenem ist sein Stand noch bewusst. Die Erkundungen verlaufen bei Nacht und im Heimlichen:

„Ich hatte zwar schon durch zwei Abende mich auf die Gasse gestohlen – und das ohne Hut, damit die Dienstleute glauben sollten, ich suchte nur nach etwas im Hause – sooft ich aber in die Nähe des Greislerladens kam, überfiel mich ein so heftiges Zittern, dass ich umkehren musste, ich mochte wollen oder nicht. Endlich aber – wie gesagt – konnte ich’s nicht mehr aushalten. Ich nahm mir ein Herz und ging eines Abends auch diesmal ohne Hut – aus meinem Zimmer die Treppe hinab, und festen Schrittes durch die Gasse bis zu dem Greislerladen, wo ich vorderhand stehen blieb und überlegte, was weiter zu tun sei. Der Laden war erleuchtet und ich hörte Stimmen darin.“³⁵⁴

Mehr noch: Die Kraft die der Laden auf den Musiker ausübt ist von ungeheurer Heftigkeit. Die räumliche Nähe zu diesem Ort versucht körperliches Unwohlsein, sogar heftiges Zittern. Schon bei Hoffmann bewegte der Raum die Figur des Reisenden Enthusiasten und trieb ihn nach Außen hin, bei Grillparzer greift der Raum in den Körper, in die Psyche der Figur hinein und bewegt dessen Knochen. Doch nur auf den ersten Blick ist es die Anziehungskraft des Ortes, die Jakob zu treiben scheint, vielmehr handelt es sich – und das ist ein Novum in dieser Arbeit – um den Abschirmungsversuch eines Raumes. Auch an dieser Stelle kommen dem Raum scheinbar magische Kräfte zu: Die Mobilität der Figur wird durch das Zittern eingeschränkt und außer Stande dem eigenen Willen zu gehorchen muss er wieder von dannen ziehen. Die Besonderheit liegt an dieser Textstelle (besonders im Vergleich zu den beiden vorigen Textanalysen), dass hier erstmals räumliche Strukturen mit einer Figur in ein Spannungsverhältnis geraten. Raum und Figur agieren demnach nicht nur mit und ineinander, sondern auch gegeneinander. Es kommt zu einem Kräftemessen zwischen Raumkraft und Willensstärke. Es ist die Überwindung des *point of no return*, der engültigen Grenze. Denn kaum ist der erste Schritt darüber getan, fällt der Raum Jakob in den Rücken und zieht ihn – ohne Möglichkeit auf Umkehr - weiter hinein in das Gewölbe:

„War es meine gezwungene vorgebeugte Stellung, oder sonst was immer, mein Zittern begann wiederzukommen; als ich mich plötzlich von rückwärts mit der Hand angefasst und nach vorwärts geschleppt fühlte. Im Nu stand ich im Gewölbe, als ich, losgelassen, mich umschaute, sah ich, dass

³⁵³ Grillparzer: Der arme Spielmann, S. 27.

³⁵⁴ Grillparzer: Der arme Spielmann, S. 27.

es der Eigentümer selbst war, der von auswärts nach Hause kehrend, mich auf der Lauer überrascht und als verdächtig angehalten hatte.“³⁵⁵

Die Metamorphose des Raumes in eine ihm zugeordnete Figur deutet nicht nur auf die immense strukturelle Verbindung zwischen Raum und den zugehörigen Figuren an. Es ist - möchte man das Bild weiter denken – im Grunde die Geburt der Figuren aus ihrem Raum, den der Fleischer nie verlassen wird – anders als seine Tochter, die markanter Weise auch im Hof eingeführt wird und die prinzipielle Fähigkeit zu Mobilität sowohl im Gewölbe des Greislerladens, als auch im Außenraum besitzt; wobei Barbara im Gewölbe des Vaters hauptsächlich unbeweglich, also sitzend und wie auch Jakob gebückt erscheint.

„Das Mädchen blieb in ihrer Gleichgültigkeit und gebückten Stellung, nur dass sie sich die losgegangenen Haare, fortarbeitend, hinter die Ohren zurückstrich. [...] Barbara, einen Stuhl! Das Mädchen bewegte sich widerwilligen auf dem ihren.“³⁵⁶

Der Hausherr, der über die Bewegungen und Vorgänge im Raum entscheidet, ist unverkennbar der Vater Barbaras und beide – seine Tochter, wie auch der fremde Jakob – müssen sich dessen Regeln unterordnen. Bei Kleist und Hoffmann waren diese endgültigen Grenzüberschreitungen der Protagonisten gekennzeichnet durch Ihr finales Verschwinden aus dem Text, Jakob trifft jedoch das Unglück mit dieser Grenzüberschreitung zurecht kommen zu müssen. Der Raum baut von seiner ersten Beschreibung an Unheimlichkeit auf, die nicht nur den Gewölbebau, der in seiner Funktion mit Kellerstrukturen vergleichbar ist, repräsentiert wird, sondern auch von den wiederkehrenden Reaktionen Jakobs auf den Greislerladen, die teils auch unbewusst erfolgen, getragen werden und vor allem durch die räumliche Nähe in Verbindung mit der väterlichen Wohnung, die Angst und Unsicherheit in Jakob auslöst, stehen:

„Die väterliche Wohnung war mir dabei ein Schreckbild, dem ich sorgfältigst aus dem Wege ging. Einmal aber, gedankenlos vor mich hinstarrend, fand ich mich plötzlich in der Nähe des gefürchteten Hauses. Meine Kniee zitterten, dass ich anhalten musste. Hinter mir an die Wand greifend, erkenne ich die Türe des Greislerladens, und darin sitzen Barbara, einen Brief in der Hand, neben ihr das Licht auf dem Ladentische und hart dabei in aufrechter Stellung ihr Vater, der ihr zuzusprechen schien.“³⁵⁷

Interessant an dieser Stelle ist nicht nur die analoge körperliche Reaktion Jakobs auf das Haus des Vaters wie auf den Greislerladen, der von der zweiten Vaterfigur im Text geführt und beherrscht wird. Beide Räume werden schließlich im Moment der Verwechslung einander gleichgestellt. Die Einkehr in den Greislerladen ist somit auch die Rückkehr in

³⁵⁵ Grillparzer: Der arme Spielmann, S. 28.

³⁵⁶ Grillparzer: Der arme Spielmann, S. 29.

³⁵⁷ Grillparzer: Der arme Spielmann, S. 32.

einen väterlich organisierten und dominierten Raum.³⁵⁸ Zum Zweiten verdeutlicht die Stelle die Fremdheit Jakobs im Laden. Vor dem Raum stehend sieht er nur, aber hört nichts – ähnlich wie der Marchese, der nur hört und nichts sieht. Beide können daher keine vollständigen Schlüsse aus dem Wahrgenommenen ziehen. An einer weiteren Stelle werden die Väterräume miteinander verbunden – wieder in Verbindung mit Elementen des Unheimlichen, die durch die gedämpfte Stimme, das schnelle Verschwinden der Figur, das schließlich Unsichtbarkeit suggeriert, und die Unsicherheit über die Identität der Figur eingestreut werden:

„Als ich auf der Straße stehen blieb und nach dem Hause meines Vaters hinüberblickte, hörte ich plötzlich hinter mir eine Stimme, die gedämpft und im Tone des Unwillens sprach: Trauen Sie nicht gleich jedermann, man meint es nicht gut mit Ihnen. So schnell ich mich umkehrte, sah ich doch niemand; nur das Klirren eines Fensters im Erdgeschosse, das zu des Greislers Wohnung gehörte, belehrte mich, wenn ich auch die Stimme nicht erkannt hätte, dass Barbara die geheime Warnerin war.“³⁵⁹

An dieser Textstelle zeigt sich jedoch auch die ambivalente Struktur des Laden-Raumes, der im Grunde doppelt semantisiert ist: Einerseits dem Vater zugeordnet, zieht er Jakob in die Gewölbe hinein, um ihn schließlich für seine eigenen Zwecke auszubeuten; andererseits offenbart sich der Laden auch als warnende Instanz, die wiederum mit der Figur Barbaras zusammenhängt. Im einen wie im anderen Fall sind der Raum und die ihm zugeordneten Figuren (der Greisler und Barbara) schneller als Jakob's Wahrnehmung. Er wird hin und her gerissen von den Einflüssen, die dieser Raum auf ihn ausübt. Mit der Überschreitung der Grenze in den Laden befindet sich Jakob innerhalb räumlicher Strukturen, die jenen eines Magneten ähneln und zwischen Abstoßung und Anziehung oszillieren. Diese Verhältnisse brechen in jenem Moment um, als Jakob all sein Geld und somit seinen Nutzen für den Greisler verloren hat, also in eine sozial schlechter gestellte Position als der Ladenbesitzer selbst abgerutscht ist. „Da ging ich, und der Alte schloss die Türe hinter mir zu.“³⁶⁰

3.3.5. | Ordnung im Abseits.

Nach der missglückten Abschiedsszene zwischen dem verarmten Jakob und der nach Langenlebern im Tullnerfeld verheirateten Barbara, die vor allem daran scheitert, dass beide einander räumlich nicht nahe kommen, endet der Erzähleinschub. Die Jahre

³⁵⁸ Die Dominanz der Vater-Figur(en) wurde bisher von der Forschung zwar festgestellt (Vgl. Hertling: Existentielle Berührungen, S. 56; Koch: Gottes Finger und die Handzeichen der Liebe, S. 170; Peters: Verfallsgeschichten vom Fortschritt der Kunst, S. 179.) Eine ausführliche Arbeit, die sich auch der Figur des Greißlers annimmt, ist aber bisher noch nicht erschienen.

³⁵⁹ Grillparzer: Der arme Spielmann, S. 33.

³⁶⁰ Grillparzer: Der arme Spielmann, S. 40.

vergehen, Barbara kehrt wieder mit Kindern und Gatten zurück und der Dramatiker hat vorerst genug von den Erzählungen Jakobs und geht auf Reisen. „Die neuen Bilder hatten die alten verdrängt und mein Spielmann war so ziemlich vergessen.“³⁶¹ Damit verschwindet auch die Figur des Spielmannes als aktiv agierende Figur aus dem Text ins Abseits; was bleibt ist die Schilderung seines Todes. Die Erinnerung an Spielmann und seine Geschichte kehrt mit der „Überschwemmung der niedrig gelegenen Vorstädte“³⁶² wieder. „Die Umgegend der Gärtnergasse war zum See geworden. [...] Der Anblick der Leopoldstadt war grauenhaft.“³⁶³ Wie zu Beginn des Textes die Menschenmassen einer Naturgewalt gleich die Brigittenau erstürmten und durchwogten, überfallen nun die Leopoldstadt Wassermassen. Damit schließt sich ein weiterer (nämlich räumlicher) Rahmen des Textes. Bertholds Aufbäumen gegen die Gewalt des Raumes scheitert, wiederum aus Wahrnehmungsdifferenzen. Wieder zeigt sich sein Bestreben nach Ausgleich in der Welt; denn das Leben der Kinder scheint ihm gleich schützenswert wie die Rettung der Steuerbücher und weniger Gulden. Es ist der finale Kampf des Harmonie-Poeten gegen die Unordnung der Welt. Die Überwindung und das Überwunden Werden des Raumes entrückt den Spielmann schließlich endgültig in den bereits zu Beginn des Textes besprochenen Kunstraum, der sich im Innern Jakobs in seinem Geist festgesetzt hat und nun aus ihm selbst im Gesang herausdringt und ihn – den Künstler – aus dem Text (zum zweiten Mal) herausnimmt.

„[Er] richtete [...] sich plötzlich im Bette auf, wendete Kopf und Ohr seitwärts, als ob er in der Entfernung etwas gar Schönes hörte, lächelte und sank zurück und war tot.“³⁶⁴

Mit dem Tod Jakobs geht eine Systematisierung des Raumes einher. Das Begräbnis ist nach klaren Ordnungen strukturiert: Die Schuljugend, der Pfarrer, der Sarg, die Trauergäste. Ähnlich den rhythmischen Bemühungen Jakobs nach Harmonie durch Veränderung der Tongeschwindigkeit, ist es nun Barbara, der

„die beiden Kinder zu schaffen [machten], die sie einmal vorschob, dann wieder zurückhielt, wie denn überhaupt die Ordnung des Leichenzuges sehr am Herzen zu liegen schien.“³⁶⁵

Jakob sucht schließlich die Konfrontation mit der wogenden Gewalt der Welt und ein Stück trägt damit Ordnung in die Welt hinein. Sein Wahnsinn, den die Wichtigkeit einzelner Bestandteile der Musik, wie des Leben auszugleichen, rettet nicht nur

³⁶¹ Grillparzer: Der arme Spielmann, S. 45.

³⁶² Grillparzer: Der arme Spielmann, S. 45.

³⁶³ Grillparzer: Der arme Spielmann, S. 45-46.

³⁶⁴ Grillparzer: Der arme Spielmann, S. 47.

³⁶⁵ Grillparzer: Der arme Spielmann, S. 48.

Menschenleben und versetzt ihn in einen Zustand ungebrochener Musikalität, aus dem Abseits des Wegrandes in das Herz Barbaras. Auch er überschreitet somit nicht nur Grenzen von sozialen Normen, sondern dringt wie einst ihr Gesang nun auch in Ihr Inneres und schafft endgültige Harmonie, die sich schließlich auch im Raum widerspiegelt:

„Doch hing die Geige mit einer Art Symmetrie geordnet neben dem Spiegel und einem Kruzifix gegenüber an der Wand.“³⁶⁶

³⁶⁶ Grillparzer: Der arme Spielmann, S. 48.

4. | Grenzen und Spuren: Eine Conclusio.

Am Ende dieser Arbeit lohnt es sich noch einmal an den Anfang zurück zu gehen und in einem Rückblick durch die Arbeit die unterschiedlichen Analysen miteinander zu vergleichen und dabei im Speziellen die unterschiedlichen Strukturierungen und Beziehungen von Raum und Figuren herauszustreichen.

Die anfänglichen Blicke dieser Arbeit beschäftigten sich mit der Außen- und der Innenseite des Raumes, der Darstellung und der Wahrnehmung fiktionaler Topographie. Dabei entpuppte sich der Raum als selektiv dargestellte und an Perspektiven gebundene Struktur, die die Anlage zur semantischen Tragfähigkeit, auf deren Basis kommunikative Prozesse vor sich gehen (können), in sich trägt. Erzählter Raum ist Erlebensraum, der als Produkt von Wahrnehmungsdarstellungen und Erfahrungswelt dem Leser durch die Perspektiven von Erzählinstanzen und Figuren entgegen tritt. Auch wenn literarische Topoi nicht viel mit euklidischer Geometrie zu tun haben in den meisten Fällen, so ist doch das Verhältnis, das ein Text zur außerliterarischen Welt, zu der er unweigerlich in einem Verhältnis (sei es nun sehr ähnlich oder nicht) steht, von besonderer Bedeutung für die Erzeugung und den Erhalt von Fiktion. Die Topographie einer Geschichte trägt dazu in hohem Maße bei, in dem sie sich als (horizontale) Erzählfläche zwischen Figuren, Orten und der Zeit aufspannt und somit weit mehr ist als Hintergrund für den Plot. Der Raum lässt sich jedoch auch als Vertikale, als Hierarchie verstehen, die verschiedene Aspekte des Raumes repräsentiert, wie z.B.: die Beziehung zur außerliterarischen Realität, seine (dichotomischen) Struktur, die sich zwischen Kategorien wie außen-innen, oben-unten, rechts-links usw. aufmacht, oder die Verweisfunktion literarischer Räume auf mythisch-kulturelle Bedeutungen. Es hat sich im Zuge der Arbeit als sinnvoll erwiesen diese Bedeutungsebenen, die vom Rauminventar bis zum Gesamttraum eines Textes reichen, auch in die Terminologie (Ort – semantisierte Raum – Topos) einzubauen, um so auch die unterschiedlichen Begrifflichkeiten, die sich in den literaturwissenschaftlichen und kulturphilosophischen Arbeiten zur literarischen Topographie angesammelt haben, für eine Textanalyse zu vereinheitlichen und brauchbar zu machen.

Der Zusammenhang von Wahnsinn und Raum ist dabei in keinsten Weise willkürlich gewählt. Aussagen von oder über Wahnsinnige entziehen sich klassischen Kommunikationsformen. Die Erzählebene des Raumes bietet dafür jedoch eine Ausdrucksform. So ließ sich auch in allen drei behandelten Texten eine Verlagerung des

Wahnsinns aus dem Bereich des Gesprochenen und Kommentierten in den Raum feststellen. Die Grenzüberschreitungen der Figuren, die zu Akten der Handlung werden, bedeuteten in jedem der Fälle Brüche mit den Normen der erzählten Welt. Der Raum ist somit Sprachrohr des Wahnsinnigen.

In Kleists *Das Bettelweib von Locarno* zeigte sich der Raum vom ersten Satz an als brüchiges System einer Welt, die selbst zwischen Benennung und Unbestimmtheit gebrechlich geworden ist. Vom Beginn des Textes weg überlappen sich die semantisch-topographischen Felder: Die Figur (der Marchese) gerät dabei zwischen die Fronten. Die Raumgestaltungen zeichnet sich durch wenig räumliche Attribute, sowohl die Beschaffenheit der Räume und Zimmer, wie auch das karg vorhandene Inventar derselben betreffend, aus. Stärker hingegen sind die relationalen Raummerkmale, die vor allem (vertikale) Richtungsvektoren sind, und den Raum plastisch werden lassen. Auf diesen Relationen basieren auch die Systeme von (Ir-)Rationalität und Wahrnehmung. Wobei auffällig ist, dass sich der Text den konventionellen Raumwahrnehmungen und –darstellungen (wie sie Gaston Bachelard nachgezeichnet hat) in jeder Hinsicht entzieht, ja sogar die Bedeutungen von oben und unten im phänomenologischen Sinne verdreht. Dabei bleibt der Angelpunkt der Räumlichkeit, man könnte auch vom Nullpunkt des fiktionalen Koordinatensystems sprechen, unbekannt. Sämtliche Figuren sind somit einer Verortung im Text enthoben (vgl. die Marquise beim Packen); die Relationen des Raumes und sämtliche Perspektiven führen ohne einen Bezugspunkt ins Leere. Die Welt und der Raum bricht ringsum zusammen. Es ist der Einbruch der geordneten Welt mit dem gleichzeitig ein Entsystematisierungsprozess (in Bezug auf die Raumdarstellung) und ein Entsemantisierungsprozess (in Bezug auf die Wahrnehmung und Kommunikationsfähigkeit, die Grundlage für ein Zurechtfinden der Figuren in der Welt ist) einhergehen. Der Wahnsinnige wird mit dem Raum, dessen Zeichen er nicht entschlüsseln kann, eins. Mit Einbruch des Wahnsinns überschreitet der Marchese die Grenze Welt aus der Fiktion hinaus, in das jenseitige Unbekannte und wird selbst zu Schutt und Asche, die nur noch auf etwas verweist, das nicht (mehr) vorhanden ist.

In E.T.A. Hoffmanns „Die Jesuiterkirche in G.“ weist auch zu Beginn der Text starke Bezüge zur außerfiktionalen Wirklichkeit durch die zahlreichen Bezüge zur Stadt Glogau auf. Im Unterschied zu Kleist und ähnlich wie in Grillparzers Text referiert G. nicht in eine Vergangenheit zurück, sondern rückt den Text sogar weiter näher in eine unbestimmte

Gegenwart. Hervorstechend ist besonders die ausgeprägte Statik G.s. Die Starrheit des Ortes, die unfreiwillige Notwendigkeit an diesem Ort bleiben zu müssen geht mit einem Stillstehen der Geschichte einher, das erst den Aufbau der Hauptstruktur der ersten Erzählebene, die auf Beobachtungen und den Diskursen darüber basiert, ermöglicht. Ganz anders als bei Kleist werden den Figuren (vor allem dem Jesuiten-Professor und dem reisenden Enthusiasten) räumliche Attribute zugeordnet, die nicht nur deren Darstellung ausschmücken, sondern eine polyperspektivische Sicht auf die Welt bieten. Der Künstler, Berthold, nimmt eine Sonderstellung ein: Mit seiner Einführung in der Kirche offenbaren sich erstmals im Text relationale Raumstrukturen. Wie auch bei Kleist eröffnen sich in relevanten Räumen topographische Relationsmuster. In Hoffmanns Text jedoch sind es nicht nur Kategorien wie *oben-unten* und *links-rechts*, sondern auch Muster, die auf Gesetze der optischen Perspektive der außerfiktionalen Welt anspielen und den Maler hoch oben klein erscheinen lassen. Der wohl größte Unterschied zum wahnsinnig gewordenen Schlossherrn bei Kleist ist, dass der Marchese dem Raum und seiner eigenen Semiotisierungsunfähigkeit unwillkürlich ausgesetzt ist. Bertholds Profession hingegen ist es, den Raum selbst zu verändern, nur der eigentliche Kunstprozess (die Umwandlung seiner Eindrücke in bildliche Zeichen) scheitert. Der Marchese scheitert an einer Entsemantisierung der Welt (er versteht die Laute der Welt nicht mehr), Berthold hingegen scheitert an einer Entsemiotisierung, da er nicht mehr fähig ist verständliche Zeichen zu produzieren. Eine Besonderheit, die im Hoffmann'schen Text auftritt und bei Grillparzer in anderer Form wieder vorkommen wird, ist die Selbstmobilisierung des Raumes, in dem die Natur die Grenzen von Innen und Außen, von Natur und Körper überwindet und in die Seele des Enthusiasten und schließlich auch in Berthold eindringt. Diese topographischen Mobilisierungen führen in beiden Fällen zu bedeutenden Grenzüberschreitungen. Im Falle des Enthusiasten kommt es zu einem Aufbruch der Dialektik des Draußen und Drinnen, was in weiterer Folge ihn erst zu Berthold führt. Im Falle des Künstlers potenziert sich diese Mobilisierung: Die Hieroglyphenschrift der Natur offenbart ein Omen, in dem sich die liebliche Natur plötzlich in grausige naturdämonische Bilder des Schreckens verwandelt und schließlich die Unfähigkeit Bertholds zu jeglicher künstlerischer Tätigkeit bewirkt. Der mythisch-kulturelle Aspekt des Raumes wird zur Zeichenkette, die den Fortgang der Geschichte vorausdeutet. Diese Übersemantisierung der Natur hat somit eine Entrationalisierung Bertholds zur Folge.

Auch Grillparzers *Der arme Spielmann* setzt mit einer Verortung der Geschichte ein, diesmal in Wien, in der Brigittenau und später in der Leopoldstadt. Auch hier entzieht sich die Verortung des Protagonisten einer konkreten Zuweisung wie auf einem Stadtplan durch die Fiktion seiner Wohnadresse. Dennoch: In diesem Text findet sich im Vergleich die stärkste Verortung der Figuren in einem realitäts- und gegenwartsnahen Topos mit zahlreichen Bezügen zur außerfiktionalen Welt. Während bei Hoffmann die Statik G.s, wie auch Eigendynamik der Natur besonderen Stellenwert einnahmen, zeigt sich bei Grillparzers eine auffällige Verkörperlichung und Personalisierung der Stadt. Die Bewohner der Stadt werden zu einer Massen, einem einheitlichen Teil des Topos: Natur, Menschlichkeit und Maschinen greifen ineinander und zeigen den Topos Wien als orgiastisch-organische Stadt mit klaren Grenzen. Menschenmassen und Figurenbewegungen markieren Linien ihrer eigenen Ordnung. Jakob, aber auch der Erzähler überschreiten diese Grenzen aus der Menge heraus, in den Laden oder halten ihre Grenzen bewusst ein. Grillparzers Text inszeniert die Bedeutung der Grenze deutlich. Aus diesen Abgrenzungen heraus lassen sich im Texte verschiedenen Ordnungen herauslesen. Man könnte sogar sagen, dass sich der gesamte Text um Ordnung und Chaos bewegt. Jakob selbst entpuppt sich dabei als Gleichklang- und Ordnungspoet, dessen Vorstellung von (musikalischer und daher auch semantischer) Ordnung nicht den Normen der wogenden Menge entspricht. Was ihn vom Rest der Welt trennt ist die Umsemantisierung von Tönen im Speziellen und Zeichen im Allgemeinen. Sein Wahnsinn ist nicht mehr als der Verstoß gegen die Normen der Allgemeinheit.

Es lassen sich also drei unterschiedliche Typen von Wahnsinnigen in den Texten erkennen: Erstens der Marchese, dem die Benennung der Lautzeichen fehlt; zweitens Berthold, der aufgrund eines Überflusses an Bedeutung unfähig ist bedeutungsvolle Bilder zu produzieren, und drittens Jakob, der die Zeichen der Kunst umordnet und neu definiert. In allen drei Texten haben diese Prozesse nicht nur den Wahnsinn der Figuren zu Folge, sondern auch ihr Verschwinden aus der Topographie des Textes. Bezüge zur extratextuellen Welt entpuppen sich als Fallen, hinter denen sich gebrochene Welten verbergen, in denen sich der Blick streut und nicht mehr dekodierbar ist.

5. | Anhang.

5.1. | Literaturverzeichnis.

5.1.1. | Primärliteratur

- Grillparzer, Franz: Der arme Spielmann. Erzählung. Anmerkungen und Nachwort von Helmut Bachmaier. Stuttgart: Reclam 2002 (rub, 4430).
- Hoffmann, E.T.A: Die Jesuiterkirche in G.-In: E.T.A. Hoffmann: Nachtstücke, Klein Zaches, Prinzessin Brambilla, Werke 1816-1820. Hrg.v. Hartmut Steinecke u. Mitarb. V. Gerhard Allroggen. Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag 1985 (E.T.A. Hoffmann: Sämtliche Werke in 6 Bden, Bd 3), S. 110-140.
- Kleist, Heinrich von: Das Bettelweib von Locarno. Der Findling. Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik. hrg. v. Roland Reuß i. Zusammenarbeit mit Peter Staengle. Eine Editions des Instituts für Textkritik. Basel [u.a.]: Stroemfeld-Roter Stern 1997 (Sämtliche Werke/Heinrich von Kleist: 2, Prosa; 5), S. 9-15.
- Kleist, Heinrich von: Sämtliche Werke und Briefe, hrg. v. Helmut Sembdner. vollständige Ausg., zweibändige Ausg. in einem Bd., München: dtv 2001 (12919).
- Kleist, Heinrich von: Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften. Hrg. v. Klaus Müller-Salget. Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag 1990 (Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe in 4 Bänden. Hrg. v. Ilse-Marie Barth, Klaus Müller-Salget, Stefan Ormanns und Hinrich C. Seeba; Bd 3).

5.1.2. | Sekundärliteratur.

- Aichinger, Ilse: Mit Franz Grillparzer in die Brigittenau: Die 40. Unglaubliche Reise.- In: Der Standard, Printausgabe, 13.9.2002; online-Ausgabe des Artikels unter: <http://derstandard.at/?url=?id=1069353>, Zugriff: 25.11.2008.
- Améry, Jean: Wieviel Heimat braucht der Mensch?-In: Jean Améry: Werke. Hrg. v. Irene Heidelberger-Leonard, Stuttgart: Klett-Cotta 2002 (Bd.2: Jenseits von Schuld und Sühne, Unmeisterliche Wanderjahre, Örtlichkeiten; hrg. v. Gerhard Scheit), S.86-117.
- Anders, Caroline: „... der Zündstoff liegt, der diese Mine donnernd sprengt gen Himmel.“ Strategien der Ordnungsdestruktion in Franz Grillparzers dramatischen Werk. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008 (Epistemata: Würzburger wissenschaftliche Schriften, Reihe Literaturwissenschaft; Bd. 597).
- Antonsen, Jan Erik: Poetik des Unmöglichen: narratologische Untersuchungen zu Phantastik, Märchen und mythischer Erzählung. Paderborn: mentis 2007 (explicatio: Analytische Studien zur Literatur und Literaturwissenschaft; hrg. v. Harald Fricke u. Gottfried Gabriel).

- Bachtin, Michail M.: Chronotopos. Aus dem Russ. von Michael Dewey. Mit einem Nachw. von Michael C. Frank und Kirsten Mahlke. 1. Aufl. Frankfurt/ M.: Suhrkamp 2008 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1879).
- Bachtin, Michail M.: Formen der Zeit im Roman: Untersuchungen zur historischen Poetik. Hrg. Edward Kowalski u. Michael Wegner, aus d. Russischen v. Michael Dewey. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Vlg 1989 (Fischer Wissenschaft, 7418).
- Bachelard, Gaston: Poetik des Raumes. Aus d. Franz. v. Kurt Leonhard, ungekürzte Ausg., Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuchvlg 2003 (7396).
- Beckmann, Beat: Kleists Bewusstseinskritik. Eine Untersuchung der Erzählformen seiner Novellen. Bern, Frankfurt am Main, Las Vegas: Lang 1978 (Berner Beiträge zur deutschen Sprache, 1).
- Bloch, Ernst: Reiz der Reise, Antiquität, Glück des Schauerromans.-In: Das Prinzip Hoffnung. (1938-1947), Frankfurt/Main: Suhrkamp 1982 (8), Bd.1, S. 429-456.
- Brittnacher, Hans Richard: Ästhetik des Horros. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994 (st, 2397). K (und Buch selbe Ausg.)
- Bühlbäcker, Herman: Konstruktive Zerstörungen. Ruinendarstellungen in der Literatur zwischen 1774 und 1832. Bielefeld: Aisthesis-Vlg 1999, S. 183–189. B zsf
- Buhr Gerhard: Über den Anfang von Kleists Erzählung ‚Das Bettelweib von Locarno‘.-In: Brandenburger Kleist-Blätter 10 1997, S. 9-34.
- Certeau, Michel de: Praktiken im Raum (1980).-In: Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Hrg. v. Jörg Dünne u. Stephan Günzel, i. Zusammenarbeit m. Hermann Doetsch u. Roger Lüdek, Erstauf., Frankfurt/Main: Suhrkamp 2006 (stw, 1800), S. 343-353.
- Clason, Christopher R.: Franz Grillparzer's *Der arme Spielmann*: Jakob in Light of E.T.A. Hoffmann's Kreisler.-In: Modern Austrian Literature: Journal oft he Internationals Arthur Schnitzler Research Association 28, Nr. 3/4, 1995, S. 65-77.
- Deterding, Klaus: Magie des Poetischen Raums: E.T.A. Hoffmanns Dichtung und Weltbild. Heidelberg: Winter 1999 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Folge 3, Bd 152).
- Deterding, Klaus: Die Öffnung des Poetischen Raums bei Novalis und Hoffmann.-In: Hans Schumacher [Hrg.]: Phantasie und Phantastik: Neuer Studien zum Kunstmärchen und zur phantastischen Erzählung. Frankfurt/Main, Wien [u.a.]: Lang 1993 (Berliner Beiträge zur neueren deutschen Literaturgeschichte, Bd 17), S. 118-135.
- Deterding, Klaus: Die Poetik der inneren und äußeren Welt bei E.T.A. Hoffmann: zur Konstitution des Poetischen in den Werken und Selbstzeugnissen. Frankfurt/Main [u.a.]: Lang 1991 (Berliner Beiträge zur neueren deutschen Literaturgeschichte, 15).

- Deventer, Jörg: Gegenreformation in Schlesien: Die habsburgische Rekatholisierungspolitik in Glogau und Schweidnitz 1526-1707. Wien [u.a.]: Böhlau 2003 (Neue Forschungen zur Schlesischen Geschichte. Eine Schriftenreihe des Historischen Instituts der Universität Stuttgart, hrg. V. Norbert Conrads, Bd 8).
- Döring, Jörg: Raumdeutung: Vorläufiges zu einer ‚Spatialen Hermeneutik des digitalen Medienumbruchs.-In: Navigationen: Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften, Jg.6, H.1 2006, S. 55-69.
- Duhamel, Roland: Jakobs Kampf mit dem Engel: Zur Ästhetik des *Armen Spielmann*.-In: Aneignungen, Entfremdungen: The Austrian Playwright Franz Grillparzer (1791-1872). Hrg.v. Marianne Henn, Clemens Ruthner u. Raleigh Whiting. New York, Wien [u.a.]: Peter Lang 2007 (Austrian Culture, 37), S. 133-140.
- Dünne, Jörg u. Stephan Günzel [Hrg.]: Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften., i. Zusammenarbeit m. Hermann Doetsch u. Roger Lüdek, Erstauf., Frankfurt/Main: Suhrkamp 2006 (stw, 1800).
- Fontius, Martin: Wahrnehmung.-In: Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch in 7 Bden, hrg. v. Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs, Friedrich Wolfzettel. Stuttgart [u.a.]: Metzler 2005 (Bd 6: Tanz-Zeitalter/Epoche), S. 436-461.
- Foucault, Michel: Wahnsinn und Gesellschaft: Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft. aus d. Franz. v. Ulrich Köppen, im Einverständnis mit dem Autor geringfügig gekürzt. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005 (stw, 39).
- Foucault, Michel: Les hétérotopies/ Die Heterotopien, Le corps utopique/ Der utopische Körper – Zwei Radiovorträge. Zweisprachige Ausg. mit CD, übers. v. Michael Bischoff, m. e. Nachwort v. Daniel Defert, erste Aufl., Frankfurt/Main: Suhrkamp 2005.
- Freund, Winfried: Deutsche Phantastik: die phantastische deutschsprachige Literatur von Goethe bis zur Gegenwart.-München: Fink 1999 (UTB für Wissenschaft: Uni-Taschenbücher; 2091).
- Freund, Winfried.: Moralisches Erschrecken - Heinrich von Kleist: „Das Bettelweib von Locarno“ (1810) .-In: Literarische Phantastik 1990, S. 27-34.
- Genette, Gérard: Die Erzählung. Aus d. Franz. v. Andreas Knop, mit einem Nachwort hrg. v. Jochen Vogt, 2. Aufl., München: Fink 1998 (UTB für Wissenschaft, 8083).
- Genette, Gérard: Strukturalismus und Literaturwissenschaft.-In: Strukturalismus in der Literaturwissenschaft. hrg.v. Heinz Blumensath, Köln: Kiepenhauer&Witsch 1972 (Neue Wissenschaftliche Bibliothek (Literaturwissenschaften), 43), S.71-88.
- Gönner, Gerhard: Von „zerspaltenen Herzen“ und der „gebrechlichen Einrichtung der Welt“. Versuch einer Phänomenologie der Gewalt bei Kleist. Stuttgart: Metzler 1989.

- Giuriato, Davide: „Das Namelos“: Zur Problematik des Namens in H.v. Kleists „Das Bettelweib von Locarno“ und „Die Marquise von O....“-In: Brandenburger Kleist-Blätter 17 2005, S. 73-92.
- Greiner, Bernhard: Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum „Fall“ der Kunst. Tübingen, Basel: Francke 2000 (UTB für Wissenschaft: Uni-Taschenbücher 2129).
- Gruber, Bettina; Plumpe, Gerhard [Hrg.]: Romantik und Ästhetizismus. Festschrift für Paul Gerhard Klussmann. Würzburg: Königshausen&Neumann 1999.
- Gruber, Bettina: „Nichtsweiter als ein Spiel der Farben.“ Zum Verhältnis von Romantik u. Ästhetizismus.-In: Gruber, Bettina; Plumpe, Gerhard [Hrg.]: Romantik und Ästhetizismus. Festschrift für Paul Gerhard Klussmann. Würzburg: Königshausen&Neumann 1999, S. 7-28.
- Heidegger, Martin: Die Räumlichkeit des Daseins.-In: Jörg Dünne u. Stephan Günzel [Hrg.]: Raumtheorie. Grundagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften., i. Zusammenarbeit m. Hermann Doetsch u. Roger Lüdek, Erstauf., Frankfurt/Main: Suhrkamp 2006 (stw, 1800), S. 141-152.
- Hertling, Gunter H.: Existentielle Berührungen: Grillparzers *Armer Spielmann* und Kafkas *Urteil*.-In: Text&Kontext: Zeitschrift für germanistische Literaturforschung in Skandinavien 25, H.1-2, 2003, S.65-94.
- Hillard, Kevin: „Rittergeschichte mit Gespenst“: the narration of the subconscious in Kleist's „Das Bettelweib von Locarno“.-In: German Life and Letters 65 1990/91, S.281-290.
- Hinderer, Walter: Seinsausstand als Lebensfeier: Anmerkungen zu Heinrich von Kleists romantischer Todesauffassung.-In: Beiträge zur Kleist-Forschung. Themenband: Sterben und Tod bei Heinrich von Kleist und in seinem historischen Kontext. hrsg.v. Lothar Jordan, Kleist-Museum Frankfurt (Oder). 18 2004, S. 79-100.
- Horn, Eva: Die Versuchung des heiligen Serapion: Wirklichkeitsbegriff und Wahnsinn bei E.T.A. Hoffmann.-In: DVJS 76 2002, S. 214-228.
- Howard, Mary: Chaos and consequence in Heinrich von Kleists „Das Bettelweib von Locarno“.-In: Das schwierige neunzehnte Jahrhundert, 2000, S. 355-363.
- Jordan, Lothar: Todesarten im Werk Heinrich von Kleists.-In: Beiträge zur Kleist-Forschung. Themenband: Sterben und Tod bei Heinrich von Kleist und in seinem historischen Kontext. hrsg.v. Lothar Jordan, Kleist-Museum Frankfurt (Oder). 18 2004, S. 101-124.
- Jürgens, Dirk: „... und nach Zusammenraffung einiger Sachen“ Kleists Bettelweib von Locarno.-In: Beiträge zur Kleist-Forschung 15 2001, S. 149-162.
- Kittler, Friedrich: Eine Mathematik der Endlichkeit: E.T.A. Hoffmanns *Jesuitenkirche in G*.-In: Athenäum. Jahrbuch für Romantik 9 1999, S. 101-120.

- Klandt, Peter: Zu den Begriffen Raum und Zeit und den damit zusammenhängenden Gegenständen in den letzten Erzählungen Heinrich von Kleists. Bonn, Univ., Magisterarbeit, 1989. -In: <http://www.kleist.org/wissenschaft/klandt2.htm> (letzter Zugriff: 22.5.2008).
- Koch, Manfred: Gottes Finger und die Handzeichen der Liebe: Zum Motivkomplex Hand – Sprache – Speise in Grillparzers Erzählung *Der arme Spielmann*.-In: Euphorion: Zeitschrift für Literaturgeschichte 90 1996, S.166-184.
- Kolmer, Lothar u. Carmen Rob Santer: Studienbuch Rhetorik. Rhesis. Arbeiten zur Rhetorik und ihrer Geschichte. Paderborn, Wien [u.a.]: Vlg Ferdinand Schöningh 2002 (utb, 2335).
- Krah, Hans: Räume, Grenzen, Grenzüberschreitungen. Einführende Überlegungen.-In: Kodikas/ Codes. Ars Semiotica. An International Journal of Semiotics. 22 (1992), 1-2, S. 3-12.
- Kreft, Jürgen: Kleists ‚Bettelweib von Locarno‘: Naiver oder kritischer Geisterdiskurs?.-In: Kleist-Jahrbuch 1997, S. 185-201.
- Kremer, Detlef: Prosa der Romantik, Stuttgart, Weimar: Metzler 1996 (Sammlung Metzler, 298).
- Kristeva, Julia: On Yuri Lotman.-In: PMLA. 109 (1994), 3, S. 375-377.
- Kuzmics, Helmuth: Bürgerliche Individualisierung im vormärzlichen Österreich: Grillparzer, der arme Spielmann.-In: Eduard Beutner u. Ulrike Tanzer [Hrg.]: Literatur als Geschichte des Ich. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S.104-117.
- Lämmert, Eberhard: Bauformen des Erzählens. Stuttgart: Metzler ⁸1993 (Metzler Studienausgabe).
- Lange, Carsten: Architekturen der Psyche : Raumdarstellung in der Literatur der Romantik. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007. 309 S.
- Lehnert, Gertrud: Verlorene Räume : zum Wandel eines Wahrnehmungsparadigmas in der Romantik. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 69 1995, H.4, S. 722-734.
- Lehmann, Johannes Friedrich: Geste ohne Mitleid: Zur Rolle der vergessenen Marquise in Kleists ‚Das Bettelweib von Locarno‘.-In: Athenäum 16 2006, S. 57-76.
- Loewenstein, Joseph u. Lynne Tatlock: Wer da? The Displaced Bettelweib von Locarno.-In: Lützel, Paul Michael u. David Pan [Hrg.]: Kleists Erzählungen und Dramen. Neue Studien. Würzburg: 2001, S. 61-75.
- Lohr, Dieter: Stilanalyse als Interpretation: Kausalität, Raum und Zeit in E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Der Sandman*. Osnabrück: Der Andere Vlg 2000.
- Lotman, Jurij, M.: Die Analyse des poetischen Textes. hrg., eingeleitet u. übers. v. Rainer Gröbel. Kronberg: Scriptor 1975 (Scriptor Taschenbücher ; Literaturwissenschaft; S 38).

- Lotman, Jurij, M.: Die Struktur literarischer Texte. übers. v. Rolf-Dietrich Keil, 4. unveränderte Aufl., München: Wilhelm Fink Vlg 1993 (utb, 103).
- Mandeleker, Amy: Semiotizing the Sphere: Organicist Theorie in Lotman, Bakhtin, an Vernadsky.-In: PMLA. 109 (1994), 3, S. 385-396.
- Matt, Peter von: Die Augen der Automaten: E.T.A. Hoffmanns Imaginationslehre als Prinzip seiner Erzählkunst. Tübingen: Niemeyer 1971 (Studien zur deutschen Literatur, 24).
- Matt, Peter von: Die gemalte Geliebte: Zur Problematik von Einbildungskraft und Selbsterkenntnis.-In: Germanisch-Romanische Monatszeitschrift NF 21 1971, S. 395-412.
- Mauser, Wolfgang: Franz Grillparzer *Der arme Spielmann* – oder: Von der Lust an einer Angst-Biographie.-In: Phantasie und Deutung: Psychologisches Verstehen von Literatur und Film. Frederick Wyatt zum 75. Geburtstag. Würzburg: Königshausen & Neumann 1986, S. 56-69.
- Mayer, Hans: Die Wirklichkeit E.T.A. Hoffmanns.-In: Romantikforschung seit 1945. hrg.v. Klaus Peter. Königstein/Ts.: Vlgsguppe Athenäum, Hain, Scriptor, Hanstein 1980 (Neue Wissenschaftliche Bibliothek, 93: Literaturwissenschaft), S. 116-144.
- Meijer, Jan M.: Literature as Information. Some Notes on Lotmans Book: Struktura xudožestvennogo teksta.- In: Jan van der Eng, Mojmir Grygar [Hrg.]: Structure of texts and semiotics of culture. The Hague [u.a.]: Mouton 1973 (Slavistic printings an reprintings, 294), S. 209-224.
- Mülder-Bach, Inka u. Gerhard Neumann [Hrg.]: Räume der Romantik. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007 (SfR Stiftung für Romantikforschung, Bd 42).
- Mullan, Boyd: Characterisation And Narrative Technique In Grillparzer's *Der arme Spielmann* And Storm's *Ein stiller Musikant*.-In: German Life & Letters: A Quarterly Review 44 1991, S. 187-197.
- Neumann, Gerhard: Narration und Bildlichkeit: Zur Inszenierung eines romantischen Schicksalsmusters in E.T.A. Hoffmanns Novelle *Doge und Dogaresse*.-In: Neumann, Gerhard u. Günter Oesterle [Hrg.]: Bild und Schrift in der Romantik. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999 (Stiftung für Romantikforschung, 6), S. 107-142.
- Nölle, Volker: Hierarchie der Erzählweisen und ihre politische Dimension in Grillparzers Erzählung *Der arme Spielmann*.-In: Sprachkunst 26, H.1., 1995, S. 21-51.
- Obermayer, August: Die Bedeutung des Rahmens in Grillparzers Novellen „Das Kloster bei Sendomir“ und „Der arme Spielmann“.-In: Tim Mehigan u. Gerhard Sauder [Hrg.]: Roman und Ästhetik im 19. Jahrhundert. Festschrift für Christian Grawe zum 65. Geburtstag. St. Ingbert: Röhrig Universitätsvlg 2001, S. 45-61.

- Orosz, Magdola: Identität, Differenz, Ambivalenz: Erzählstrukturen und Erzählstrategien bei E.T.A. Hoffmann. Frankfurt/Main [u.a.]: Lang 2001 (Budapester Studien zur Literaturwissenschaft, 1).
- Orosz, Magdolna: Raumsemantik und Modalität.-In: Kodikas/ Codes. Ars Semiotica. An International Journal of Semiotics. 22 (1992), 1-2, S. 13-24.
- Pastor, Eckart u. Robert Leroy: Die Brüchigkeit als Erzählprinzip in Kleists ‚Bettelweib von Locarno‘. In: Etudes Germaniques, 34 (1979), S. 164–175.
- Peters, Günter: Verfallsgeschichten vom Fortschritt der Kunst: Künstlerfiguren bei Hoffmann, Diderot, Balzac, Poe und Grillparzer.-In: Arcadia. Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft 29 1994, S. 161-181.
- Pikulik, Lothar: „...daß nichts wunderlicher und toller sei, als das wirkliche Leben“. Vom Wahnsinn des Alltags bei E.T.A. Hoffmann.-In: Aurora: Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft 63 2003, S. 49-61.
- Pikulik, Lothar: Romantik als Ungenügen an der Normalität: am Beispiel Tiecks, Hoffmanns, Eichendorffs. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1979.
- Reuß, Roland: Gerafft: Notiz zur Geschichte einer Konjektur in Kleists Erzählung ‚Das Bettelweib von Locarno‘.-In: Brandenburger Kleistblätter 10 1997, S.3-8.
- Riou, Jeanne: The Currency of Affection in Grillparzer’s *Der arme Spielmann*.-In: Jürgen Barkhoff, Gilbert Carr und Roger Paulin [Hrg.]: Das schwierige neunzehnte Jahrhundert. Germanistische Tagung zum 65. Geburtstag von Eda Sagarra im August 1998. Tübingen: Max Niemeyer Vlg 2000, S. 377-386.
- Rölleke, Heinz: Der Hund und das „Gespenst“ in Kleists Novelle ‚Das Bettelweib von Locarno‘ und anderwärts.-In: Jörg Sader u. Anette Wörner [Hrg.]: Überschreitungen: Dialoge zwischen Literatur- und Theaterwissenschaft, Architektur und Bildender Kunst ; Festschrift für Leonhard M. Fiedler zum 60. Geburtstag .Würzburg : Königshausen & Neumann 2002, S.75-79.
- Rölleke, Heinz: Eichendorffs Novelle ‚Das Schloss Dürande‘ und Kleist, Das Bettelweib von Locarno‘.-In: Wirkendes Wort 46 1996, H.3, S. 361-362.
- Röttgers, Kurt: Perspektive – Raumdarstellung in Literatur und bildender Kunst.- In: Perspektive in Literatur und bildender Kunst, hrg. v. Kurt Röttgers u. Monika Schmitz-Emans. Essen: Vlg Die Blaue Eule 1999 (Philosophisch-literarische Reflexionen, 1), S. 15-47.
- Rohrwasser, Michael: Coppelius, Cagliostro und Napoleon: Der verborgene politische Blick E.T.A. Hoffmanns. Ein Essay. Basel, Frankfurt/Main: Stroemfeld/Roter Stern 1991.
- Schaum, Konrad: Grillparzer-Studien. Berlin [u.a.]: Lang 2001.
- Scheffels, Klaus-Christoph: Rückzug. Zur Negierung von Raum- und Körperordnungen im Werk Heinrich von Kleists. Frankfurt am Main, Bern [u.a.]: Lang 1986.

- Schmidt, Ricarda: Raphaels Schüler um 1800: Tradierung und Modernisierung eines frühromantischen Kunstdiskurses in E.T.A. Hoffmanns *Die Jesuiterkirche in G.*-In: Emden, Christian and David Midgley [Hrg.]: Science, Technology and the German Cultural Imagination: papers from the Conference ‚The Fragile Tradition‘, Cambridge 2002. Oxford. Bern [u.a.]: Lang 2005 (Cultural History and Literary Imagination, Vol. 3), S. 211-230.
- Schmitz-Emans, Monika: Perspektivische Vorüberlegungen.-In: Perspektive in Literatur und bildender Kunst, hrg. v. Kurt Röttgers u. Monika Schmitz-Emans. Essen: Vlg Die Blaue Eule 1999 (Philosophisch-literarische Reflexionen, 1), S.7-10.
- Schneider, Manfred: Das Grauen der Beobachter: Schriften und Bilder des Wahnsinns.-In: Neumann, Gerhard u. Günter Oesterle [Hrg.]: Bild und Schrift in der Romantik. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999 (Stiftung für Romantikforschung, 6), S. 237-253.
- Schrader, Hans-Jürgen: Naïve und sentimentale Kunsterzeugung: Grillparzers „*Der arme Spielmann*“ und seine Brüder als verhinderte Virtuosen.-In: Hans-Georg v. Arburg [Hrg.]: Virtuosität: Kult und Krise der Artistik in Literatur und Kunst der Moderne. Göttingen: Wallstein 2006, S. 147-177.
- Shukman, Ann: Literature And Semiotics. A study oft he writings of Yu. M. Lotman. Amsterdam, NY, Oxford: North-Holland Publishing Company 1977 (Meaning And Art. A series of books on poetics, theory of literature and related fields. Ed. by Benjamin Hrushovski, Jonathan Culler; Vol. 1).
- Singh, Sikander: Sinnbilder des Stillstandes im Zeitalter der Bewegung: Über die verfehlte Jugend in Prosaerzählungen Immermanns, Stifters und Grillparzers.-In: Rainer Kolk [Hrg.]: Jugend im Vormärz. Bielefeld: Aisthesis 2007 (Jahrbuch d. FVF Forum Vormärz Forschung 26 2006), S.191-212
- Steigerwald, Jörn: Anschauung und Darstellung von Bildern. E.T.A. Hoffmanns Die Jesuiterkirche in G.-In: Bild und Schrift in der Romantik. hrg.v. Gerhard Neumann und Günter Oesterle. Würzburg: Königshausen und Neumann 1999 (Stiftung für Romantikforschung, 6), S. 329-356.
- Staiger, Emil: Heinrich von Kleist. „Das Bettelweib von Locarno.“ Zum Problem des dramatischen Stils.-In: Walter Müller-Seidl [Hrg.]: Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1967 (=Wege der Forschung, 147), S. 113–129.
- Todorov, Tzvetan: Einführung in die fantastische Literatur. Aus dem Französischen von Karin Kersten, Senta Metz, Caroline Neubauer. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Vlg 1992.
- Todorov, Tzvetan: Poetik der Prosa. Frankfurt/Main: Athenäum 1972 (Ars poetica: Texte und Studien zu Dichtungslehre und Dichtkunst, hrg. v. August Buck, Clemens Heselhaus, Heinrich Lausberg, Wolfram Mauser; Studien, Bd 16).

Todorov, Tzvetan: Die Kategorien der literarischen Erzählung.-In: Strukturalismus in der Literaturwissenschaft. hrg.v. Heinz Blumensath, Köln: Kiepenhauer&Witsch 1972 (Neue Wissenschaftliche Bibliothek (Literaturwissenschaften), 43), S.263-294.

Titzmann, Michael: Semiotische Aspekte der Literaturwissenschaft: Literatursemiotik.-In: Semiotik: ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur = Semiotics: a handbook on the sign-theoretic foundations of nature and culture, hrsg. von Roland Posner. Berlin [u.a.]: de Gruyter 2002 (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft ; 13), S.3028-3103.

Vogt, Jochen: Aspekte erzählender Prosa: eine Einführung in die Erzähltechnik und Romantheorie, 8. durchges. u. aktual. Aufl., Opladen: Westdt. Vlg 1998 (WV-Studium, 145).

Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. 8. verb. u. erw. Aufl., Stuttgart: Kröner 2001.

Wilpert, Gero von: Der Ausrutscher des Bettelweibes von Locarno: ‚Cappriccio con fuoco‘.-In: Seminar 26 1990, S. 283-293.

<http://www.wien.gv.at/bezirke/brigittenau/geschichte-kultur/> , letzter Zugriff: 15.12.2008

<http://www.wien.gv.at/bezirke/landstrasse/geschichte-kultur/> , letzter Zugriff: 15.12.2008

5.2. Danksagung

Mein herzlicher Dank gilt folgenden Personen, die mich beim Schreiben dieser Arbeit im gesamten Jahr 2008 unermüdlich unterstützt haben:

meinem Betreuer, Prof. Michael Rohrwasser

meinen lieben Eltern

meinen Geschwistern Anita und Stefan

meinem Großeltern Hans Trenkwalder, Monika und Max Zambai

Arthur und Christina Lauber

sowie all jenen, die mir mit Rat und in zahlreichen Diskussionen weiterhalfen

und

Thomas H. Lauber

5.3. Curriculum Vitae.

Persönliche Daten

Name	Susanne Elisabeth Trenkwalder
Geburtstag	27. Feber 1985
Geburtsort	Innsbruck
Anschrift:	Lacknergasse 5/1 1170 Wien
E-Mail	susanne.trenkwalder@gmx.net

Ausbildung und Berufliches

1990-1994	Volkschulbesuch in Schwaz/Tirol und Spannborg/Weinviertel.
Juni 2003	Matura mit Ausgezeichnetem Erfolg an der Höheren Internatschule des Bundes/Wien Boerhaavegasse, 1030.
2003	PR-Arbeit (Firma DMS, Hadres/NÖ)
Seit 2003	Studium der Germanistik, sowie der Romanistik (Französisch) und Skandinavistik an der Universität Wien.
WS 2005- WS 2007	Tutorin am Institut für Germanistik (zur Übung „Einführung in die germanistische Sprachwissenschaft“)
10/2005 - 6/2006	Praktikum am Österr. Literaturarchiv bei Prof. Volker Kaukoreit (Erich Fried Nachlass)
Frühjahr 2006	Hospitanz bei den Hörspielproduktionen von Barbara Köhler und Ulf Stohrterfoht für das Kunstradio/Wien (Leitung: Dr. Christiane Zintzen)
2008	Phonetische Nachbearbeitung von computergenerierten Phrasen für die Anwendung am Bahnhof (Mattig-Schauer, 1140)

Stipendien

Leistungsstipendien der Universität Wien für die Studienjahre 2004, 2005, 2006 und 2007.

5.4. Abstract.

Der Raum als Texte konstituierende Struktur wurde und wird in der traditionellen Literaturwissenschaft häufig außer Acht gelassen. Erst mit dem Einzug des *spatial turn* in Philosophie und Kulturwissenschaft der letzten Jahre und Jahrzehnte beginnt der Raum seinen Platz in den Lektüren zu finden. Die vorliegende Arbeit möchte einen kleinen Teil dieser Lücke füllen. Dabei soll nicht nur die Topographie der Texte freigelegt werden, sondern auf Basis dieser Strukturen, den Wahnsinn, der die zentralen Figuren der vorliegenden Texte befällt, greifbar machen. Nicht im Sinne einer Pathologie der Krankheitsgeschichten sollen die Texte gelesen werden, sondern als Phänomene einer versagten Rede außerhalb der gesellschaftlichen Normen, die über das narrative Potential der Text-Topographien kommuniziert wird. Die Texte entpuppen sich dabei als polyperspektivische Gebilde, deren Raumstrukturen als grundlegende Muster des Erzählens gelten können und der Raum selbst wird zum Sprachrohr des Wahnsinnigen.

Sich Texträumen zu widmen erfordert als ersten Schritt eine theoretische Auseinandersetzung, die notgedrungen die in der Raumtheorie teils sehr unterschiedlichen gebrauchten Begriffe von Ort, Raum, Räumlichkeit und Topos abgreift und festlegt, sowie die Beziehungen zueinander überdenkt. Als besonders fruchtbar hat sich ein strukturalistisch-semiotischer Zugang basierend auf den Theorien von Jurii M. Lotman, Michael Titzmann und Jörg Döring herausgestellt, ergänzt von den Ideen einiger anderer Denker wie bspw. Michel de Certeau oder Gaston Bachelard.

Im Weiteren werden drei Analysen vorgeführt, die exemplarisch das Verhältnis von Ort, Figur und Zeit in Hinblick auf ihre Beziehung zu den Strukturen der (Ir-) Rationalität aufzeigen. Analysiert wurden Heinrich von Kleists „Das Bettelweib von Locarno“, E.T.A. Hoffmanns „Die Jesuiterkirche in G.“ und Franz Grillparzers „Der arme Spielmann“. In diesen drei Texten des 19. Jahrhunderts entwickeln sich drei unterschiedliche semiotisch-topographische Kommunikationsweisen, die allesamt zum Wahnsinn hinführen. Damit offenbart sich nicht nur die Komplexität räumlichen Erzählens, sondern auch seine Bedeutung für die Literaturwissenschaft.