



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Textuelle Landschaften lesen:
Die Dynamik des Reisens in der Literatur anhand aus-
gewählter Texte von Italo Calvino, Roland Barthes und
Robert Macfarlane

verfasst von / submitted by

Dott.ssa Antro Ginevra

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2021 / Vienna 2021

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 870

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Dr. Christine Ivanovic, Privatdoz. MA

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	6
1. Theoretischer und methodischer Kompass der literarischen Reise	9
1.1 Theoretische Verortung: Kurzer Einblick in die Raumwissenschaft	9
1.1.1. Der <i>Spatial Turn</i>	10
1.1.2. Die Re-Konzeptualisierung des Raumes.....	12
1.1.3. Die Dynamisierung des Raumes	13
1.1.4. Die Raumkonstruktion als Semiosis	14
1.2 Die Reiseliteratur	16
1.2.1. Mischung aus Fiktion und Realität.....	16
1.2.2. Intermedialität	19
1.2.3. Autobiographische Elemente	20
1.2.4. Exkursionen- Exkurse	21
1.2.5. Die Verräumlichung des Denkens.....	22
1.2.6. Eine raum-fundierte Gattungstheorie	23
1.3. <i>Surface Reading</i> - Der Text als tastbare Oberfläche	25
1.3.1. Kritische Distanz zum <i>Symptomatic Reading</i>	25
1.3.2. Vor- und Nachteile des <i>Surface Readings</i>	27
1.3.3. Die Interdependenz von Tiefe und Oberfläche	30
2. Calvino- <i>Le città invisibili</i>	33
2.1. <i>Surface Reading</i>	33
2.1.1. Struktur und Aufbau des Buchs	33
2.1.2. Rahmenerzählung und Intertextualität	37
2.1.3. Fragmentierung und Kunst der Kombinatorik	39
2.1.4. Der Einfluss der Mathematik	42
2.1.5. Die Reise des*der Leser*in im Text	47
2.2. Metaebene und Selbstreflexivität in <i>Le città invisibili</i>	53
2.3. Rekurrente Bilder	59
2.3.1. Das Netz	59
2.3.2. Der Teppich und der Himmel.....	61
2.3.3. Das Schachbrett.....	63
2.3.4. Venedig	66
3. Eine geographische und sprachliche Erkundung: Robert Macfarlanes <i>Landmarks</i>	71

3.1. <i>New Nature Writing</i>	71
3.2. Robert Macfarlane und das <i>New Nature Writing</i>	74
3.3. <i>Landmarks</i> : ein Surface Reading	76
3.3.1 Intertextualität	81
3.3.2. Die Landschaft, die die Sprache beeinflusst oder die Übereinstimmung zwischen Form und Inhalt	82
3.4. Inhaltsebene.....	87
3.4.1 Das durch die Sprache verzauberte Land.....	87
3.4.2. A Counter-Desecration Phrasebook	90
3.4.3. Die Rolle der Verwunderung	92
3.4.4. Eine Sprache, die Dinge wieder sichtbar macht.....	96
4. Roland Barthes – Sprachwerdende Landschaften	100
4.1 Die Frage nach der Referenz: Japan als fiktives Land	100
4.2. Surface Reading	104
4.2.1. Fragmentarische Schreibweise.....	104
4.2.2. Intermedialität	106
4.2.3. Diskontinuität statt Komplementarität	107
4.2.4. Nicht-Linearität und Reversibilität.....	109
4.2.5. Die Zentrumslosigkeit – Die japanische Urbanistik.....	112
4.2.6. Die Schrift und das Essen.....	117
4.2.7. Die Ermattung des Sinnes – das Haiku	121
4.2.8. Die japanischen Verpackungen als leere Zeichen	125
4.2.9. Fazit: Japan als fremde Sprache	129
5.1 Vergleich.....	134
5.1.1. Reiseberichte	134
5.1.2. Fragmentarische Schreibweise und Zentrumslosigkeit	136
5.1.3. Selbstreflexivität.....	139
5.2. Berührungspunkte	141
5.2.1 <i>Le città invisibili</i> und <i>Landmarks</i>	141
5.2.2 <i>Landmarks</i> und <i>L'Empire des Signes</i>	148
5.2.3. <i>Le città invisibili</i> und <i>L'Empire des Signes</i>	152
5.3. Fazit.....	157
5.3.1. Calvino: die Sprache verdichtet sich zu einer Landschaft.....	157
5.3.2. Macfarlane: Die Sprache ist zugleich Ausgangspunkt und Zielpunkt	161
5.3.3. Roland Barthes: Sprachwerdende Landschaft.....	165
5.4. Conclusio.....	170

6. Bibliographie.....	178
-----------------------	-----

A mio nonno
che ha estratto parole dal deserto
-paesaggio apparentemente indifferenziato,
enorme racconto di superficie disseminato di dettagli-
e che avrebbe dovuto leggere questo lavoro per primo.

Ringrazio la mia relatrice, la professoressa Christine Ivanovic, per avermi supportato durante il processo di scrittura con grande pazienza e motivazione. Le mie colleghe, in particolar modo Sophie, Zarah, Anika ed Hanna per il loro aiuto ed incoraggiamento. Lo CTL per avermi insegnato l'importanza e il valore delle strutture. I miei genitori per avermi sostenuto in questi anni di studio ed aver sempre assecondato la mia pulsione a esplorare nuovi territori, reali o virtuali. Nonna Franca e nonno Gianni per avermi spronato a più riprese a mettere a frutto le mie potenzialità. La vostra assenza ha marcato queste pagine e lasciato solchi tra le righe. Le mie amiche per aver trovato il giusto equilibrio tra il chiedere e il lasciare spazio. Il mio ragazzo Alessandro per l'incoraggiamento continuo e la pazienza nello starmi accanto, anche nei miei confini più labili e incerti. Le alterne vicende di coinquilinaggio di questi anni, alcune tormentate, alcune meravigliose, che porto via con me. Paola per essere stata la migliore compagna di viaggio che potessi avere.

Infine ringrazio Italo Calvino, Roland Barthes e Robert Macfarlane per aver raccolto parole lungo la via e tessuto con esse un fitto ricamo, del quale forse, per vie traverse, un singolo filo è giunto sino a me.

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit eidesstattlich, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe.

Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht.

Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Wien, Oktober 2021

Ginevra Antro

Einleitung

Reale und imaginierte Räume sind untrennbar miteinander verflochten. In der Tat werden auf die materielle Räumlichkeit immer Symbolisierungen projiziert, die den Raum als ein kulturelles Produkt bestimmen. Dieses symbolische Verfahren, das allen Raumpraktiken zugrunde liegt, wird in literarischen Texten umso mehr intensiviert. Gerade deswegen erweisen sich literarische Räume, die in einer Art Verschachtelung die primäre Semantisierung des Raumes in sich aufnehmen und zuspitzen, als besonders interessante Untersuchungsobjekte. Vor allem Werke, die fiktive Welten entwerfen, können Aufschluss über die raumpoietische Kraft der Sprache geben und den Text im Raum verdichten. Wie die Untersuchung zeigen wird, lässt sich insgesamt feststellen, dass sich sowohl eine gewisse Textualität und semantische Dichte im geographischen Raum entfalten als auch ein gewisser Grad an Räumlichkeit im literarischen Text enthalten ist. Dies bedeutet, dass das Subjekt sich einerseits in Räumen bewegt, die semantisch und symbolisch durch Sprache aufgeladen sind, während andererseits die Literatur selbst einen Raum darstellt, in dem sich das Lesepublikum beim Lesen befindet. Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit den Themen Sprache, literarische Raumdarstellung, sowie deren komplexen Wechselwirkungen. Basis der Überlegungen sind drei Texte, die komparatistisch analysiert werden: *Le città invisibili* (1972) von Italo Calvino, *Landmarks* (2015) von Robert Macfarlane und *L'empire des signes* (1970) von Roland Barthes. Obwohl die ausgewählten Texte auf den ersten Blick sehr unterschiedlich sind, setzen sie sich alle mehr oder weniger explizit mit Raum und Sprache auseinander und beschreiben imaginäre oder konkrete Reisen.

Ziel der Arbeit ist es zu untersuchen, ob die Auseinandersetzung mit Raum in den ausgewählten Werken sich in der Materialität des Textes manifestiert und ob der literarische Text einen Raum bildet, der dynamisch von der*dem Leser*in erfahren werden kann. Die Untersuchung geht von der Hypothese aus, dass das topographische Interesse sich auch in der Form bzw. der textuellen Landschaft der ausgewählten Werke widerspiegelt. Für diese Behauptung spricht die Tatsache, dass alle Texte auf lineare Narrative verzichten und eine fragmentarische und erratische Struktur aufweisen, die einer Reise ähnelt. Mit der Absicht, die im Rahmen dieser Arbeit skizzierte Forschungsfrage zu beantworten, wird sich diese Untersuchung der Methode des *Surface Readings* bedienen, welches sich gerade aufgrund der Betonung der Materialität des Textes als besonders geeignet erweist. Das *Surface Reading* geht davon aus, dass die Bedeutung

eines Textes sich nicht mit seiner Entschlüsselung ausschöpft und dass bereits die textuelle Oberfläche eine immanente Hermeneutik enthält. Eine feste Grenze zwischen Form und Inhalt bzw. Beschreibung und Interpretation, lässt sich also nicht ziehen, da im sprachlichen Raum das Eine lückenlos in das Andere fließt.

Die Reise dient dabei als Metapher für die ganze Arbeit, sodass deren Aufbau dem Thema der Untersuchung selbst ähnelt. Diese gliedert sich in drei Hauptteile. Im ersten Kapitel wird ein kurzer Einblick in die Theorie des Raums gegeben. Der Fokus wird dabei vor allem auf den *Spatial Turn* und die damit verbundene Re-Modellierung des Raumes gelegt. Dieser in den 1980er- Jahren vollzogene Paradigmenwechsel in den Geistes - und Kulturwissenschaften hat nämlich eine Dynamisierung des Raumbegriffs vorangetrieben, die sich besonders auf die Literaturwissenschaft auswirkte. Der Raum wird seitdem nicht mehr als statische Kulisse wahrgenommen, sondern vielmehr als kulturelles Konstrukt entlarvt, das das Ergebnis einer Bedeutungszuweisung darstellt und somit eine Dekodierung voraussetzt. Diese Grundannahme wird bei allen in dieser Arbeit analysierten Autoren bestätigt, da in diesen Werken Räume als fiktionale Bilder der Realität verstanden werden, die eine hohe semantische Dichte aufweisen. Anschließend wird in demselben Kapitel diskutiert, ob die drei Werke dem Genre der Reiseliteratur zugeordnet werden können. Mit dieser Absicht werden Merkmale dieser Gattung aufgelistet und jeweils mit den analysierten Werken in Verbindung gebracht. Die Reiseliteratur wird vor allem in seiner Fiktionalität untersucht, als Hybridform, die zwischen Wirklichkeitstreu und Fiktion, Autobiographie und Essay oszilliert und somit die inhärent exkursive Natur der Reise in sich vereinnahmt. Gerade aufgrund ihrer grenzüberschreitenden Qualität und ihrer dialektischen Natur erweist sich die Reiseliteratur für die sprachlichen und hermeneutischen Abschweifungen der drei Autoren als besonders geeignet. Im Anschluss wird das methodische Verfahren des *Surface Reading*, dessen sich diese Arbeit bedient, eingehend erläutert und vor allem im Bezug auf das *Symptomatic Reading* kontrastiv beleuchtet. Im Gegensatz zum *Symptomatic Reading*, in welchem die Entzifferung eines Textes von einem bestimmten theoretischen und ideologischen *Pendant* gesteuert wird, wird im *Surface Reading* vor allem die Materialität und Sinnlichkeit der Wortfläche abgetastet, ohne dabei jedoch auf die Interpretation verzichten zu wollen. Der theoretische Teil der Arbeit dient als Kompass und Orientierungshilfe für die textuelle Reise bzw. den literarischen Spaziergang zwischen den Texten. In den darauffolgenden Kapiteln werden *Le città invisibili* (1972) von Italo Calvino, *Landmarks* (2015) von Robert Macfarlane und *L'Empire des Signes* (1970) von Roland Barthes

beschrieben und verglichen. Zunächst wird in Ahnlehung an das *Surface Reading* die Materialität der jeweiligen Textfläche untersucht und beschrieben, darauf abbauend werden jeweils Elemente bzw. Landmarken entdeckt, die die textuelle Landschaft besonders prägen und als Orientierungshilfe gebraucht werden können. Die dem *Surface Reading* inhärente Abschaffung der Dichotomie zwischen Tiefe und Oberfläche bzw. Beschreibung und Interpretation wird an den Texten empirisch nachgewiesen. In der Tat wird die strukturelle bzw. topographische Beschreibung der Textfläche automatisch in die Interpretation übergehen, ohne dass eine starke Trennung zwischen den beiden Ebenen sich erkennen lässt. Zum Schluss werden Kategorien besprochen, die Gemeinsamkeiten zwischen den verschiedenen Texten sichtbar machen und die als Ausgangspunkt für die Interpretation und den Vergleich dienen. Das Ziel dieser Arbeit ist es, einen Beitrag zum Forschungsbereich Raumwissenschaft und Literatur mit Fokus auf drei Autoren, die in dieser Hinsicht noch nicht komparatistisch untersucht worden sind, zu leisten. Die literarischen Texte, die in der vorliegenden Arbeit betrachtet werden, sind auf den ersten Blick in Stil, Thema und Aufbau sehr unterschiedlich, bringen jedoch alle auf verschiedene Weise die Beziehung zwischen Sprache und Raum zum Ausdruck. In Einklang mit der Studienrichtung des Fachs Komparatistik, die auf Intertextualität, Internationalität und Interdisziplinarität viel Wert liegt, führen in dieser Untersuchung drei Werke, die aus unterschiedlichen Zeit-, Sprach- und Kulturräumen stammen, einen Dialog miteinander. Für die Auswahl der relevanten Textentscheidungen wurde der Fokus auf die erratische Natur der Werke und auf ihre ausgeprägte Selbstreflexivität gelegt. In der Tat wird in allen Werken der gefundene bzw. erfundene Raum stark semantisch verdichtet, sodass die Grenze zwischen außersprachlicher und reinsprachlicher Realität im Text verschmilzt. Die Untersuchung wird zeigen, dass in allen analysierten literarischen Werken die geographische Erkundung realer oder fiktiver Landschaften automatisch in eine sprachliche Erkundung umschlägt. Die von den Autor*innen unternommenen Reisen münden also in eine Untersuchung der epistemologischen Basis der Sprache und weisen insofern eine starke Selbstreflexivität auf. Die Sprache wird dabei aufgrund ihrer Ausdifferenzierungskraft als Mittel für die Sichtbarmachung verborgener bzw. unsichtbar gewordener Landschaften verstanden. Des Weiteren wird diese sprachliche Raumvermessung durch die Erfahrung der Lektüre verdoppelt und im Text-Raum selbst zur Schau gestellt.

1. Theoretischer und methodischer Kompass der literarischen Reise

Die positivistische Gesamttenenz, die jeden möglichen Gegenstand als einen von Forschung starr dem Subjekt entgegengesetzt, bleibt wie in allen anderen Momenten so auch in diesem bei der bloßen Trennung von Form und Inhalt stehen: wie denn überhaupt von Ästhetischem unästhetisch, bar aller Ähnlichkeit mit der Sache kaum sich reden ließe, ohne daß man der Banausie verfielen und a priori von jener Sache abglitte.¹

(Theodor W. Adorno, *Der Essay als Form*)

In dem obengenannten Zitat plädiert Adorno für eine analoge Annäherung des Subjekts an das Objekt, das es zu untersuchen versucht. Während die positivistische Tendenz die Trennung von Form und Inhalt bzw. von Subjekt und Objekt bestätigt, ist dem Philosophen zufolge gerade eine mimetische Annäherung an das ästhetische Objekt die einzige, die eine eindeutige Objektivität gewährleistet. Einer solchen Übereinstimmung zwischen Inhalt und Darstellung folgend wird sich diese Arbeit, die sich mit literarischen Reisen befasst, auch in Aufbau und Gestaltung der Reisemetapher bedienen.

Bevor die literarischen Textreisen im Einzelnen angesteuert werden, bedarf es einer ersten Orientierung in der Raumwissenschaft und der Reiseliteratur. Diese kurze theoretische Verortung dient als Kompass für die literaturwissenschaftliche Forschungsreise, die diese Arbeit zu unternehmen versucht. Aus dieser Perspektive versinnbildlichen die Begriffe, die in diesem Kapitel eingehend erklärt werden, *Landmarken*² im Sinne von Objekten, die aufgrund ihrer Erkennbarkeit die Landschaft prägen und die Bewegungsrichtung des Lesepublikums steuern. Im übertragenen Sinn kann die Methode des *Surface Readings*, derer sich diese Arbeit bedient, als Reisemittel der Untersuchung verstanden werden, welches die Aufmerksamkeit auf das Ertasten der Texträume lenkt.

1.1 Theoretische Verortung: Kurzer Einblick in die Raumwissenschaft

Das folgende Unterkapitel bietet eine kurze Einführung in die Raumwissenschaft und erörtert ihre Relevanz für die Erforschung literarischer Raumdarstellungen. Da das Konzept von Raum trotz seiner scheinbaren Selbstverständlichkeit innerhalb der Literaturwissenschaft

¹ Adorno, Theodor W.: *Der Essay als Form* in: *Noten Zur Literatur*, Print. Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 355, Frankfurt Am Main: Suhrkamp, 1991, S. 11.

² In *Landmarks* von Robert Macfarlane sind "Landmarken" wie folgend definiert: "*Landmark: an object in the landscape which, by its conspicuousness, serves as a guide in the direction of one's course.*" In Macfarlane, Robert: *Landmarks*, London: Penguin Books, 2015, S. 12. aus John Smith: *A Sea Grammar*, London: Hauilland, 1627, S. 9.

unterschiedlich verstanden wird und eine Vielzahl an Theorien und Methoden generiert hat, kann der Text keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben. Sein Ziel ist es vielmehr, jene Ansätze zur Raumtheorie zu beleuchten, die für die vorliegende Arbeit eine besondere Resonanz erhalten und als Ausgangspunkt für die Interpretation der jeweiligen Texte dienen.

1.1.1. Der *Spatial Turn*

Sowohl die Kategorie der Zeit als auch jene des Raums spielen im Laufe der europäischen Geschichte eine zentrale Rolle für die Entwicklung erkenntnistheoretischer Muster. Dennoch setzte sich die Literaturwissenschaft bis zur zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht konsequent damit auseinander. Ungeachtet der Tatsache, dass in der Literatur eine Forschungstradition zum Thema Raum schon immer existiert hat, wurde diese Kategorie erst im späten 20. Jahrhundert mit dem sogenannten *Spatial Turn* zum wesentlichen Bestandteil der Geisteswissenschaften. Mit diesem in den achtziger Jahren geprägten Schlagwort ist eine Renaissance des Raumdenkens in der Kulturwissenschaft gemeint, die als eine Art Wende bzw. epistemologischer Umbruch mit der gängigen Tradition wahrgenommen wurde. Das ausgeprägte transdisziplinäre Interesse für den Raum, das diese Epoche durchzieht, leistet dieser Rhetorik folgend eine Art Übergang von einer bisher dominanten zeitlichen Ordnung zu einer neuen räumlichen Ordnung.

Diese Neuorientierung der Geistes- und Kulturwissenschaft geht auf die bereits kanonisierte Äußerung Michel Foucaults zurück, dass die Gegenwart sich als Zeitalter des Raumes offenbart. In einem 1967 gehaltenen Vortrag bemerkte der französische Philosoph und Soziologe: "La grande hantise qui a obsédé le XIXème siècle a été, on le sait, l'histoire. L'époque actuelle serait plutôt l'époque de l'espace. Nous sommes à l'époque du simultané, nous sommes à l'époque de la juxtaposition, à l'époque du proche et du lointain, du côté à côté, du dispersé." ³ Foucaults Behauptung gilt als erste Konstatierung einer räumlichen Wende, lange bevor sich dieser Begriff in der Wissenschaft etablierte. Seiner Auffassung zufolge ist die Epoche der globalen Vernetzung im Gegensatz zum 19. Jahrhundert, das vornehmlich zeitlich bzw. geschichtlich organisiert war, räumlich strukturiert. Diese Gegenüberstellung von zwei Epochen und die zugrundeliegenden erkenntnistheoretischen Muster spiegeln sich in einem

³ Foucault, Michel : *Des espaces autres (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967)* in : *Dits et écrits II*, Band IV, Paris : Edition Gallimard, 1976-1988, S.1571.

Antagonismus bzw. ideologischen Konflikt im akademischen Bereich zwischen den Vertretern der Zeit und jenen des Raumes wider. Unter den Befürworter des Raumes versteht Foucault vor allem die Strukturalisten, die im Gegensatz zu anderen literaturwissenschaftlichen Strömungen oder Fokusbildungen (bspw. Narratologie) eine starke Vorliebe für räumliche Modellierungen aufweisen und die Relationen zwischen Elementen, die in der Zeit verteilt sind, zu etablieren versuchen.⁴

Ein weiterer Vordenker der räumlichen Wende ist der amerikanische Stadtforscher Edward Soja. Er kritisiert die Hegemonie des Historismus in der kulturwissenschaftlichen Forschung, welche die Zeit als zentrales Paradigma der westlichen Kultur bestimmt, und plädiert für eine Akzentuierung der Kategorie des Raumes, um diese einseitige Fokussierung zu kompensieren. Allerdings fordert Soja keine Umkehrung der zwei Faktoren, sondern vielmehr eine Überwindung des von Foucault diagnostizierten Antagonismus zwischen Zeit und Raum,⁵ da sich diese Komponenten einander ergänzen und dementsprechend in ihrer Interdependenz untersucht werden müssen. Zusammenfassend erweist sich der Raum in seinem Verständnis als Desiderat, das die bisherige Vorherrschaft der Zeit bereichern und integrieren sollte.

An dieser Stelle sei hervorgehoben, dass der Begriff *Spatial Turn* als Paradigmenwechsel in der Literaturwissenschaft unterschiedlich verstanden wird und als problematisch gilt. Insgesamt lassen sich zwei gegensätzliche Positionen unterscheiden. Auf der einen Seite wird diese Neuorientierung mit Schlögel als eine „gesteigerte Aufmerksamkeit für die räumliche Seite der Wirklichkeit“⁶ beschrieben, auf der anderen Seite scheint für einige Literaturwissenschaftler*innen wie Bachmann-Medick die höhere Sensibilität für Raumpraktiken als unzulänglich, um den plakativen Begriff Wende zu motivieren. Während also Schlögel den *Spatial Turn* als eine Verschiebung des Blickwinkels über bisher vernachlässigte Aspekte der Literatur konzipiert, die aber latent schon präsent waren, schreibt Bachmann-Medick, dass man nur von einem Turn bzw. einen Bruch sprechen kann, wenn sich die Forschung nicht nur inhaltlich, sondern auch konzeptuell und methodisch reorganisiert.

⁴ "Le structuralisme, ou du moins ce qu'on groupe sous ce nom un petit peu général, c'est l'effort pour établir entre des éléments qui peuvent avoir été répartis à travers le temps, un ensemble de relations qui les fait apparaître comme juxtaposés, opposés, impliqués l'un par l'autre, bref, qui les fait apparaître comme une sorte de configuration, et à vrai dire, il ne s'agit pas par-là de nier le temps : c'est une certaine manière de traiter ce qu'on appelle le temps et ce qu'on appelle l'histoire." (Foucault : *Des Espaces Autres*, S.1571.)

⁵ "Peut-être pourrait-on dire que certains des conflits idéologiques qui animent les polémiques d'aujourd'hui se déroulent entre les pieux descendants du temps et les habitants acharnés de l'espace." (Foucault: *Des Espaces Autres*, S.1571.)

⁶ Schlögel, Karl: *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*, München/ Wien: Verlag Hanser, 2003.

Zusammenfassend verfolgt Bachmann-Medick das Ziel, ein qualitatives Mindestkriterium zu definieren, das über das rein quantitative Argument der gesteigerten Aufmerksamkeit hinausgeht und einen konzeptuellen Sprung erlaubt.⁷

Entscheidend für die vorliegende Arbeit ist aber nicht die kritische Rezeption des *Spatial Turn* oder seine Infragestellung, sondern vielmehr die Re-Konzeptualisierung des Raumes, die dieser Paradigmenwechsel mit sich bringt.

1.1.2. Die Re-Konzeptualisierung des Raumes

Die Bewegung des *Spatial Turns* hat eine Re-Modellierung der Kategorie des Raumes befördert, die sich für die Geistes- und Kulturwissenschaft als besonders wirkmächtig erweist. Um diesen Perspektivenwechsel besser schildern zu können, ist es zunächst notwendig, die traditionelle Marginalisierung räumlicher Kategorien in der Literaturwissenschaft kurz darzulegen und ihre Begründung zu untersuchen. Diese Vernachlässigung hat vor allem damit zu tun, dass der Raum traditionell von der literarischen Forschung, vor allem der Narratologie, hauptsächlich als Behälter bzw. statischer Hintergrund der Geschichte konzipiert wurde. Dieser Auffassung entsprechend bietet der Raum sozusagen eine neutrale Kulisse, die im besten Fall nur für Wahrscheinlichkeit sorgt bzw. einen Realismuseffekt hervorrufen soll. Somit hat die narratologische Forschung raumliterarische Darstellungen vorwiegend als Beschreibungen behandelt, die eine marginale Rolle in der Dynamik der Handlung spielen und nur für Mimesis sorgen.

Im Gegensatz dazu versteht der *Spatial turn* den Raum nicht bloß als statischen und ornamentalen Hintergrund, sondern als soziale und kulturelle Konstruktion, die in keinem Fall Neutralität aufweist. Bereits Michel Foucault verweist in seinem berühmten Vortrag darauf, dass der Raum nicht als eine leere Instanz gefasst werden kann:

Nous ne vivons pas dans un espace homogène et vide, mais au contraire, dans un espace qui est tout chargé de qualités[...]. L'espace dans lequel nous vivons, par lequel nous sommes attirés hors de nous-même, dans lequel se déroule précisément l'érosion de notre vie, de notre temps et de notre histoire, cet

⁷ „Von einem turn kann man erst sprechen, wenn der neue Forschungsfokus von der Gegenstandsebene neuartiger Untersuchungsfelder auf die Ebene von Analysekatégorien und Konzepten „umschlägt“, wenn er also nicht mehr nur neue Erkenntnisobjekte aufweist, sondern selbst zum Erkenntnismittel und -medium wird. [...] Ein solcher Umschlag vom Gegenstand zu einer Analysekatégorie ist gerade kein Vorgang einer bloß quantitativen Anreicherung. [...] Ein solcher konzeptueller Sprung [...] ist deshalb so wirkungsmächtig, weil er zumeist mit der Transformation von zunächst beschreibenden Begriffen in operative Begriffe, eben in wirklichkeitsverändernde Konzepte, einhergeht.“ (Bachmann-Medick, Doris: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*.3., Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 2009, S. 26.)

espace qui nous ronge et nous ravine, est en lui-même aussi un espace hétérogène. Autrement dit, nous ne vivons pas dans un espace de vide, à l'intérieur duquel on pourrait situer des individus et des choses. Nous ne vivons pas à l'intérieur d'un vide qui se colorerait de différents chatouillements, nous vivons à l'intérieur d'un ensemble de relations qui définissent des emplacements irréductibles les uns aux autres et absolument non superposables.⁸

Demnach ist für Foucault der Raum keine prädestinierte und homogene Entität, die als reiner Behälter dient, sondern stets symbolisch und kulturell aufgeladen und daher heterogen an sich. Diese Auffassung stimmt mit Ernst Cassirers Überlegungen über einen grundlegenden Unterschied zwischen dem mathematischen Raumbegriff, bei dem der Raum tatsächlich als neutraler und abstrakter Hintergrund für die Herstellung mathematischer Relationen dient, und dem ästhetischen Raumbegriff, der sich ganz im Gegenteil selbst als Geflecht von Relationen definiert.⁹

Die Kernthese der *räumlichen Wende* lässt sich also zusammenfassen in der Aussage, dass Raum das Ergebnis von sozialen und symbolischen Praktiken darstellt. Infolgedessen verliert die statische Auffassung des Raumes an Bedeutung und es werden umso mehr seine dynamischen Qualitäten in den Vordergrund gerückt.

1.1.3. Die Dynamisierung des Raumes

Der *Spatial Turn* hat den großen Verdienst, die statischen Raummodelle der klassischen Narratologie durch weitgehend dynamischere Modelle ersetzt zu haben. Eine solche Dynamisierung des Raumes geht mit der Wiederentdeckung der Kategorie der Bewegung einher. Verortungen werden sowohl im empirischen als auch im fiktiven Raum erst durch Bewegung vorstellbar. Wie Wolfgang Hallet und Birgit Neumann feststellen:

Der Bewegung im Raum kommt eine konstitutive Funktion für die soziale Produktion von Raum zu: Erst durch die Bewegung werden verschiedene, auch imaginierte Räume zueinander in bedeutungsstiftende Relationen gesetzt, also Unterschiede, Ähnlichkeiten und Ungleichzeitigkeiten zwischen ihnen nachvollziehbar gemacht. Vor allem die Literatur beruht in grundlegender Weise auf solchen bewegten Erfahrungsmodellen, die die Dynamik zwischen menschlichem Wissen und Handeln, zwischen Vor-Gewußtem und Nicht-Gewußtem, zwischen bekannten und unbekannten Räumen konkretisieren.¹⁰

An dieser Stelle sei hervorgehoben, dass solche „bewegten Erfahrungsmodelle“ den Überlegungen von Juri Lotman und seinem Begriff der Semiosphäre sehr nahe kommen. Der

⁸ Foucault, Michel : *Des espaces autres*, S.1571.

⁹ Cassirer, Ernst: *Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum* (1931) in: Jörg/Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006, S. 485-500.

¹⁰ Hallet, Wolfgang/Neumann Brigit (Hg.): *Raum und Bewegung in der Literatur*, Bielefeld: Transcript Verlag, 2009, S. 14.

russischer Semiotiker und Strukturalist stützt sich auf die anthropologische Grundannahme, dass sich der Mensch in erster Linie die Realität visuell erschließt und sich räumlicher Modelle bedient, um diese beschreiben zu können. Räumliche Relationen werden also häufig für die Darstellung nicht-räumlicher Relationen verwendet mit dem Ziel, die Realität einzugrenzen bzw. auszudifferenzieren. Solche Modelle, die meistens auf Bewegungen und Differenzen beruhen, haben die Absicht, Unterscheidungsmerkmale zu finden, um die Realität ikonisch greifbarer zu machen.

Wenn man also davon ausgeht, dass der Raum ohne Bewegung gar nicht denkbar ist, muss gleichzeitig berücksichtigt werden, dass die Bewegung ihrerseits stark von der Zeit geprägt ist. Im Raum ist demgemäß immer eine gewisse Zeitlichkeit eingeschrieben. Auf diese Weise wird der Raum von einer statischen zu einer dynamischen Größe, die sich nicht auf die reine Beschreibung der Narratologie reduzieren lässt. In der Tat ist, wie Henri Lefebvre konstatierte,¹¹ der Raum ein relationaler Begriff und nicht ein neutraler Rahmen, innerhalb dessen sich historische Ereignisse abspielen bzw. in dem die Zeit Dynamik einbringen kann. Ganz im Gegenteil sind Raum und Zeit im Bezug aufeinander zu betrachten, weil diese Kategorien sich gegenseitig bereichern und nur in ihrer Interdependenz verstanden werden können. Diese Erkenntnis stimmt mit dem vom Michael Bachtin entworfenen Konzept des *Chronotopos* überein, welches die simultane Verzeitlichung des Raums und Verräumlichung der Zeit in sich verkörpert.¹²

1.1.4. Die Raumkonstruktion als Semiosis

Die Literatur der Postmoderne greift das Erbe des *Spatial Turns* auf und präsentiert den Raum in seiner Künstlichkeit und Kulturalität. Im Gegensatz zur traditionellen Auffassung vom literarischen Raum als mimetische Abbildung der Wirklichkeit wird mit der Literatur der Postmoderne bereits der empirische Raum ent-naturalisiert und als soziale Konstruktion

¹¹ Lefebvre, Henri: *Die Produktion des Raums* (1991), übers. v. Jörg Dünne, in: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006, S. 330-342.

¹² „Im künstlerisch-literarischen Chronotopos verschmelzen räumliche und zeitliche Merkmale zu einem sinnvollen und konkreten Ganzen. Die Zeit verdichtet sich hierbei, sie zieht sich zusammen und wird auf künstlerische Weise sichtbar; der Raum gewinnt Intensität, er wird in die Bewegung der Zeit, des Sujets, der Geschichte hineingezogen. Die Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum, und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert.“ (Bachtin, Michail: *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.)

verstanden. Somit inszeniert die Literatur seismographisch die kulturell bedingten Praktiken der Raumkonstruktion. Wie Wolfgang Hallett pointiert zusammenfasst:

Durch die Modellierung von Raumprozessen macht die Literatur wie unter einem Brennglas Raumpraktiken, soziale Interaktionen und Bewegungen im Raum, Raumwahrnehmungen und -Vorstellungen, damit verbundene Bewusstseinsprozesse sowie epistemologische Strategien und Problematiken sichtbar, die in der empirischen Wirklichkeit nur schwer der Analyse zugänglich sind.¹³

Die Literatur nähert sich also nicht mimetisch einem angeblich vorgegebenen und neutralen Raum an, sondern macht die Signifikationsprozesse, die diesem Raum eingeschrieben sind, erkennbar, um seine Arbitrarität als kulturelles Konstrukt zu entlarven.

Die Grundannahme, dass der Raum das Ergebnis einer Bedeutungszuweisung ist, impliziert automatisch, dass nicht nur dessen Beschreibung bzw. literarische Übersetzung, sondern auch dessen reine Wahrnehmung eine Dekodierung voraussetzt. Der Raum ist nicht ein Gegenstand, der sich dem wahrnehmenden Subjekt unmittelbar preisgibt, sondern das Resultat eines Signifikations- und Interpretationsprozesses. Darum ist bereits im Akt der Wahrnehmung ein semiotischer Erkenntnisprozess involviert.¹⁴ Genauso wie im Akt der Lektüre das Lesen eines Textes dessen Dekodierung und Interpretation voraussetzt, impliziert auch das reine Wahrnehmen eines Raumes einen Akt der Bedeutungszuschreibung bzw. Sinngebung.

In Anlehnung an die semiotische Theorie von Charles S. Peirce¹⁵ verschmelzen Semiosis und Epistemologie ineinander. Um noch einmal auf Wolfgang Hallett zurückzugreifen:

Die wahrnehmende Erkenntnis der Wirklichkeit, die bedeutungszuschreibende Interpretation dieser Welt (oder des Weltausschnittes) und die Konstitution von Wirklichkeit - hier also: von Raum - sind in diesem semiotischen Verständnis eins: Das erkennende Subjekt [erschafft] im Prozeß des Erkennens - und das meint: im Prozeß des Interpretierens - die Welt als Zeichenwelt noch einmal.¹⁶

In anderen Worten: Wenn materielle Räumlichkeiten symbolisch besetzt werden oder, noch drastischer formuliert, wenn erst die Symbole den Raum als solchen konstituieren, sind das Erkennen und das Interpretieren gewissermaßen identisch.

Daraus lässt sich folgern, dass literarische Räume, die in einer Art Verschachtelung die primäre Semantisierung des Raumes in sich aufnehmen und zuspitzen, sich als besonders interessante Untersuchungsobjekte erweisen sollten. Literarische Texte, vor allem diejenigen, die den Raum explizit thematisieren, können Aufschluss über Zeichenprozesse geben, die die räumliche Wirklichkeit kodieren, jedoch nicht als solche wahrgenommen und reflektiert werden.

¹³ Hallett, Wolfgang: *Fictions of space: Zeitgenössische Romane als fiktionale Modelle semiotischer Raumkonstitution*. In: Hallett, Wolfgang/Neumann Birgit (Hg.): *Raum und Bewegung in der Literatur*, S. 83.

¹⁴ Hallett, Wolfgang: Ebd. S. 85.

¹⁵ Peirce, Charles: *Peirce on Signs*. In: James Hoopes (Hg.), Chapel Hill/ London: The University of North Carolina Press, 1991.

¹⁶ Hallett, Wolfgang/ Neumann Birgit (Hg.): *Raum und Bewegung in der Literatur*, S. 85.

1.2 Die Reiseliteratur

Das folgende Unterkapitel diskutiert, ob die drei zu analysierenden literarischen Texte dem Genre der Reiseliteratur zugeordnet werden können. Um diese Frage zu beantworten, ist eine kurze Definition der Gattung notwendig. Der rasche Blick auf die Geschichte der Reiseliteratur zeigt jedoch, wie problematisch eine Eingrenzung der Gattung ist.

1.2.1. Mischung aus Fiktion und Realität

Im *Lexikon des gesamten Buchwesens Online* findet sich unter dem Eintrag ‚Reiseliteratur‘ die folgende Definition: „Die Reiseliteratur beschreibt mit literarischen oder reportagehaft-dokumentarischen Mitteln reale und fiktive Reisen.“¹⁷ Die Tatsache, dass sowohl auf reale als auch auf fiktive Reisen Bezug genommen wird, weist darauf hin, dass die eigentümliche Mischung aus Realität und Fiktion, welche die Reiseliteratur so stark charakterisiert, sogar in der Definition selbst der Gattung eingeschrieben ist. Auch wenn die Tradition der Reiseberichte durch Entdeckungsfahrten ausgelöst wird und die ersten Reisebeschreibungen vornehmlich Richtungsangaben für die Reisenden enthielten, mischten sich in den Reiseberichten sehr früh rein empirische Fakten mit Fiktionen. Die Landbeschreibungen wurden nicht nur mit Exkursen über die Geschichte und Sitten der jeweiligen Länder, sondern auch mit Textpassagen versehen, die das Außerordentliche und das Wundersame betonten. Sie hatten das offensichtliche Ziel, die Leser*innen nicht nur zu unterrichten, sondern möglichst auch zu unterhalten. Anders formuliert, auch wenn sich die Reiseliteratur ursprünglich nicht als ästhetisch hochwertiger Text, sondern eher als informativer bzw. dokumentarischer Text definiert, mischten sich in der Praxis bald das Reale und das Phantastische, sodass die Reiseberichte sich über den informativen Gehalt hinaus zunehmend zur Unterhaltungsliteratur entwickelten.

Vorausgesetzt also, dass fiktive Reisen auch zum Genre der Reiseliteratur gehören, erscheint es nicht besonders sinnvoll, die reiseliterarischen Texte lediglich nach ihrem Wirklichkeitsgehalt zu befragen. Da die Reiseliteratur nicht auf die bloße Abbildung der außersprachlichen Wirklichkeit reduziert werden kann, beschränkt sich ihre Bedeutung nicht auf ihre Rezeption als Dokument. Ganz im Gegenteil ist es gerade die Fiktion, die den reiseliterarischen Texten erst ermöglicht, über das rein Dokumentarische hinauszugehen und

¹⁷ C. Haug und G. Pflug: „Reiseliteratur“, in: *Lexikon des gesamten Buchwesens Online*, Leiden: Koninklijke Brill NV, 2017-02-01, Brill Online Reference Works.

an ästhetischer Qualität zu gewinnen. Ohne Fiktion wäre die Reiseliteratur die bloße Vermittlung von Daten und Kenntnissen, deren Wert lediglich durch ihre Wirklichkeitstreue bestimmt wird.

Diese Mischung aus Wirklichkeitstreue und Fiktion, die die Reiseliteratur kennzeichnet, spiegelt sich sogar in der als akkurat bezeichneten Wissenschaft der Kartographie wider. Mit Bezug auf Jorge Luis Borges berühmte Kurzgeschichte *Del rigor en la ciencia*¹⁸ kann die Kartographie nicht – auch wenn sie auf eine möglichst akkurate Wiedergabe der Realität abzielt – die Wirklichkeit so darstellen wie sie ist. Würde man eine Karte im Maßstab 1:1 erstellen, hätte diese theoretisch vollkommene Karte genau die gleiche Größe des Landes, das sie darzustellen versucht. Das Ergebnis wäre eine praktisch unbrauchbare Karte, die sich letztlich über das ganze Land erstreckt und mit diesem übereinstimmt.¹⁹ Diese Geschichte führt paradoxerweise aus, dass auch möglichst genaue Karten eine fiktive Komponente in sich tragen, da jede Karte immer eine Übertragung ist, die sich mit dem dargestellten Gegenstand nie völlig überschneiden kann. In der Tat sind Karten nicht reine Abbilder der Wirklichkeit, sondern erfundene Wirklichkeiten, da jede kartographische Operation immer eine gewisse Interpretation des Dargestellten voraussetzt und dementsprechend bestimmte Details betont oder ausblendet. Auf ähnliche Weise kann auch die verbale Übertragung eines Ortes nicht zur bloßen Umschreibung der empirisch überprüfbaren Realität reduziert werden, da reiseliterarische Texte eine gewisse Polysemie aufweisen, die sich nicht auf eine dokumentarische Eindimensionalität zurückführen lässt.

Zusammenfassend lässt sich keine eindeutige Grenzlinie zwischen Fiktion und Mimesis in der Reiseliteratur bestimmen. Aus diesem Grund hat Ottmar Ette in seinen *Potsdamer Vorlesungen zur Reiseliteratur* die Reiseliteratur als „friktionale Gattung“ zwischen Fiktion und Diktion bezeichnet.²⁰ Sie ist demnach eine Hybridform, in der Finden und Erfinden miteinander verschränkt sind und sich nur schwer voneinander abgrenzen lassen. Es lässt sich vermuten, dass die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Fiktion eben deshalb fließend sind, weil die Reiseliteratur – ähnlich wie alle Reisen – eine Grenzüberschreitung ermöglicht. Genauer betrachtet herrscht in vielen Reiseberichten tatsächlich keine binäre Opposition zwischen

¹⁸ Borges, Luis Jorge : *Del rigor en la ciencia* in : *Historia universal de la infamia*, Buenos Aires : Etcetera, 1935.

¹⁹ Umberto Eco hat sich in *Il secondo diario minimo* auf Borges Erzählung explizit bezogen und die paradoxen Schlussfolgerungen eines solchen Versuchs ausgelotet.

²⁰ „Der Reisebericht schleift die Grenzen zwischen beiden Bereichen ab: Er ist einem literarischen Gebiet zuzuordnen, das wir als friktionale Literatur bezeichnen dürfen.“ (Ette Ottmar: *ReiseSchreiben: Potsdamer Vorlesungen zur Reiseliteratur*, Berlin: De Gruyter GmbH, 2020, S. 149.)

Fiktion und Nicht-Fiktion, sondern stattdessen ein Spannungsverhältnis, das sich für die schreibende Person als besonders produktiv erweist. Von dieser Warte aus hat die Reiseliteratur aufgrund ihrer Hybridität und Liminalität eine privilegierte dialektische Position.

Die für diese Arbeit ausgewählten Texte weisen jeweils unterschiedliche Grade an Fiktion auf. In *Le città invisibili* von Italo Calvino spielt sie eine zentrale Rolle, da im Text lediglich über fiktive Reisen berichtet wird. Die Stadtbeschreibungen sind Produkte der Einbildungskraft des Autors und stellen keine außersprachliche Wirklichkeit, sondern umgekehrt, eine rein sprachliche Wirklichkeit dar.

In *L'empire des signes* von Roland Barthes hingegen wird über ein bereits geographisch existierendes Land geschrieben, wobei dieses Land – Japan – nur als Denkanstoß für Barthes' Abschweifungen dient und nicht wirklichkeitstreu dargestellt wird.²¹ Der Fiktion im Sinne der freien Verarbeitung des gesammelten Materials wird vom Autor eine besondere Bedeutung zugeschrieben. In der Tat zielt Barthes gemäß seiner Theorie auf eine Befreiung des Signifikanten vom „Druck“ der Mimesis ab. Somit stellt er die Grundvoraussetzung jeder Wirklichkeitsdarstellung infrage, was eine Dezentrierung bzw. Enteignung des Abendlandes vorantreiben soll.

Nur in *Landmarks* von Robert Macfarlane spielt die Fiktion eine anscheinend geringere Rolle, da hier bestimmte topographisch identifizierbare und vom Autor tatsächlich besuchte Orte beschrieben werden. Allerdings geht auch dieses Werk über das rein Dokumentarische hinaus, da der Fokus nicht auf einer textexternen Referentialität, sondern vielmehr auf der emotionalen Verbindung mit den Orten durch die Sprache liegt.

Insgesamt lässt sich beobachten, dass die analysierten Werke nicht faktenorientiert sind und Räume nicht als bloße Koordinaten im Raum, sondern eher als an und für sich fiktionale Bilder der Realität verstanden werden, die eine hohe semantische Dichte aufweisen. Der gefundene bzw. erfundene Raum wird semantisch verdichtet, sodass die Grenze zwischen außersprachlichen und reinsprachlichen Realitäten aufgeweicht und, im Fall von Calvino, sogar aufgehoben wird.

²¹ "Je puis aussi, sans prétendre en rien représenter ou analyser la moindre réalité, prélever quelque part dans le monde (là-bas) un certain nombre de traits, et de ces traits former délibérément un système. C'est ce système que j'appellerai : le Japon." (Barthes, Roland : *L'empire des signes*, Genève : Skira, 1970, S. 9.)

1.2.2. Intermedialität

Das vorhergehende Beispiel der Karte bringt ein zweites Spezifikum der Reiseliteratur zum Vorschein: ihre ausgeprägte Intermedialität. In der Tat werden Reiseberichte seit ihrem Ursprung mit verschiedenen Medien wie unter anderem Karten, Bildern, Zeichnungen und Datensammlungen versehen. Vor allem den Karten wurde aufgrund ihrer visuellen Kraft eine besondere Bedeutung zugeschrieben. In der Regel war der reiseliterarische Text mit der Absicht, verbale Beschreibungen durch visuelle Elemente zu ergänzen oder Wirklichkeitstreue zu erzielen, mit anderen Medien ausgestattet. Die grenzüberschreitende Qualität der Reiseliteratur entfaltet sich auch in dieser intermedialen Bestimmung des reiseliterarischen Textes, der sich somit als Medium zwischen anderen Medien erweist.

Den intermedialen Beziehungen wird auch in allen für diese Arbeit relevanten Texten eine besondere Bedeutung zugeschrieben. Diese Tatsache fällt vor allem in Barthes *L'empire des signes* auf, da in diesem Werk die Intermedialität stark in den Vordergrund gerückt wird. Die 1970 im Skira Verlag erschienene Ausgabe ist mit zahlreichen Bildern und Aufzeichnungen ausgestattet, die bei der Rezeption des Werkes mitwirken sollen und dem Text nicht wie reine Illustrationen untergeordnet sind. Die ikonotextuellen Verschränkungen dienen dazu, den für Barthes permanenten Tausch der Zeichen zu versinnbildlichen, und haben somit eine grundlegende poetische Funktion.

Auch in Robert Macfarlane's Werken spielt Intermedialität eine wesentliche Rolle. In der Regel sind seine Texte immer mit verschiedenen Photographien versehen, die vom Autor selbst aufgenommen wurden und somit das Gefühl des Autobiographischen und der Realitätstreue steigern. Im Fall von *Landmarks* wird aber im Vergleich zu den vorigen Werken die Intermedialität stark begrenzt, da der Fokus des gesamten Buchs auf dem Sprachvermögen liegt. Daran anknüpfend sind die extratextuellen Elemente immer sprachlicher Natur, nämlich lexikale Appendixe, die mit den jeweiligen Kapiteln thematisch abgestimmt sind und im Laufe des Buchs eine Art Lexikon der verlorenen Wörter gestalten. Außerdem gestaltet der Autor oft intertextuelle Verweise und Anspielungen auf andere Texte und Autor*innen, die für seine Reflexionen relevant sind. Ergo, während in *Landmarks* die Intermedialität eine untergeordnete Rolle spielt, überwiegen Intramedialität und Intertextualität.

Noch radikaler intramedial ist die Operation in Calvins *Città invisibili*, wo die Sprache als einziges Medium herrscht und von dem Autor dank der Kunst der Kombinatorik sogar verwendet wurde, um die Idee einer Streckenkarte bzw. eines Reiseweges zu erwecken.

Die Intermedialität ist demnach in den ausgewählten Werken unterschiedlich präsent. Es lässt sich vermuten, dass in den Texten von Robert Macfarlane und Calvino, bei denen der intermediale Aspekt weniger ausgeprägt ist, dieser Mangel an Intermedialität durch eine pansprachliche Verfahrensweise kompensiert wurde.

1.2.3. Autobiographische Elemente

Ein weiteres Merkmal der Reiseliteratur ist die autobiographische Komponente. In der Tat sind Autobiographie und Reiseliteratur auf vielfache Weise miteinander verbunden – allein aufgrund der Tatsache, dass die meisten Reiseberichte auf real erlebten Reiseerfahrungen der Autor*innen beruhen.

Diese Aussage trifft natürlich nicht auf fiktive Reisen wie Calvins *Le città invisibili* zu, obwohl Calvino selber ein passionierter Reisender war. Eine autobiographische Komponente lässt sich jedoch in dem Werk nicht komplett ausschließen, da Marco Polo, der zugleich als erzählendes und erzähltes Ich²² dient, in einer Textpassage zugibt, dass er in seinen Beschreibungen ständig nur von Venedig, seiner Heimatstadt, berichtet. Venedig hatte allerdings eine besondere poetische Bedeutung auch für Italo Calvino, wie im Laufe der Arbeit eingehend erläutert wird. Barthes' und Macfarlanes Werken beruhen stattdessen auf mehreren Reisen, die die Autoren tatsächlich unternommen haben. Diese biographische Komponente wird von Barthes aber weitgehend ausgeblendet, weil der Fokus nicht auf einer empirisch erlebten und authentisch japanischen Realität, sondern vielmehr auf deren semantischer Überformung liegt. Im Gegensatz dazu spielen besuchte Orte und autobiographische Begegnungen in *Landmarks* von Robert Macfarlane eine stärkere Rolle. Reisendes Ich und erzählendes Ich überschneiden sich in der Regel in allen Werken des englischen Schriftstellers. Die erlebte Reise, die von dem Autor literarisch gestaltet wird, dient als konkrete Gelegenheit für die Materialsammlung und als Sprungbrett für seine intertextuellen Abschweifungen.

²² Die Narratologie unterscheidet traditionell zwischen einem erzählten Ich, das sich innerhalb der Erzählung befindet bzw. unmittelbar am Geschehen beteiligt ist, und einem erzählenden Ich, das sich außerhalb der Erzählung befindet und über das Geschehen berichtet. Zwischen diesen zwei Ichs können sich verschiedenen Konstellationen profilieren. (s. Schmid, Wolf: *Elemente Der Narratologie*, Berlin: De Gruyter, 2014.)

Auch in diesem Fall erweist sich Reiseliteratur als hybride Gattung, die eine Grenzüberschreitung ermöglicht. An der Schwelle zwischen unterschiedlichen Medien, aber auch zwischen Fiktion und Wirklichkeitstreue, Autobiographie und Universalität, lässt sich die Reiseliteratur nur schwer eingrenzen und geht sehr frei mit dem gesammelten Material um.

1.2.4. Exkursionen- Exkurse

Gerade diese Freiheit bzw. Beliebigkeit angesichts des Materials scheint für einen weiteren Definitionsversuch der Gattung Reiseliteratur und ihrer Merkmale besonders interessant. Die Reiseliteratur neigt zunehmend dazu, unendliche Exkurse zu generieren.²³ Schon die ersten Reiseberichte weisen neben den Beschreibungen der bereisten Länder Exkurse über die Geschichte, die Sitten, die Kunst, das Essen usw. auf. Bald vermehren sich die Abschweifungen, die teilweise sehr stark vom ursprünglichen Thema abweichen und einen Sprung ins Spekulative machen.

Etymologisch betrachtet, haben der Exkurs und die Exkursion den gleichen Ursprung und stammen aus dem Lateinischen *ex-cursus* bzw. *ex-currere*, was so viel bedeutet wie „herauslaufen“ bzw. „abseits vom gegebenen Weg gehen“. Sowohl die verbale als auch die geographische Abschweifung sind Grenzüberschreitungen, die vom vorgegebenen Pfad bzw. Thema abweichen. Von dieser Perspektive aus ist die Reiseliteratur mit dem Essay verwandt, da in beiden Fällen die schreibende Instanz eine gewisse Freude an Digressionen und Abweichungen empfindet. Sowohl in der reiseliterarischen als auch in der essayistischen Schreibweise wird die Betonung eher auf die Suche und die damit verbundenen Umwege statt auf den Zielpunkt gelegt. Der untersuchte Gegenstand bzw. der beschriebene Ort dient teilweise bloß als Ausgangspunkt eines absichtslosen Spaziergangs und als treibende Kraft einer Denkbewegung. So gesehen hat die Reiseliteratur an sich etwas Essayistisches, weil sie, genauso wie der Essay, in einem Zwischenraum angesiedelt ist und nicht auf eine akkurate Beschreibung der Wirklichkeit bzw. Paraphrase des Gegebenen, sondern vielmehr auf ihre Befragung abzielt. Die exkursiven Digressionen sind gerade so wichtig, weil die Bewegungen im geographischen und textuellen Raum zur spekulativen Durchquerung des Raums werden.

²³ Ette, Ottmar: *ReiseSchreiben: Potsdamer Vorlesungen zur Reiseliteratur*, De Gruyter GmbH: Berlin, 2020, S.58.

Dieser ex-kursive Charakter ist in allen untersuchten Werken gleichermaßen präsent und er geht einher mit einer gewissen diskontinuierlichen und fragmentarischen Form. Die formalen Merkmale der ausgewählten Texte werden im Schlusskapitel eingehend analysiert. Im Rahmen dieses Unterkapitels scheint aber eine von Roland Barthes verfasste Überlegung über die Exkursion als besonders zutreffend:

Und ich bin mehr und mehr davon überzeugt, dass, sei es beim Schreiben, sei es beim Unterrichten, die grundlegende Operation des Loslassens, wenn man schreibt, in der Fragmentierung, wenn man vorträgt, in der Abschweifung besteht, oder, um es mit einem köstlich zweideutigen Ausdruck zu sagen: in der Exkursion. Ich wünschte also, dass Sprechen und Zuhören, die sich hier miteinander verflechten, dem Hin und Her eines Kindes gleichen, das in der Nähe der Mutter spielt, sich von ihr entfernt, dann zu ihr zurückkehrt, um ihr einen Stein, einen Wollfaden zu bringen, so rings um ein friedliches Zentrum einen Spielraum schaffend, innerhalb dessen der Stein oder der Wollfaden letztlich weniger bedeuten als das von Eifer erfüllte Geschenk, das daraus gemacht wird.²⁴

In dieser Passage wird deutlich, dass für Roland Barthes die Abschweifung ein Bewegungsmuster der menschlichen Erkenntnis darstellt. So gesehen können die in dieser Arbeit untersuchten Reisetexte als hermeneutische Exkursionen verstanden werden, die sich immer vom Zentrum abwenden.

1.2.5. Die Verräumlichung des Denkens

Die Neukonzeptualisierung des Raumbegriffs im Rahmen literaturwissenschaftlicher Theoriebildung wurde, wie bereits geschildert, vor allem in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit dem sogenannten *Spatial Turn* ermöglicht. Die in dieser Zeit zunehmende Verräumlichung des Denkens richtet sich gegen die traditionelle Herrschaft der Zeit über den Raum im literaturwissenschaftlichen Diskurs.

Die Reiseliteratur, eine Literatur, in welcher der Raum in den Vordergrund tritt, scheint in einer solchen postmodernen Perspektive, die stark von der Spatialisierung hermeneutischer Prozesse geprägt wurde, besonders interessant. In dieser Epoche weisen reiseliterarische Texte eine Auflösung der traditionellen Gattungsstrukturen des Reiseberichts auf. Die materielle Reisebewegung tritt in den Hintergrund und die Texte verweigern sich, einer klaren Definition von Anfang und Ende; das heißt, sie weisen keine kohärenten und abgeschlossenen Itinerare, sondern eine offene Form auf. Es handelt sich um diskontinuierliche Reisen und Bewegungen, die keinen konkreten Reiseweg, sondern eher eine hermeneutische Bewegung darstellen.

²⁴ Barthes, Roland : *Leçon*. Leçon inaugurale de la Chaire de Sémiologie littéraire du Collège de France prononcée le 7 janvier 1977. Paris: Seuil 1977, S. 42. In: Ette, Ottmar: *ReiseSchreiben*, S. 221.

Diese Bewegung verdoppelt sich durch die materielle und prozessuale Bewegung beim Lesen des Textes. Ottmar Ette fasst in *ReiseSchreiben* prägnant zusammen:

Der im 18. und 19. Jahrhundert beobachtbare und auch an der Wende vom 20. zum 21. Jahrhundert anhaltende Erfolg der hybriden Gattung des Reiseberichts beruht vor allem auf einer Spatialisierung von Denkstrukturen und Verstehensbewegungen, deren Hermeneutik vom Lesepublikum anhand bestimmter für die Wahrnehmung stilisierter Orte mehr oder minder leicht nachvollzogen werden kann. Lesen ist ein Verstehen, das sich seiner Prozesshaftigkeit, seinem Ablauf als Bewegung, in einer Literatur, die Bewegung räumlich in Szene setzt, besonders eindrucksvoll innewird. Das Genre des Reiseberichts gibt diesen Spatialisierungen von Verstehensbewegungen literarischen Raum.²⁵

Die Reise visualisiert einen hermeneutischen Prozess, der sich sowohl in der Erfahrung des Schreibens als auch jener des Lesens entfaltet und räumlich organisiert wird. Von dieser Warte aus wird in der Reiseliteratur aufgrund ihrer Betonung der räumlichen Komponente eine Tendenz zugespitzt, die in der Literatur von vornherein präsent ist. Somit erhält die Reiseliteratur eine gewisse Selbstreflexivität, die vor allem in jenen Werken, in welchen die Erfahrung der Lektüre und die Beziehung mit der*dem Leser*in explizit behandelt werden, zum Vorschein kommt.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die drei Werke, die in dieser Arbeit komparatistisch analysiert werden, keine Reisebücher im traditionellen Sinne sind, aber trotzdem zum breiten Spektrum der Reiseliteratur gehören. Alle Werke beschreiben diskontinuierliche Reisen, die verschiedene Verstehensprozesse und sprachliche Untersuchungen räumlich darstellen. Da sich Denk - und Sprachbewegungen in einer postmodernen Perspektive als diskontinuierliche Vorgänge ohne eine Zentralperspektive zeigen, weisen alle Texte eine fragmentierte und nicht-kontinuierliche Form auf, die sich nicht auf eine homogene Narration zurückführen lässt.

1.2.6. Eine raum-fundierte Gattungstheorie

Abschließend sollte nicht unerwähnt bleiben, dass in den letzten Jahren einige Forscher*innen die Möglichkeit skizziert haben, eine raumfundierte Gattungstheorie zu entwickeln.²⁶ Eine solche Gattungstheorie bedient sich der Begriffe der Raumtheorie und verwendet das Raummodell zur Theoretisierung literarischer Textgattungen. Diesem Konzept entsprechend werden literaturwissenschaftliche Kategorien nicht als statische, sondern als dynamische

²⁵ Ette, Ottmar: *ReiseSchreiben*, S. 251.

²⁶ Siehe zum Beispiel Sicks, Kai Marcel: *Gattungstheorie nach dem Spatial turn: Überlegungen am Fall des Reisesromans* in: *Raum und Bewegung in der Literatur*, Hallet W. und Neumann B., Bielefeld: Transcript Verlag, 2009, S. 337.

Denkmodelle verstanden. Während systematische Gattungsmodelle literarische Texte in stabile Gefüge einordnen und somit die Komplexität der Verhältnisse ausblenden, konzipiert eine raumorientierte Gattungstheorie den Raum nicht als bloßen Container, sondern als relationalen Begriff. Genauso wie der Raum erst durch die Bewegung und die Praxis entsteht²⁷, sind auch Gattungen keine ontologisch präexistenten Einheiten, sondern soziale und geschichtliche Praktiken. Von dieser Perspektive aus sind Gattungen Texträume, die gegenüber anderen Gattungsräumen abgegrenzt werden. Da diese Grenzen zum Teil flexibel und offen sind, haben literarische Texte keine starre Position, sondern sind in ständiger Bewegung.²⁸ Ein solches raumabgeleitetes Gattungsmodell²⁹, das sich auf Bewegung und Dynamik, anstatt auf Abstammung und Artzugehörigkeit, bezieht, scheint besonders treffend, um das hybride Oszillieren der Literatur und vor allem der Reiseliteratur schildern zu können.

²⁷ Hier handelt es sich um die Hauptaussage von Michel de Certeau in *L'invention du quotidien* (1980).

²⁸ Kai Marcel Sicks zählt für eine raumfundierte Gattungstheorie folgende Grundannahmen auf: 1. Gattungen sind Texträume, die gegenüber anderen Gattungstexträumen abgegrenzt sind. 2. Die Grenzen zwischen den Gattungsräumen sind zumeist flexibel und offen. 3. Gattungen können sich mit anderen Gattungen überlagern. 4. Innerhalb der Gattungsgrenzen sind literarische Texte angeordnet. 5. Die Texte haben keine starren Positionen, sondern solche, die sich je nach Perspektive verändern.

²⁹ Hier könnte die Vermutung naheliegen, dass eine solche raum-bezogene Gattungstheorie Bachmann Medicks Wunsch nach einem methodischen Verfahren der Spatialisierung, welches erst die Raumwende vollzogen würde, erfüllen könnte.

1.3. Surface Reading- Der Text als tastbare Oberfläche

Der 2009 von Stephen Best und Sharon Marcus in der amerikanischen Zeitschrift *Representations* publizierte Essay *Surface Reading: An Introduction*³⁰, bringt einen neuen methodischen Ansatz hervor, welcher gerade aufgrund seiner Betonung der Materialität des Textes und der Performativität der Lektüre für die vorliegende Arbeit besonders geeignet erscheint. Dieser neue Lesevorgang erweist sich als Alternative zu den bekannteren *Close Reading* und *Distant Reading* und hat im englischsprachigen akademischen Raum eine hitzige Debatte angeregt. Insgesamt lässt sich sagen, dass das *Surface Reading* für eine Rückkehr zum Text als Objekt der Betrachtung plädiert und darum die traditionellen Interpretationsverfahren des *Symptomatic Reading* in Frage stellt. In der Tat betonen Stephen Best und Sharon Marcus in ihrer Beschreibung des *Surface Readings* vor allem die Unterschiede zum *Symptomatic Reading*, das somit als methodischer Gegenpol dient. Dieses Unterkapitel wird sich einer ähnlichen kontrastiven Vorgangsweise bedienen, um das *Surface Reading* und seine Merkmale eingehend schildern zu können.

1.3.1. Kritische Distanz zum Symptomatic Reading

Das *Symptomatic Reading* lehnt sich theoretisch an die Tradition der Hermeneutik des Verdachts³¹ an und geht davon aus, dass der literarische Text einen Verdrängungsprozess zur Schau stellt. Da dieser Methode folgend der Latenz eine wichtigere Bedeutung als der Präsenz zugeschrieben wird, bedeutet das Interpretieren eines Textes, nach Absenzen bzw. Leerstellen zu suchen mit dem Ziel, die Ideologie, die dem Text zugrunde liegt, zu entlarven. Von dieser Warte aus liegt natürlich die Bedeutung eines Textes in der Tiefe und nicht in der Oberfläche, die somit als zu offensichtlich, wenn nicht sogar als irreführende Umhüllung der Wahrheit betrachtet wird. Die Oberfläche ist demgemäß nur die äußere Schicht, in der sich das, was im Text als Gemeintes anwesend ist, als abwesend im materiellen Gefüge des Texts präsentiert.

³⁰ Best, Stephen und Sharon, Marcus: *Surface Reading: An introduction* in: *Representations*, Vol. 108, N.1, S. 1-21, University of California Press, 2009.

³¹ Dieser Begriff geht auf Paul Ricoeur und seinen Aufsatz *De l'interprétation: Essay sur Freud* (1965) zurück. Der französische Philosoph bezeichnete Nietzsche, Freud und Marx als Meister einer derartigen kritischen Hermeneutik. Die Grundüberzeugung der Hermeneutik des Verdachts ist es, dass der Sinn nie unmittelbar zugänglich ist und dass es keine Tatsachen, sondern nur Interpretationen gibt.

Das *Surface Reading* setzt sich dem *Sympomatic Reading* entgegen, da hier nicht nach versteckten außertextuellen Bedeutungen gesucht wird, sondern vielmehr die Textfläche und ihre Materialität abgetastet werden. Best und Marcus beschreiben in ihrem Essay die Oberfläche wie folgt:

[...]We take surface to mean what is evident, perceptible, apprehensible in texts; what is neither hidden nor hiding; what, in the geometrical sense, has length and breadth but no thickness, and therefore covers no depth. A surface is what insists on being looked at rather than what we must train ourselves to see through.³²

Demzufolge untersucht das *Surface Reading*, während das *Symptomatic reading* den Text als eine Reihe von Symptomen bzw. manifesten Inhalten versteht, die entziffert werden müssen, um die latenten und verborgenen Bedeutungen des Textes zu offenbaren, lediglich die Textoberfläche und ihre Topographie in der Überzeugung, dass die Sprache und ihre Materialität an und für sich Bedeutungsträger sind.

Somit ist der Antagonismus zwischen Fläche und Tiefe bzw. Form und Inhalt abgeschafft, sodass allein die sprachliche Manifestation eines Werkes gewissermaßen zum Inhalt wird. Der Begriff der Oberfläche steht tatsächlich nicht für die wortwörtliche Bedeutung eines Textes und bezieht sich nicht nur auf seine Materialität und sprachliche Struktur. Das Interesse an der textuellen Oberfläche ist von Best und Marcus bereits als kritische Aktivität verstanden worden, sodass allein die Beschreibung eines Textes sich nicht der Interpretation entziehen kann:

This focus assumes that texts can reveal their own truths because texts mediate themselves; what we think theory brings to texts (form, structure, meaning) is already present in them. Description sees no need to translate the text into a theoretical or historical metalanguage in order to make the text meaningful. The purpose of criticism is thus a relatively modest one: to indicate what the text says about itself.³³

Der Text muss nicht unbedingt mit einem theoretischen Pendant versehen werden, um Bedeutung zu erlangen. Diese Auffassung lehnt sich an den neuen Formalismus³⁴ an, der auf die formalen Merkmale eines Textes besonderen Wert legt – in der Überzeugung, dass der Text selbst seine eigene Theorie enthält. Der literarische Text, so behaupten Best und Marcus, hat einen hermeneutischen Wert auch ohne, dass man diesen mit einer bestimmten Theorie verknüpft. Auf diese inhärente Hermeneutik des Textes bezieht sich auch Susan Sontag in ihrem bekannten Essay *Against Interpretation* (1966)³⁵, der ein wichtiger theoretischer Bezugspunkt

³²Best, Stephen und Sharon, Marcus: *Surface Reading*, S.9.

³³Ebd., S.11.

³⁴Der neue Formalismus ist eine amerikanische literarische Strömung des 20. Jahrhunderts, die in Anlehnung an die Tradition des russischen Formalismus eine Wiederaufnahme und Betonung der formellen Eigenschaften eines Textes befürwortet.

³⁵Sontag, Susan: *Against Interpretation and Other Essays*. 1. Print. ed. New York, NY: Farrar, Straus & Giroux, 1966.

für die beiden Literaturkritiker*innen darstellt. In ihrem Essay kritisiert die amerikanische Schriftstellerin das von Freud und Marx abgeleitete Interpretationsmodell der Hermeneutik des Verdachts und plädiert für eine Aufwertung der textuellen Oberfläche und ihrer Sinnlichkeit. Laut Susan Sontag gerät die Interpretation in Gefahr, den Text ihrem Wunsch nach Entmystifizierung folgend stark zu verändern. Somit nimmt das *Surface Reading* eine ethische Komponente für sich in Anspruch.

1.3.2 Vor- und Nachteile des *Surface Readings*

Während man beim *Symptomatic Reading* davon ausgeht, dass der Text als Symptom einer in der Tiefe verschachtelten Bedeutung zu interpretieren ist, steht das *Surface Reading* für eine strenge Textnähe. Eine solche Herangehensweise bleibt dem Text treu und gerät nicht in Gefahr, eine ideologische oder ideologiekritische Instrumentalisierung des Textes zu werden, die im Fall eines symptomatischen Lesevorgangs höchstwahrscheinlich produziert werden kann. Diesem nunmehr im englischsprachigen Raum traditionellen Lesevorgang entsprechend wird in Texten nach Symptomen gesucht, die eine präzise Diagnose ermöglichen, die aber schon vor der Untersuchung bekannt war und lediglich bewiesen werden musste. Von dieser Warte her gerät die wissenschaftliche Analyse literarischer Texte in einen Teufelskreis, in dem die zu beweisende Theorie durch die für die Theorie relevanten gesammelten Beispiele bestätigt wird. Eine psychoanalytische Untersuchung wird zum Beispiel im Text nach bestimmten Elementen bzw. Symptomen suchen, die psychoanalytisch interpretiert werden können. Das Gleiche gilt natürlich auch für eine soziologische, eine postkoloniale, eine genderorientierte Untersuchung und dergleichen. Die theorieorientierte Suche steuert die Lektüre und findet im Text die Elemente, welche die vorangekündigte Annahme bestätigen. Auf diese Weise werden das *Symptomatic Reading* und die darunterliegende Hermeneutik des Verdachts wiederum ideologisch, gerade indem sie die Ideologie entlarven wollen. In der Tat erweist sich eine derartige entmystifizierende Lektüre in ihrem Willen, sich von der Ideologie zu befreien, als abhängig von ihrem Streben nach De-Ideologisierung.

Im Gegensatz dazu verzichtet das *Surface Reading* auf jegliche Theorie und Vorkenntnisse mit der Absicht, möglichst wahre Aussagen über den Text zu formulieren bzw. dem Text keine Gewalt anzutun. Stephen Best und Sharon Marcus machen ihre Position deutlich:

To some ears this might sound like a desire to be free from having a political agenda that determines in advance how we interpret texts, and in some respects it is exactly that. We think, however, that a true

openness to all the potentials made available by texts is also prerequisite to an attentiveness that does not reduce them to instrumental means to an end and is the best way to say anything accurate and true about them.³⁶

Da der Text nicht unbedingt das Ergebnis einer Mystifizierung oder die Herauskristallisierung einer Ideologie ist, stellt die Oberfläche nicht nur den Schutz einer höheren Wahrheit dar, sondern hat stattdessen einen ästhetischen und theoretischen Wert an sich.³⁷ Somit entsteht ein gewisser Überraschungseffekt, da die Lektüre nicht misstrauisch operiert und stark von der entsprechenden Theorie begründet und motiviert ist, sondern sich von den Texten überraschen lässt, ohne vorher zu wissen, was ein Text zu sagen hat. Sogar einige Gegner des *Surface Readings* wie Kristina Straub räumen dieser Methode einen Wundereffekt ein:

I feel a desire to learn something new, to be surprised by what I see in a text, to feel the shock of cultural and political unfamiliarity. Theoretically speaking, while I still want to know where I am starting from when I create an interpretation, I would rather not know where I am going.³⁸

Ein solcher Umgang mit Texten, der nicht auf Vorurteilen und Instrumentalisierung beruht, erlaubt eine gewisse Freiheit und lässt den Text sprechen, ohne die Zumutung, seine Stimme sofort einordnen zu können.

Es sollte nicht unerwähnt bleiben, dass dieser Anspruch nach Treue und Objektivität sich in der Praxis schwierig umsetzen lässt. Jede*r Leser*in bringt tatsächlich eine Fülle von Vorkenntnissen, Erfahrungen, Geschmäckern und Abneigungen mit sich, die sich nur schwer überwinden lassen. Der*die Leser*in ist keine leere Instanz, keine *Tabula rasa*, sondern vielmehr ein Individuum mit eigenem biographischen und kulturellen Hintergrund, eigenen Erinnerungen und früheren Leseerfahrungen, die in der Rezeption notwendigerweise mitwirken. Darum sind eine neutrale Lektüre bzw. eine passive Registrierung des Werks unmöglich. Jede Lektüre ist gewissermaßen immer schon eine Deutung, die sich der Interpretation nicht komplett entziehen kann. In Anlehnung an Umberto Eco³⁹, der die Interpretation unter die semantische Aktualisierung einer textuellen Strategie als Kooperation mit der*dem Leser*in versteht, kann man die Aufgabe der*des Literaturwissenschaftlers*in in erster Linie als die Aufgabe eines*einer Lesers*in definieren. Die wissenschaftliche

³⁶ Best/ Sharon: *Surface Reading*, S. 16.

³⁷ “We want to underscore two points: that to see more clearly does not require that we plumb hidden depths and that producing accurate accounts of surfaces is not antithetical to critique; indeed, it may be, as Bruno Latour has recently suggested, the best way to move past the impasses created by what has become an excessive emphasis on ideological demystification.” (Ebd.)

³⁸ Straub, Kristina: *The Suspicious Reader Surprised or What I Learned from “Surface Reading”*, in: *The Eighteenth Century*, vol. 54, no. 1, University of Pennsylvania Press, 2013. S. 140.

³⁹ In *Lector in Fabula* (1979) behauptet der italienische Semiotiker, dass das literarische Kunstwerk sich dem Leser zum Dialog öffnet und dass der*die Leser*in allein durch das Lesen eine aktive Rolle im Interpretationsverfahren einnimmt.

Auseinandersetzung mit literarischen Texten kann dementsprechend nicht von der ursprünglichen Erfahrung der Lektüre absehen. Die Lektüre ist gerade deswegen so interessant, weil sie jedes Mal, auch wenn sie von dem*der gleichen Leser*in wiederholt wird, unterschiedliche latente Inhalte zur Erscheinung bringt bzw. nicht manifeste Bedeutungen manifest macht. Darum haben sowohl der*die naive als auch der*die fachkundige Leser*in ein Vorwissen, das die Möglichkeit einer komplett neutralen Lektüre zunichtemacht. Der von Best und Marcus in Anlehnung an Susan Sontag erhoffte Verzicht auf Deutung scheint unmöglich: Man kann nicht nicht interpretieren, weil man allein durch das Lesen im interpretativen Kreis involviert ist.

Außerdem ist die Aufgabe des*der Literaturwissenschaftlers*in nicht lediglich zu beschreiben bzw. zu paraphrasieren. Um das Paradox der Karte von Borges⁴⁰ wieder aufzugreifen, ist eine Karte im Maßstab 1:1 trotz ihres Anspruchs auf Präzision unrealisierbar und unanwendbar. Auf ähnlicher Weise wären die Replik des Buchformats bzw. die Wiederholung des Textes vom Anfang bis zum Ende die einzige adäquate und nicht verzerrte Beschreibung eines literarischen Textes. Von dieser Warte aus ist die Befreiung von jeglicher Ideologie ein Trugschluss, wie Ellen Rooney in ihrem Essay pointiert zusammenfasst: “There is no position more potent, no interpretative stance more powerful, than one that claims merely to “indicate what the text says about itself” in effect, not to be interpreting at all.”⁴¹ Die Abwehr von Interpretation ist damit bereits Interpretation und die Ablehnung jeglicher Ideologie wiederum ideologisch. Der Text generiert automatisch Deutungen, aber diese sollten nicht endgültig fixiert und parteiisch verteidigt werden, sondern einen Spielraum der Deutungen ermöglichen, welcher nie zur Ruhe kommen kann, sondern, ganz im Gegenteil, einen Tausch der Zeichen⁴² im Sinne Roland Barthes’ versinnbildlicht. Von dieser Perspektive aus ist die Interpretation kein Angriff, der durch seine beinahe penetrante Kraft, den Text zu entschlüsseln beansprucht, sondern eine sensuelle Erfahrung mit dem Text, die durch eine gewisse Empfänglichkeit und Rezeptivität gekennzeichnet ist. Durch die Begegnung mit dem Text und seiner Oberfläche bestimmt sich

⁴⁰ Borges, Luis Jorge : *Del rigor en la ciencia* in : *Historia universal de la infamia*, Buenos Aires: Etcetera, 1935.

⁴¹ Rooney, Ellen: *Live free or Describe: The Reading Effect and The Persistence of Form* in: *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, Volume 21, Number 3, Brown University, 2010 S.125.

⁴² Wie im Lauf der Arbeit geschildert wird, stellt Roland Barthes in seinem Buch *L’Empire des Signes* den permanenten Tausch der Zeichen zur Schau. Jedes Zeichen generiert neue Zeichen genauso wie jede Deutung eine unendliche Kette von Deutungen verursacht, die nicht stabil fixiert werden kann. In diesem unendlichen Spiel der Enthüllung stellt vielleicht die angeblich bedeutungsvolle Tiefe nichts anderes als eine andere, zusätzliche Oberfläche dar, die nichts enthüllt bzw. andere Oberflächen erscheinen lässt.

die Interpretation als dialogisches und erotisches Moment, in welchem der Text spricht, indem er berührt und sich berühren lässt.

1.3.3. Die Interdependenz von Tiefe und Oberfläche

Allerdings betonen Marcos und Best in ihrem Artikel, dass die in *Representations*⁴³ gesammelten Beiträge nicht das *Symptomatic Reading* komplett ausschließen bzw. das *Surface Reading* als einzige gültige Methode einschätzen:

These essays represent neither a polemic against nor a postmortem of symptomatic reading. Our contributors trace nascent practices in the text-based disciplines, some of which evolve from symptomatic reading, some of which break from it. The “way” of our title should not be construed as a unitary mode or a pilgrimage to a single point, but as a road branching in multiple directions, like Jorge Luis Borges’s garden of forking paths.⁴⁴

Wie dieses Zitat verdeutlicht, will das *Surface Reading* nicht das *Symptomatic Reading* ersetzen oder dessen Ungültigkeit wissenschaftlich beweisen. Eine Methode schließt die andere nicht aus, genauso wie sich Tiefe und Oberfläche nicht gegenseitig ausschließen, sondern ergänzen. Die Kernaussage der Vertreter*innen des *Surface Readings* kann wie folgt paraphrasiert werden: Die Bedeutung eines Kunstwerks liegt nicht nur in der Enthüllung seiner Bedeutung. Die sinnlich und ästhetisch wahrnehmbare Oberfläche des Kunstwerks ist faszinierend, auch wenn sie nicht mit einer bestimmten Botschaft verkoppelt wird.

Die daraus resultierende Aufwertung der Oberfläche ist in der Tat nichts anderes als die Abschaffung der Dichotomie zwischen Tiefe und Oberfläche, da diese im Endeffekt zwei Facetten eines Ganzen darstellen. Aus diesem Grund wird sich diese Arbeit einiger Elemente des *Surface Readings* bedienen, um die Materialität der Texte zu untersuchen, ohne dabei auf die Inhaltsebene verzichten zu wollen. Ganz im Gegenteil, Absicht dieser Arbeit ist es unter anderem zu zeigen, wie sich Form und Inhalt gegenseitig bedienen und nicht als zwei gegensätzliche Polaritäten wahrgenommen werden sollten. Darauf aufbauend werden in der Arbeit nach einer präliminierenden Analyse der strukturellen bzw. „oberflächlichen“ Elemente der ausgewählten Werke in dem Diskussionskapitel Kategorien entdeckt, die Gemeinsamkeiten zwischen den verschiedenen Texten sichtbar machen und als Ausgangspunkt für die Interpretation dienen. Die strukturelle bzw. topographische Analyse der Textfläche wird durch eine qualitative Analyse unterstützt, in der Überzeugung, dass sich Tiefe und Fläche nicht

⁴³ Best, Stephen und Sharon, Marcus (Hg.): *Representations*, Vol. 108, N.1, S. 1-21, University of California Press, 2009.

⁴⁴ Best/Marcus: *Surface Reading*, S. 3.

ausschließen, sondern ineinander übergehen und ein Kontinuum darstellen. Die geographische Landvermessung eines Textes kann, auch wenn sie auf die geologische Erkundung verzichten will, nicht darauf verzichten, textuelle Tiefenschichten wahrzunehmen. Als eine Art Möbiusband sind Tiefe und Oberfläche, sowie Form und Inhalt, zusammenhängend und untrennbar, sodass man sich jedes Mal, wenn man eine Textfläche zu beschreiben versucht, dem Erblicken ihrer Tiefe nicht entziehen kann.

Als literarisches Beispiel dieser Interdependenz zwischen Form- und Inhaltsebene kann man die berühmte Bergotte-Passage in *À la recherche du temps perdu* (1913-1927) von Marcel Proust anführen. In dieser vermeintlich marginalen Episode wird vom Tod des Schriftstellers Bergotte erzählt. Der alte Mann, schon lange krank, besichtigt eine Ausstellung über niederländische Gemälde, weil er die *Ansicht von Delft* von Johannes Vermeer, eines seiner Lieblingsbilder, anschauen möchte. Nachdem er in dem Artikel eines Kritikers von einem „kleinen gelben Mauerstück“ gelesen hatte, will er sich unbedingt das Bild noch einmal ansehen, weil in seiner Erinnerung kein gelbes Mauerstück im Bild zu sehen ist. Mit diesem Ziel beachtet er die Ruheverschreibung des Arztes nicht und begibt sich ins Museum. Als er vor dem Bild steht, erleidet er plötzlich einen Schlaganfall und stirbt. Dennoch erkennt er in den letzten Augenblicken vor dem Bewusstseinsverlust das kleine gelbe Mauerstück im Bild und vergleicht dieses mit seiner eigenen Schriftkunst. Bergotte erkennt in der Konfrontation mit Vermeers Kunst sein eigenes Ungenügen: “C’est ainsi que j’aurais dû écrire, disait-il. Mes derniers livres sont trop secs, il aurait fallu passer plusieurs couches de couleur, rendre ma phrase en elle-même précieuse, comme ce petit pan de mur jaune.”⁴⁵

Das Stückchen Malerei in Gelb wird als Beispiel für eine Kunst beschrieben, die sich selbst genügt, ohne dass sie mit einer externen Bedeutung aufgeladen wird.⁴⁶ Somit verteidigt Proust die Selbstständigkeit und Autoevidenz der Form, die sogenannte „chinesische“ Ausführung des gelben Mauerstücks, die stellvertretend für die Komplexität des Details, in dem sich das Ganze widerspiegelt, steht. Vermeers Gemälde werden von Proust als Konkretisierung für eine Malerei verwendet, in der die kleinsten Einzelheiten und profane Objekte durch die Kraft des Lichts und der Farbe relevant gemacht werden.

⁴⁵ „So hätte ich schreiben sollen, sagte er sich. Meine letzten Bücher sind zu dürr. Ich hätte die Farbe in mehreren Schichten auftragen, hätte meine Sprache so kostbar machen sollen, wie dieses kleine gelbe Mauerstück es ist.“ (Proust, Marcel : *La Prisonnière* in : *A la recherche du temps perdu*, éd. Jean-Yves Tadié, t. IV, Paris: Gallimard, Pléiade, 1988, S. 692.)

⁴⁶ S. Renzi, Lorenzo: *Proust e Vermeer: Apologia dell'imprecisione*, Bologna: Il Mulino, 2021.

Dieses literarische Beispiel zeigt deutlich, wie die Form, die Oberfläche, paradoxerweise nie eine reine Oberfläche sein kann: Das gelbe Mauerstück gilt als Inbegriff für eine Form, die gleichzeitig Inhalt ist. Die Farbfläche auf der Leinwand ähnelt der durch Schriftzeichen strukturierten Buchseite. In beiden Fällen zeichnen das Gemalte oder das Geschriebene eine Oberfläche, die das Unsichtbare sichtbar macht. Daraus lässt sich eine Art Hermeneutik der Oberfläche zeichnen: Die Textur eines Gemäldes, genauso wie die Textur eines Textes, verraten schon eine inneliegende Sinngebung. Außerdem ist, genauso wie im Gemälde, jeder Versuch, das gelbe Mauerstück eindeutig zu finden, vergeblich, auch jede eindeutige Interpretation eines literarischen oder künstlerischen Produkts ungeeignet. Ziel des*der Kritikers*in ist es nicht, das gelbe Mauerstück endgültig zu identifizieren oder ihm eine feste Bedeutung zuzuschreiben, sondern über das Offensichtliche hinauszugehen. Dadurch kann das Sichtbare, das unsichtbar geworden ist, wieder sichtbar werden – auf ähnliche Weise wie sich das unsichtbare gelbe Mauerstück Prousts aus dem Gemälde von Vermeer herauskristallisiert hat.

2. Calvino- *Le città invisibili*

Le città invisibili, die unsichtbaren Städte, wurde von Italo Calvino 1972 veröffentlicht. Bei diesem Buch handelt sich nicht um einen Roman im engeren Sinn, sondern vielmehr um eine Art Prosagedicht, das aus verschiedenen Kurztexten besteht, in denen, wie der Titel verdeutlicht, unsichtbare bzw. imaginäre Städte beschrieben wurden. Die grundlegende Bedeutung dieses Werks wurde von Calvino selbst mehrmals unterstrichen. In seinen berühmten *Lezioni Americane* (1988), welche die gesamte Poetik des Autors zusammenfassen, vermutet er, dass *Le città invisibili* sein gelungenstes Werk darstellt, da er hier alles, was er sagen wollte, in einem einheitlichen Symbol – dem der Stadt – verdichten konnte:

Il mio libro in cui credo d'aver detto più cose resta *Le città invisibili* perché ho potuto concentrare su un unico simbolo tutte le mie riflessioni, le mie esperienze, le mie congetture, e perché ho costruito una struttura sfaccettata in cui ogni breve testo sta vicino agli altri in una successione che non implica una consequenzialità o una gerarchia ma una rete entro la quale si possono tracciare molteplici percorsi e ricavare conclusioni plurime e ramificate.⁴⁷

Darüber hinaus macht der Autor hier deutlich, dass die Struktur des Buchs keiner vorgegebenen Ordnung oder Hierarchie folgt, sondern stattdessen ein Geflecht mit zahlreichen Verzweigungen skizziert, in dem der Leser seinen eigenen Pfad verfolgen kann.

In diesem Kapitel wird ausgehend von diesem Werk die Beziehung zwischen Raumbewegungen und Schrift- bzw. Lesebewegungen ausgelotet. Daran anknüpfend wird die Frage behandelt, inwieweit das Lesen dieses Buchs einer räumlichen Bewegung wie jener des Reisens ähneln kann.

2.1. Surface Reading

2.1.1. Struktur und Aufbau des Buchs

Marco Polo descrive un ponte, pietra per pietra. «Ma qual è la pietra che sostiene il ponte?» chiede Kublai Khan. «Il ponte non è sostenuto da questa o quella pietra – risponde Marco –, ma dalla linea dell'arco che esse formano». Kublai Khan rimane silenzioso, riflettendo. Poi soggiunge: «Perché mi parli delle pietre? È solo l'arco che m'importa». Polo risponde: «Senza pietre non c'è arco».⁴⁸

Dieses Zitat scheint besonders zutreffend, um die komplexe Struktur von *Le città invisibili* zu veranschaulichen und kann als Metapher für das ganze Buch gelten. Das Werk ist, wie der

⁴⁷ Calvino, Italo: *Lezioni Americane: Sei proposte per il prossimo millennio*, Oscar moderni, Milano: Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., 2017, S. 72.

⁴⁸ Calvino, Italo: *Le città invisibili* in Oscar Mondadori, Milano: Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., 2018, S. 81.

Autor selbst zugibt⁴⁹, das Ergebnis eines langen Prozesses und hat sich schrittweise aus Fragmenten herauskristallisiert. Calvino hat zuerst die Stadtbeschreibungen geschrieben und dann versucht, sie miteinander zu verbinden. Darum bildet jede Stadt sozusagen ein Stück, das eine isolierte und autonome Existenz hat und ursprünglich vom Autor als ein selbstständiges Prosagedicht konzipiert wurde. Calvino weist jedoch in seinem Vorwort darauf hin, dass jedes Buch eine Struktur bzw. eine Ordnung braucht, um als solches definiert zu werden:

Ma tutte queste pagine insieme non facevano ancora un libro: un libro (io credo) è qualcosa con un principio e una fine (anche se non è un romanzo in senso stretto), è uno spazio in cui il lettore deve entrare, girare, magari perdersi, ma a un certo punto trovare un'uscita, la possibilità d'aprirsi una strada per venirne fuori. Qualcuno di voi mi può dire che questa definizione può valere per un romanzo a intreccio, e non per un libro come questo, che si deve leggere come si leggono i libri di poesie, o di saggi, o tutt'al più di racconti. Ebbene voglio dire che anche un libro così, per essere un libro, deve avere una costruzione, cioè vi si deve scoprire un intreccio, un itinerario, una soluzione.⁵⁰

Ohne eine Struktur⁵¹, welche die einzelne Elemente in Verbindung setzt, wäre der Text dem Autor zufolge kein Buch. Die reine Zusammenstellung der Stadtbeschreibungen würde demnach nicht ausreichen, um *Le città invisibili* als ein organisches literarisches Werk zu konstituieren. Das Buch sollte vielmehr einen Raum zeichnen, in dem sich der Leser bewegen und verirren kann: Dafür sollte es immer mit einem Pfad bzw. Reiseweg versehen werden, welcher sich erst aus der Struktur ergibt. Um auf das Anfangszitat zurückzugreifen, stehen also die Steine metaphorisch für die Stadtbeschreibungen und die Struktur für den Bogen. Wie Marco Polo – die Hauptfigur des Buchs – verdeutlicht, bedingt sich ihre Existenz gegenseitig: Die Struktur des Buchs ist genauso wichtig wie die Stadtbeschreibungen, denn wie kein einzelner Stein den Bogen stützen kann und alle daran gleichberechtigt teilhaben, konstituiert sich auch der Bogen erst aus den Einzelsteinen. Jeder Stein, jede Stadt, ist Teil des Bogens bzw. des Werks und notwendig für sein Gleichgewicht. Für sich alleinstehend hätten sie zwar eine Bedeutung, würden aber keinen Bauteil eines literarischen Ganzen darstellen. Das gleiche gilt für den Bogen: Um seine gesamte Struktur erfassen zu können, genügt es nicht, seine Gesamterscheinung zu betrachten. Wie Knaller prägnant ausführt:

Die Struktur ist kein nur nach außen, in ihrem Zusammenwirken sichtbares Gefüge, sondern sich aus vielen Einzelteilen zusammensetzt, die die Form bedingen. Um die Bedeutung einer solchen Struktur wirklich erfassen zu können, müssen die Zeichen entdeckt werden, die untereinander in Korrelation

⁴⁹ “Il libro è nato un pezzetto per volta, a intervalli anche lunghi, come poesie che mettevo sulla carta, seguendo le più varie ispirazioni. (...)Così mi sono portato dietro questo libro delle Città negli ultimi anni, scrivendo saltuariamente, un pezzetto per volta, passando traverso fasi diverse” (*Presentazione dell'autore*, In: Calvino, Italo: *Le città invisibili*, 2018, S. V.)

⁵⁰ Ebd., S. VI.

⁵¹ Mit diesem Begriff wird hier die Struktur im Sinne Calvinos gemeint. Der Autor bezieht sich damit nicht nur auf den reinen Aufbau eines literarischen Texts, sondern vielmehr auf seine inhärente Kohäsion und die Interdependenz dessen Einzelteilen.

stehen und das Gebilde fixieren. Ein einziges Element, das von seinem ursprünglichen Platz verrückt wird, verändert die gesamte Organisation. Es genügt daher nicht, den Text in seiner Gesamterscheinung zu betrachten, sondern die einzelnen Komponenten, die das Bild formen, sind in die Überlegungen miteinzubeziehen.⁵²

Insgesamt lässt sich also sagen, dass in der Architektur der unsichtbaren Städten Mikro- und Makroebene untrennbar sind und sich in ihrer Korrelation verstehen lassen.

In *Le città invisibili* hat Calvino den isolierten Elementen, den Stadtbeschreibungen also, eine Struktur gegeben, indem er diese in verschiedene Kategorien eingeteilt hat. Der Text besteht neun Kapiteln, die 55 Städte beschreiben. Sie wiederum sind in elf Rubriken oder Stadtkategorien⁵³ zusammengefasst, die thematisch verbunden sind und je in fünf Variationen jedem Thema folgen. Jede Stadtrubrik ist also von einem dominanten Motiv geprägt, das sich auf vielfältige Weise im Buch entfaltet und je fünf Stadtkonstruktionen generiert.⁵⁴ Diese Themenkreise sind aber unabhängig von den Kapiteln und vermischen und überkreuzen sich im ganzen Buch. Der Raum wurde also vom Autor dank der Kunst der Kombinatorik, auf die im Laufe dieses Kapitels nochmals Bezug genommen wird, in einer narrativen Reise organisiert. Die Einzelerzählungen sind tatsächlich durch ein außerliterarisches System – nämlich ein numerisches Anordnungssystem – miteinander verknüpft und in Themenkreise bzw. Kategorien eingeordnet. Dieser Prozess der Anordnung ähnelt dem Zeichnen einer Karte und wird in dem Index, mit dem Calvino eine ästhetische Form vorgibt, besonders sichtbar. Der Index konstituiert sich somit als Karte, die den Reiseweg skizziert, weil er einen Pfad impliziert.⁵⁵ Allerdings verzweigt sich dieser Pfad in verschiedenen Wanderwegen.

⁵² Knaller, Susanne: *Theorie und Dichtung im Werk Italo Calvino: Untersuchungen zu „Le città invisibili“ und „Se una notte d’inverno un viaggiatore“*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1988, S. 24.

⁵³ Die Rubriken sind: *Die Städte und die Erinnerung, die Städte und der Wunsch, die Städte und die Zeichen, die fragilen Städte, die Städte und der Tausch, die Städte und die Augen, die Städte und der Name, die Städte und die Toten und die Städte und der Himmel, die fort dauernden Städte, die verborgenen Städte.*

⁵⁴ Die Tatsache, dass den Städten jeweils ein Wortfeld zugeordnet wird, kann Aufschluss darüber geben, dass das Werk eine essayähnliche Natur hat und dass jede Stadt nur existiert, indem sie eine Frage zu beantworten versucht. Mit anderen Worten, wie Marco Polo selbst ausführt, stimmt die Form bzw. Struktur der Stadt mit ihrer Frage überein: “(..) Dal numero delle città immaginabili occorre escludere quelle i cui elementi si sommano senza un filo che li connetta, senza una regola interna, una prospettiva, un discorso. È delle città come dei sogni: tutto l’immaginabile può essere sognato ma anche il sogno più inatteso è un rebus che nasconde un desiderio, oppure il suo rovescio, una paura. (...) -Io non ho desideri né paure, - dichiarò il Kan – i miei sogni sono composti o dalla mente o dal caso. - Anche le città credono di essere opera della mente o del caso, ma né l’una né l’altro bastano a tener su le loro mura. D’una città non godi le sette o le settantasette meraviglie, ma la risposta che dà a una tua domanda” (Calvino: *Le città invisibili*, S. 41-42). Ziel Calvino war es also, der unsichtbaren Struktur bzw. unausgesprochenen Frage, die jeder imaginären Stadt zugrunde liegt, eine Form zu geben.

⁵⁵ “Creating an arrangement in which to place each one of the cities implies drawing a map. This map defines the form of the narrative space. In the case of a book, the map becomes the itinerary for the narrative. This is the purpose of the index.” (Moreno Viqueira, Ileana: *Invisible Mathematics in Italo Calvino’s Le città invisibili*, Columbia University press, 2013, S. 28)

In diesem Zusammenhang ist die Feststellung wichtig, dass die von Calvino entworfene Struktur eine gewisse spielerische Offenheit erlaubt, die sich in der Erfahrung der Lektüre auswirkt. Diese Erfahrung wird vom Autor tatsächlich als ein dialogischer Spielraum zwischen Text und Leser*in verstanden. Von dieser Warte aus ist die Struktur als ein System von Relationen konzipiert, das jedoch eine gewisse Abwechslung und Austauschbarkeit seiner Elemente erlaubt. Sie ist somit ein Geflecht, das nicht Starrheit impliziert, sondern, ganz im Gegenteil, eine Dynamik in Gang setzt. In der Tat sind im Text, genauso wie in jedem Gewebe,⁵⁶ nicht nur die Verknüpfungen und Knotenpunkte, sondern auch die Lücken und Zwischenräume relevant.⁵⁷ Diese Grundidee erinnert an die Webkunst der Navajo, die Emilio Cecchi in seinem Buch *Messico* (1932) beschreibt. Die 1952 erschienene Auflage dieses Werkes wurde mit einem Vorwort von Calvino versehen, in welchem der Autor vor allem die folgende Passage als eine poetische Vorlesung versteht:

“Quando una donna Navajo sta per finire uno di questi tessuti, essa lascia nella trama e nel disegno una piccola frattura, una menda: “Affinché l’anima non le resti prigioniera dentro al lavoro”. Questa mi sembra una profonda lezione d’arte: vietarsi deliberatamente una perfezione troppo aritmetica e bloccata. Perché le linee dell’opera, saldandosi invisibilmente sopra sé stesse, costituirebbero un labirinto senza via d’uscita, una cifra, un enigma di cui s’è persa la chiave. Per primo, s’irriterebbe nell’inganno lo spirito che ha creato l’inganno.”⁵⁸

Die Webkunst der Navajo zeigt, dass die Struktur des Textgewebes nicht perfekt sein kann und darf, ansonsten würde sie als Labyrinth ohne Ausgang wirken. Gerade die Lücken und Leerstellen ermöglichen eine Bewegung, die sich erst durch den Kontakt mit dem*der Rezipient*in ergibt. Somit erweist sich der Text nicht als starre und statische Gestalt, sondern als lebendiger Organismus.⁵⁹ Im Einklang damit, hat sich der italienische Schriftsteller die Poetik der Navajos zu eigen gemacht. Wie Musarra Schröder in ihrer Untersuchung prägnant zusammenfasst, mischen sich in Calvinos Herangehensweise strukturalistische und destrukturalistische Tendenzen, da der Anspruch auf mathematische Vollkommenheit, welcher

⁵⁶ Am Rand sei auch erwähnt, dass die Etymologie des Wortes *Textes* aus dem Geflecht bzw. Gewebe zurückzuführen ist.

⁵⁷ “For Calvino, this structure is that of a “multifaceted network”. The image of the net conveys the interrelationships between the nodes (cities) as well as the gaps or spaces between them. Once this structure is established, not only the relationships or links become important but also the gaps, the spaces in between. Without these the net would not be a net.” (Moreno Viqueira, Ileana: *Invisible Mathematics in Italo Calvino’s Le città invisibili*, S. 64.)

⁵⁸ Cecchi, Emilio: *Messico*, Milano/Roma: Edizioni fratelli Treves, Treves-Treccani-Tumminelli, 1932, S. 42.

⁵⁹ “L’universo si disfa in una nube di calore, precipita senza scampo in un vortice d’entropia, ma all’interno di questo processo irreversibile, possono darsi porzioni di ordine, porzioni d’esistente che tendono verso una forma, punti privilegiati da cui sembra di scorgere un disegno, una prospettiva. L’opera letteraria è una di queste minime porzioni in cui l’esistente si cristallizza in una forma, acquista un senso, non fisso, non definitivo, non irrigidito in un’immobilità minerale, ma vivente come un organismo.” (Calvino, Italo: *Lezioni Americane*, S. 70.)

auf der Makroebene zu sehen ist, auf der Mikroebene mit der offenen und oft verwirrenden Architektur der einzelnen Städte kollidiert:

Nella macrostruttura del testo, Calvino ha utilizzato un metodo combinatorio strutturale che dà al testo una nota di perfezione estrema, mentre nei livelli tematici all'interno del testo si aprono degli spiragli a tendenze destrutturanti. La strutturazione viene contrastata da motivi che in nessun modo concordano con l'idea di un disegno strutturalmente perfetto.⁶⁰

Zusammengefasst versucht Calvino in *Le città invisibili* also einen Kompromiss zwischen Struktur und Freiheit zu schaffen, indem er eine Struktur gestaltet, die aber für den*die Leser*in offenbleibt, wie im Lauf dieser Untersuchung eingehend geschildert wird.

2.1.2. Rahmenerzählung und Intertextualität

In *Le Città invisibili* sind die Stadtbeschreibungen in eine narrative Rahmung eingebettet, die sich als Anspielung auf Marco Polos Reisebeschreibungen *Il Milione* (1298) konstituiert. In dieser Rahmenerzählung berichtet der venezianische Händler und Reisende Marco Polo dem Mongolenherrscher Kublai Khan, in welchen Städten er auf seiner Inspektionsreise durch das mongolische Reich war. Auf diese Weise ist jedes Kapitel ein- und ausgeleitet mit einem Stück der Rahmenerzählung, die sich als Dialog zwischen Marco Polo und Kublai Khan äußert. Diese in Kursivschrift geschriebenen Zwischentexte bilden eine unabhängige semantische Einheit innerhalb des Werkes, die allein durch die graphische Differenzierung unterstrichen wird.

Hier stellt sich die Frage, inwieweit Calvinos Werk sich von seinem Vorbild distanziert und warum gerade dieser Text als expliziter intertextueller Bezug gewählt wurde. *Il Milione* gilt als Inbegriff des Reiseromans und wurde vom Autor aufgrund seines symbolischen Potentials ausgewählt. Schon Polos Text ist von einer Mischung aus Fiktion und Realität gekennzeichnet, da hier wahrhaftige und überprüfbare Informationen über Asien mit fiktiven Elementen ergänzt wurden. Dieses Charakteristikum stellt durchaus ein gemeinsames Merkmal vieler älterer Reiseberichte dar. Im Mittelalter verkörperte Asien einen Ort der Alterität, der oft als Fiktionsraum für phantastische Erzählungen diente.⁶¹ Allerdings wird diese Tendenz in

⁶⁰ Musarra Schröder, Ulla: *Il labirinto e la rete: percorsi moderni e postmoderni nell'opera di Italo Calvino*, Roma: Bulzoni, 1996, S. 83.

⁶¹ "Agli occhi europei, infatti, l'Oriente si offre come un orizzonte onirico popolato di *mirabilia* e *terribilia*, un mondo delle utopie e degli eccessi tale quale era consegnato al grosso pubblico dal ciclo romanzesco delle storie di Alessandro Magno" (De Bonis, Benedetta: *Dalla meraviglia alla nostalgia: Byrne, Calvino e Manganelli interpreti del Milione*, Università di Bologna, S. 3. In: *Studii si Cercetari Filologice: Seria Limbi Romanice*, XXIII, 2018.)

Calvinos Werk zugespitzt: Die Städte, die Marco Polo beschreibt, sind keine realen geographischen Städte, sondern stellen vielmehr eine imaginäre Architektur dar. Während also einige Elemente des literarischen Vorbilds in *Le città invisibili* beibehalten sind (wie unter anderem die Betonung der Kategorie des Wunders und die Anwendung einiger Stilmittel wie Hyperbeln und Akkumulationen⁶²) wird in Calvinos Wiederaufnahme Asien lediglich auf einen mentalen Raum reduziert.⁶³ De Bonis zieht in ihrer Untersuchung das Fazit, dass die Entdeckungsfahrt Marco Polos sich in den modernen Wiederaufnahmen dieses literarischen Vorbilds in eine Reise durch das Innere verwandelt.⁶⁴ Als der Orient mit der wachsenden und Differenzen graduell auslöschenden Globalisierung an Alterität verloren hat, so De Bonis, ist seine literarische Evokation in der Moderne von einer gewissen Sehnsucht geprägt: “Se il meraviglioso permane, come elemento tradizionale, nelle riscritture novecentesche del Milione, tali opere si contraddistinguono dall’ipotesto per la presenza dell’elemento nostalgico.”⁶⁵ Das wird im Fall von *Le città invisibili* deutlich, wenn Marco Polo zugibt, dass alle die Städte, die er beschreibt, in der Tat aus einer einzigen Stadt entspringen: seine Heimatstadt Venedig, die sich somit als Ort der Sehnsucht konstituiert. Anders formuliert, verwandelt sich bei Calvino die Entdeckung des Äußeren in die Entdeckung des Inneren: Die Erkundung exotischer Länder, die den Urtext vorantreibt, schlägt in das Eintauchen in eine verinnerlichte Vergangenheit um. Von dieser Perspektive aus ist jede Abfahrt gleichzeitig eine Rückkehr, wie sich aus diesem Zitat ablesen lässt:

Marco Polo immaginava di rispondere (o Kublai immaginava la sua risposta) che più si perdeva in quartieri sconosciuti di città lontane, più [...] imparava a conoscere il porto da cui era salpato, e i luoghi familiari della sua giovinezza, e i dintorni di casa, e un campicello di Venezia dove correva da bambino. ‘Dunque è davvero un viaggio nella memoria, il tuo! [...] È per smaltire un carico di nostalgia che sei andato tanto lontano.’⁶⁶

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass in *Le Città invisibili* die Wiederaufnahme einer traditionellen Literaturform in einen neuen Kontext übertragen wird. Obwohl Calvinos Roman und Polos Urtext viele stilistische Gemeinsamkeiten haben, wie zum Beispiel das Auflösen des

⁶² De Bonis, Benedetta: *Dalla meraviglia alla nostalgia*, S. 4.

⁶³ Knaller, Susanne: *Theorie und Dichtung im Werk Italo Calvinos*, S.9.

⁶⁴ “Tuttavia, nel Novecento, mentre mongolisti e studiosi poliani si accingono a provare la veridicità di molte affermazioni del mercante veneziano, l’Oriente va perdendo, con la diffusione del progresso e della globalizzazione, il suo portato di alterità. Così, nelle riscritture novecentesche del Milione firmate da Byrne, Calvino e Manganelli, la meraviglia cede a poco a poco il passo alla nostalgia. Che l’Oriente abbia i contorni di Venezia, di Sanremo, dell’Ulster o di Itaca, il viaggio non può che essere interiorizzato.” (De Bonis, Benedetta: *Dalla meraviglia alla nostalgia*, S. 12.)

⁶⁵ Ebd., S.8.

⁶⁶ Calvino, Italo: *Le città invisibili*, S. 26.

Erzählens in Beschreibungen, die auf Auflistungen und Aufzählungen beruhen,⁶⁷ stimmt in Calvinos Wiederaufnahme das Dargestellte nicht mit dem Gegebenen überein. Während Kublai Khan zunächst einen Realitätsanspruch erhebt, wird im Lauf der Erzählung die Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit immer undeutlicher, sodass eine absolute Trennung infrage gestellt wird.⁶⁸ Schwerpunkt von Polos Irrfahrten ist also nicht die Abbildung der Außenwelt bzw. die Widerspiegelung einer empirisch gegebenen, aber unbekannten Realität, sondern vielmehr die Sichtbarmachung einer unsichtbaren, subjektiven Welt.⁶⁹ Wie der Titel selbst ankündigt, werden die sichtbaren Städte des Venezianers bei Calvino zu unsichtbaren.

2.1.3. Fragmentierung und Kunst der Kombinatorik

Wie am Anfang des Kapitels schon erwähnt wurde, geht Calvino im Schreiben von *Le città invisibili* fragmentarisch vor. Das Buch hat sich schrittweise und über einen langen Zeitraum hinaus, herausgebildet:

Il libro è nato pezzo a pezzo, per successiva disposizione di pezzi isolati, e io stesso non sapevo dove andavo a parare, solo sentivo il bisogno di continuare fino a che non avessi esaurito quello che avevo da dire, cioè la parzialità di ogni discorso che tentavo potevo superarla solo aggiungendo altri discorsi convergenti e divergenti. Se ora il libro si presenta come una costruzione elaborata e conclusa, questa costruzione è venuta all'ultimo sulla base del materiale che avevo accumulato.⁷⁰

In der Entstehungsgeschichte des Werkes wurden also erst die Stadtbeschreibungen verfasst und dann wurde ihnen ein Rahmen gegeben. Von dieser Perspektive aus bildet jede Stadt ein Stück bzw. ein isoliertes Element, das erst später in einem Gefüge integriert wurde. Diese Untersuchung wird zeigen, dass gerade diese Modularität das kombinatorische Spiel und die Raumbewegungen im Text erlaubt.

In diesem Zusammenhang ist ein kurzer Überblick über die Kunst der Kombinatorik und ihre Bedeutung für Calvino vonnöten. Der italienische Schriftsteller wurde stark von der in Frankreich entstandenen literarischen Bewegung *Oulipo* (*Ouvroir de Littérature Potentielle*)

⁶⁷ Napoletano weist in ihrer Untersuchung allerdings darauf hin, dass der Gebrauch der Technik der Aufzählung in Calvinos Werk im Vergleich zu *Il Milione* eine andere Funktion hat: "Ma mentre nel *Milione* l'uso dell'elenco riesce a realizzare contemporaneamente un effetto favoloso ed una caratterizzazione realistica de luoghi, ne *Le città invisibili* esso raggiunge invece l'indeterminatezza proprio per l'eccessiva registrazione dei particolari, che rendono l'immagine labile ed irreale." (Napoletano- Bernardini, Francesca: *I segni nuovi di Italo Calvino: Da "Le cosmicomiche" a "Le città invisibili"*, Roma: Bulzoni editore s.r.l., 1977, S. 174.)

⁶⁸ Knaller, Susanne: *Theorie und Dichtung im Werk Italo Calvinos*, S. 31.

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ Calvino, Italo /Varese, Claudio: *Dialogo sulle "città invisibili"*, In: *Studi novecenteschi*, Vol.2., N. 4., März 1973, S. 126.

beeinflusst und gehörte zu dem Kreis von Autor*innen, der besonders aktiv waren.⁷¹ *Oulipo* verstand die Literatur hauptsächlich als Kunst der Kombinatorik und hatte eine Spracherweiterung durch formale Zwänge als Ziel. Selbstgesetzte Schreibregeln und ein Spiel der Variationen mit einer begrenzten Zahl von Elementen konnten den Mitgliedern des *Oulipo* zufolge befreiend wirken und unerwartete Bedeutungen erzeugen. Dieser Autorenkreis betonte demnach stark die potentielle Qualität der Literatur und zielte auf neue Formen. Die Befürworter des *Oulipo* vertraten die These, dass eine selbstgegebene Struktur die Voraussetzung der Freiheit und nicht ihr Gegenteil ist, weil sich in jeder Struktur eine virtuelle Unendlichkeit verbirgt.⁷² Wie Asor Rosa erläutert, sind in der Tat die Variationen der Kombinatorik in einem *regressus ad infinitum* potentiell unendlich:

Per definizione, infatti, l'attività combinatoria potrebbe estendersi all'infinito e conosce, sì, conclusioni, ma solo temporanee e parziali. Ora, un'approssimazione all'infinito può considerarsi da più versi sinonimo di non finito. Questo, però, è vero solo da un punto di vista teorico. Da un punto di vista concretamente letterario, "produrre" il non finito significa sviluppare al massimo le caratteristiche strutturali dell'invenzione, scatenare, per così dire, il canale immaginativo, ma al tempo stesso, dalla cabina di regia del controllo intellettuale, garantire la perfetta corrispondenza delle parti, "chiudere" al punto giusto la serie delle approssimazioni- insomma, dare del non finito la versione più finita e organizzata che struttura classica abbia mai potuto concepire. (...) L'approssimazione al non finito si rivela dunque in realtà un processo circolare.⁷³

Anders formuliert stellt das kombinatorische Spiel aufgrund seiner virtuellen Unbegrenztheit eine Annäherung an die Unendlichkeit dar, die aber dennoch eine gewisse formelle Geschlossenheit aufweist.

Eine solche vollendete Erscheinung des Unvollendeten ist gerade das, was Calvino faszinierte und im Einklang mit seiner Auffassung von Literatur zu stehen schien. In der Tat verstand der Schriftsteller die literarische Tätigkeit als eine Synthese zwischen strukturiertem Wissen und formloser Einbildungskraft. Auf der einen Seite zieht sich durch sein Gesamtwerk ein Bedürfnis nach Ordnung, auf der anderen Seite versucht er immer, die Notwendigkeit einer Struktur mit der spontanen Einbildungskraft der Sprachkunst zu vereinigen. Darum bedient sich der Autor in seinen Werken bestimmter Modelle, die teilweise präzisen mathematischen Regeln folgen,

⁷¹ In seinen *Lezioni Americane* (1988) behauptet Calvino, dass die Vorliebe für kurze Schreibfragmente eine gemeinsame Konjunktur der modernen Literatur darstellt: "Ma direi che oggi la regola dello 'scrivere breve' viene confermata anche dai romanzi lunghi, che presentano una struttura accumulativa, modulare, combinatoria" (Calvino, Italo: *Lezioni americane*, S.118.)

⁷² Darüber schreibt Calvino in seinem Vorwort über das Werk von Raymond Queneau: "La struttura è libertà, produce il testo e nello stesso tempo la possibilità di tutti i testi virtuali che possono sostituirlo. Questa è la novità che sta nell'idea della molteplicità potenziale implicita nella proposta di una lettura che nasca delle costrizioni che essa sceglie e s'impone. "(In: Queneau, Raymond: *Segni, cifre e lettere*, Torino: Einaudi letteratura 65, 1981, S. 5.)

⁷³ Asor Rosa, Alberto: *Stile Calvino: Cinque Studi*, Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a., 2001, S. 146.

ohne aber das phantastische Repertoire des Potentials zu vernichten. Anders ausgedrückt wird die Phantasie mit der Ordnung verbunden bzw. dem Chaos eine Struktur gegeben, es aber nicht komplett beseitigt. In der Tat weist Calvino in seinem Essay *Cibernetica e fantasmi* (1967) darauf hin, dass die Potentialitäten des kombinatorischen Verfahrens teilweise sogar über die Intention der schreibenden Instanz hinausgehen und erst durch den Kontakt mit dem*der Leser*in ausgelöst werden. Die Struktur erweist sich lediglich als Spielraum von Plurallösungen, die nicht im Voraus miteinbezogen werden können:

La letteratura è sì gioco combinatorio che segue le possibilità implicite del proprio materiale, indipendentemente dalla personalità del poeta, ma è gioco che a un certo punto si trova investito d'un significato inatteso, un significato non oggettivo di quel livello linguistico sul quale ci stavamo muovendo, ma slittato da un altro piano, tale da mettere in gioco qualcosa che su un altro piano sta a cuore all'autore o alla società a cui egli appartiene. La macchina letteraria può effettuare tutte le permutazioni possibili in un dato materiale; ma il risultato poetico sarà l'effetto particolare di una di queste permutazioni sull'uomo dotato di una coscienza e di un inconscio, cioè sull'uomo empirico e storico, sarà lo shock che si verifica solo in quanto attorno alla macchina scrivente esistono i fantasmi nascosti dell'individuo e della società.⁷⁴

Die parallellaufenden Narrativschichten sind also nicht immer in dem vom Autor konzipierten kombinatorischen Spiel impliziert und vorsehbar.

Zusammenfassend bedient sich Calvino der Kunst der Kombinatorik, weil diese Technik ihm erlaubt, seinen Anspruch nach Totalität mit Geschlossenheit zu vereinigen bzw. Komplementarität zwischen Rationalität und Phantasie anzustreben.⁷⁵ Die grundlegende Bedeutung, die der Kombinatorik im Gesamtwerk von Italo Calvino zugeschrieben wird, wurde auch in *Il castello dei destini incrociati* (1973) vom Autor selbst betont. In einer Passage behauptet er nämlich, dass seine literarische Tätigkeit sich in der Tarotkarte des Magiers verdichten lässt:

Forse è arrivato il momento di ammettere che il tarocco numero uno è il solo che rappresenta onestamente quello che sono riuscito ad essere: un giocoliere o illusionista che dispone sul suo banco da fiera un certo numero di figure e spostandole, connettendole e scambiandole ottiene un certo numero d'effetti.⁷⁶

Dem Magier stehen alle Wege offen, er kann mit den unendlichen Möglichkeiten der Kunst jonglieren und erweist sich somit als perfekte Versinnbildlichung der schreibenden Instanz. In *Le città invisibili* verwandelt sich Calvino in einen Magier, der mit den Sprachmöglichkeiten spielt und ein offenes Werk schmiedet, in welchem die Variationen bzw. Stadtkonstellationen virtuell unendlich sind. Wie Marco Polo selbst ausführt, ist die Sammlung bzw. der Katalog der möglichen Städte potentiell unendlich, weil jede Stadt nach ihrer Form und jede Form nach

⁷⁴ Calvino, Italo: *Cibernetica e fantasmi*. In: *Una pietra sopra: Discorsi di letteratura e società*, Oscar Mondadori, Milano: Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., 1995, S. 214-215.

⁷⁵ Asor Rosa, Alberto: *Stile Calvino*, S. XI.

⁷⁶ Calvino, Italo: *Il castello dei destini incrociati*, Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a., 1973, S. 104.

ihrer Stadt strebt: “Il catalogo delle forme è sterminato: finché ogni forma non avrà trovato la sua città, nuove città continueranno a nascere.”⁷⁷ Wie im nächsten Unterkapitel ausgelotet wird, spielt die Mathematik für die Sichtbarmachung dieser Unendlichkeit eine nicht zu unterschätzende Rolle.

2.1.4. Der Einfluss der Mathematik

Die bisher besprochene Fragmentierung der Erzähltechnik, die aus der Modularität ihrer Komponenten entspringt und in der Kunst der Kombinatorik ihren Ursprung findet, ist stark mit der Mathematik verwandt.⁷⁸ Italo Calvino hat sich in der Tat oft mathematischer Modelle bedient, um den Aufbau seiner Werke zu gestalten. Seine Faszination für die Naturwissenschaft, die Vielseitigkeit seiner Interessen sowie die Beteiligung an *Oulipo* haben dazu beigetragen. Seiner Auffassung nach stehen Mathematik und die Naturwissenschaften insgesamt nicht in Konkurrenz zu den Literaturwissenschaften, sondern sind als komplementär anzusehen. Er war der Meinung, dass reine Wissenschaft und Kunst sich gegenseitig integrieren und beide am Erkenntnisprozess gleichmäßig Teil haben: “[...] l’L’immaginazione, pur seguendo altre vie da quelle della conoscenza scientifica, può coesistere con quest’ultima, e anche coadiuvarla, anzi essere per lo scienziato un momento necessario per la formulazione delle sue ipotesi.”⁷⁹ Auf ähnliche Weise wie die Einbildungskraft die Wissenschaft ergänzen und fördern kann, kann auch die Wissenschaft, in diesem Fall die Mathematik, eine Anregung zur Kreativität darstellen. Wie im Lauf dieser Analyse geschildert wird, verwendet der italienische Autor in *Le città invisibili* die Mathematik tatsächlich als visuelles Instrument, um seine künstlerische Einbildungskraft zu organisieren. Die Anwendung der Mathematik als kreatives Mittel für die literarische Tätigkeit ist im Rahmen dieser Untersuchung für den Forschungsdiskurs relevant, um herauszufinden, inwiefern mathematische Konzepte den textuellen Raum prägen und gestalten.

In diesem Zusammenhang hat das von *Oulipo* favorisierte Spiel der Kombinatorik viel mit der Mathematik gemeinsam und bildet die Voraussetzung, um das literarische Werk in einer mathematischen Perspektive sehen zu können. In der Tat operieren beide Techniken mit einer

⁷⁷ Calvino, Italo: *Le città invisibili*, S.140.

⁷⁸ Morenos Untersuchung *Invisible Mathematics in Italo Calvino’s Le città invisibili* (2013) dient als Basis für die hier angestellten Überlegungen.

⁷⁹ Calvino, Italo: *Lezioni americane*, S. 89.

begrenzten Zahl von Konstanten, die vorgegebenen Regeln folgen. Wie Moreno in ihrer Untersuchung zeigt, sind diese Regeln und Konstanten, die sowohl der Mathematik als auch der Kombinatorik zugrunde liegen, notwendig, um einen Raum mathematisch zu definieren:

From a mathematical perspective, the book space of *Le città invisibili* is delineated by a combinatorial structure. In this book Calvino defines a space of imaginary cities created by a combinatorial game. Mathematically, a space can be defined as a set of points that follow specific rules or postulates, that is, some “constraints”, and, thus, acquiring and delineating a structure. It is through the combinatorial process that these constraints are established.⁸⁰

Diese Bedingungen, die den Raum gestalten und vorstellbar machen, sind im Fall von *Le città invisibili* im Index vorgegeben. In diesem manifestiert sich die Vielfältigkeit und virtuelle Unendlichkeit der narrativen Möglichkeiten. Der Index hat die Funktion, den textuellen Raum zu kartographieren bzw. darstellbar zu machen und zugleich mögliche Wege innerhalb dieser Karte zu skizzieren. Insofern stimmen Index und Inhaltsverzeichnis in *Le città invisibili* nicht überein: Der Index ist nicht eine statische Abbildung eines Raumgefüges, in welchem die Städte stabile bzw. fixe Stellen einnehmen, sondern zeichnet vielmehr einen fluiden Raum, der aus einem Geflecht von möglichen Pfaden entsteht.⁸¹ Wie Moreno beschreibt, manifestiert sich also die potentielle Unendlichkeit der Stadtkombinationen bereits im Index: “The oulipian character refers to the multiplicity of potential arrangements suggested, to the potential unfolding of possible alternatives that emerge from the undeniably combinatorial design of the index.”⁸²

Eine solche Unendlichkeit ist in der Mathematik oft mittels rekursiver Methoden darstellbar. Mathematische Modelle sowie Algorithmen, die auf Wiederholung und Verschiebung beruhen, sind dafür gedacht, möglichst viele Informationen synthetisch zu verdichten und dementsprechend zu verwalten. Wie Moreno behauptet, machen sie überwältigende Größen überschaubar und handlich:

Embedding techniques, recursive methods or algorithms, are used in mathematics not only to generate but primarily to simplify the length or proliferation of a process; that is, to handle multiplicity. Due to the elegant precision of mathematical formulas, such methods allow the text to be contained in only a few pages.⁸³

Auf diese Rekursivität greift auch Calvino im Aufbau seines Werkes zurück. Wie bereits angedeutet wurde, enthält jede Stadtrubrik fünf Stadtbeschreibungen. Die Erscheinung der Stadtrubriken folgt im Buch einer präzisen mathematischen Sequenz. Abgesehen vom ersten und letzten Kapitel wird in den Kapiteln 2 bis 8 immer nur eine neue Rubrik nach dem Schema

⁸⁰ Moreno Viqueira, Ileana: *Invisible Mathematics in Italo Calvino's Le città invisibili*, S. 62.

⁸¹ “The index does not have the appearance of a static table of contents; its unusual sequence of numbers, points towards one of the many possible ‘routes’ available.” (Ebd. S.37.)

⁸² Ebd., S.34.

⁸³ Ebd., S.50.

54321 aufgenommen. Darüber hinaus – wenn man auch die numerische Folge des ersten und des letzten Kapitels in diesem Schema miteinbezieht – wird erkennbar, dass das Muster der Stadtsequenzen eine akkumulative Natur hat, die sich dann aber langsam abbaut. Die gesamte Sequenz lautet: 1 12 13214321 54321 54321 54321 54321 54321 54321 54321 5432 543 54 5 und lässt sich in einem numerischen Schema folgendermaßen repräsentieren:

1
21
321
4321
54321
54321
54321
54321
54321
54321
54321
5432
543
54
5

Moreno macht in ihrer Analyse darauf aufmerksam, dass diese Struktur, die durch eine progressive Ansammlung und Selbstauslöschung gekennzeichnet ist, einer Spirale ähnelt⁸⁴:

Chapter one and chapter nine enclose the other chapters through the combinatorial sequence game, while reversing each other. Chapter one builds the combinations on the seven central chapters: 5 4 3 2 1. Whereas chapter nine does the reverse: it dissolves the sequence as in a mirror image or the twisting of a spiral. One may examine any of these chapters, to see this spiral pattern. (..) As said, opening and closure are interlaced: what begins with an ending (closure) ends with a beginning (opening). In each of these seven central chapters, a theme appears while another “seems” to disappear in order to give space to a new theme.⁸⁵

⁸⁴ Moreno weist in ihrer Untersuchung auch darauf hin, dass die Zahl 55 (die Zahl der Städte) im Bezug mit der Fibonacci Folge gebracht werden kann, die wiederum mit der Gestalt der Spirale verwandt ist: „From a mathematical structural perspective, the selection of the number of fifty-five cities is interesting. This is the tenth number in the Fibonacci’s sequence. 1, 1, 2,3,5,8, 13,21,34,55... This series, originated by Leonardo di Pisa (called Fibonacci) forms itself by generating each subsequent element with the addition of the two previous ones. Much importance has been given to this series for its approximation to the structures to many living organisms. One reason behind this may very well be how it can be used to create a spiral shape, which is so common in nature.” (Moreno Viqueira, Ileana: *Invisible Mathematics in Italo Calvino’s Le città invisibili*, S.106.)

⁸⁵ Ebd., S. 171.

Dieses rekursive Muster, in welchem Ende und Anfang ineinandergreifen, wiederholt sich also auch innerhalb der einzelnen Kapitel, abgesehen vom ersten und letzten Kapitel, die jeweils die Funktion haben, die Hauptsequenz einzuführen und zu Ende zu bringen. Die daraus entstehende spiralförmige Bewegung ist besonders zutreffend, um die Schreibkunst Calvins symbolisch darzustellen. Die Spirale gilt tatsächlich als Inbegriff für einen komplexen Raum, der zugleich aus einer Zentrifugal- und Zentripetalkraft entsteht. Dieser Raum erweist sich, genauso wie Calvins Schreibweise, als zentrumlos, weil dieses Zentrum paradoxal permanent gesucht, aber ihm aus dem Weg gegangen wird. Genauso wie die Spirale nach ihrem unerreichbaren Zentrum strebt, aber nicht zu diesem gelangen kann, ist auch Calvins Schreibkunst, wie Marco Belpoliti aufführt, zentrumlos:

Questa rivela il movimento di un processo intellettuale e di scrittura che si muove intorno a un centro irraggiungibile, e così facendo si estende, cresce su se stesso, senza tuttavia poter cogliere a ritroso il proprio punto generativo né poter raggiungere nella propria espansione un termine ultimo.⁸⁶

Diese spiralförmige Bewegung – und zwar eine unendliche Entwicklung nach außen und eine unmögliche Entwicklung nach innen – prägt die gesamte Schreibkunst von Calvino.⁸⁷ Auf ähnliche Weise wie bei einer Muschel, deren schneckenförmige Schale sich als zentrumlos erweist, ist auch in *Le città invisibili* das Zentrum abwesend bzw. unerreichbar.⁸⁸ In dem Vorwort von *Le città invisibili* behauptet Calvino dementsprechend auch, dass im fünften Kapitel, welches das Zentrum des Buchs versinnbildlicht, hauptsächlich leichte und dünne Städte zu finden sind:

Come lettore tra gli altri, posso dire che nel capitolo quinto, che sviluppa nel cuore del libro un tema di leggerezza stranamente associato al tema città, ci sono alcuni dei pezzi che considero migliori come evidenza visionaria, e forse queste figure più filiformi (città “sottili” o altre) sono la zona più luminosa del libro.(...) Hanno detto che è nel centro che bisogna cercare: e hanno trovato un’immagine di assenza, la città chiamata Bauci.⁸⁹

Die zentralen Städte wie Bauci, Ottavia und Irene sind also leere Städte, die ihre eigene Abwesenheit zur Schau stellen. Angesichts der besprochenen Zentrumlosigkeit ist diese Entscheidung nicht zufällig.⁹⁰

⁸⁶ Belpoliti, Marco: *L'occhio di Calvino*, Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a., 1996, S.10.

⁸⁷ “E’ il paradosso della scrittura di Calvino: voler occupare il centro e insieme crescere sino a inglobare il mondo. Ma occupando il centro- della storia, della scrittura- sfugge l’infinito, e, al contrario, perseguito l’infinito, sfugge il centro.” (Belpoliti, Marco: *L'occhio di Calvino*, S. 73.)

⁸⁸ Moreno behauptet diesbezüglich: “Particularly, the centre, which paradoxically is absent as in a shell, portrays weightless images through such mathematical concepts as verticality, suspension, and networks. In this subtraction of weight – in this lightness - it is also the aesthetic aspect which mathematics and literature share.” (Moreno Viqueira, Ileana: *Invisible Mathematics in Italo Calvino's Le città invisibili*, S. 187.)

⁸⁹ *Presentazione dell'autore*. In: Calvino, Italo: *Le città invisibili*, S. XI.

⁹⁰ Auf ähnliche Weise ist die zentrale Stelle von *Lalage*, der einzigen Stadt, die in den Kurztexten beschrieben wird, gar nicht zufällig. Diese Stadt erweist sich als Inbegriff der Leichtigkeit, eine Qualität, der in den *Lezioni americane* (1988) eine grundlegende Bedeutung zugeschrieben wird: „Kan contemplava un impero ricoperto di

Zusammengefasst verwendet Calvino in *Le città invisibili* also die Mathematik als Mittel, um das Unsichtbare sichtbar zu machen. Das ist durchaus die Aufgabe von mathematischen Konzepten und Modellen, wie Moreno beobachtet:

Mathematical concepts are used as means, as tools, as strategies to visualize, to give form, to design shapes, also, for that which is invisible. They constitute a way to visually grasp the complexities of both the real and the imaginary universe. Mathematics (...) also attempts to grasp that which is fleeting, evasive yet possible to imagine.⁹¹

Indem Mathematik unendliche Größen simplifiziert, um diese leichter handzuhaben, versucht sie mit einer begrenzten Zahl von Elementen die Unbegrenztheit darstellbar und überschaubarer zu machen. Sie kann demnach durch eine geschlossene Struktur und eine reduzierte Sprache die Idee der Unendlichkeit erwecken und in einer abgeschlossenen Gestalt repräsentieren. Hier liegt die Schlussfolgerung nahe, dass Italo Calvino das kombinatorische Spiel der Literatur auf ähnliche Weise wie die Mathematik konzipiert. Da die von ihm vorgegebene Struktur potentiell unendliche Varianten erlaubt, mündet paradoxerweise die Suche nach Geschlossenheit in der Unendlichkeit. An dieser Stelle ist wieder auf Moreno zu verweisen, die sich hierzu folgendermaßen äußert:

Narrative art as a combinatorial game evolves into an infinite system, which contains other infinite systems. In view of this immense potential of the combinatorial system, in the unfolding of the combinatorial process, worlds are multiplied. Simplicity engenders complexity. Yet, this process is reversible. Through mathematical strategies, the counterstatement is also true: complexity leads to simplicity. Calvino's modular book, takes full advantage of its malleability. If duality creates multiplicity, this multiplicity can be not just "contained", but also simplified or reversed.⁹²

Ein reduziertes System kann also Komplexität generieren, genauso wie sich Komplexität in einem vereinfachten System reduzieren lässt. Die Mathematik wird gerade aufgrund ihrer Tendenz zur Simplifizierung komplexer Konzepte von Calvino ausgewählt, um die Vielschichtigkeit seines Textgerüsts visuell darzustellen. Vor allem im Index, der die Funktion hat, den textuellen Raum zu kartographieren, ist die Anwendung mathematischer Konzepte besonders sichtbar. Weiterhin zeichnen das rekursive Modell und die numerische Folge der

città che pesano sulla terra e sugli uomini, stipato di ricchezze e d'ingorghi, stracarico d'ornamenti e d'incombenze, complicato di meccanismi e gerarchie, gonfio, teso, greve. «E' il suo stesso peso che sta schiacciando l'impero», pensa Kublai, e nei suoi sogni ora appaiono città leggere come aquiloni, città traforate come pizzi, città trasparenti come zanzariere, città nervatura di foglia, città linea della mano, città filigrana da vedere attraverso il loro opaco e fittizio spessore. - Ti racconterò cosa ho sognato stanotte, - dice a Marco. - In mezzo a una terra piatta e gialla, cosparsa di meteoriti e massi erratici, vedevo di lontano elevarsele guglie d'una città dai pinnacoli sottili, fatti in modo che la Luna nel suo viaggio possa posarsi ora sull'uno ora sull'altro, o dondolare appesa ai cavi delle gru. E Polo: - La città che hai sognato è Lalage. Questi inviti alla sosta nel cielo notturno i suoi abitanti disposero perché la Luna conceda a ogni cosa nella città di crescere e ricrescere senza fine. - C'è qualcosa che tu non sai, - aggiunse il Kan. - Riconoscente la Luna ha dato alla città di Lalage un privilegio più raro: crescere in leggerezza." (Calvino, Italo: *Le città invisibili*, S. 71-72.)

⁹¹ Moreno Viqueira, Ileana: *Invisible Mathematics in Italo Calvino's Le città invisibili*, S. 61.

⁹² Ebd. S.44-45.

Stadtsequenzen ein Muster, das mit der Gestalt einer Spirale verwandt ist und aufgrund seiner Zentrumlosigkeit die Schreibkunst Calvins versinnbildlichen kann. Somit erweist sich in *Le città invisibili* der textuelle Raum als komplexes Geflecht ohne Zentrum und mit vielen parallellaufenden und virtuell unendlichen Wanderwegen bzw. textuellen Stadtbesichtigungen. Allerdings kann dieser schwer kartographierbare Raum mittels einer kombinatorischen Strategie darstellbar gemacht und simplifiziert werden, ohne dass seine Komplexität vernichtet wird.

2.1.5 Die Reise des*der Leser*in im Text

Der besondere Aufbau von *Le città invisibili*, die Aufteilung der Stadtbeschreibungen in Stadtrubriken und die Anwendung kombinatorischer Strategien also, trägt dazu bei, dass sich im Buch viele mögliche Wege des Lesens profilieren. Das Lesepublikum kann sich zwischen mehreren Lesarten entscheiden und seinen individuellen Weg innerhalb des vorgegebenen Pfades suchen.⁹³ Damit lässt sich ableiten, dass eine lineare bzw. chronologische Lesart sich nicht als einzig berechtigte erweist. Leser*innen können beispielsweise die Lektüre nach Rubriken steuern bzw. eine Stadtkategorie nach der anderen lesen und somit zwischen verschiedenen Kapiteln herumreisen. Sie können aber auch die Zwischentexte als Komplex oder, ganz im Gegenteil, die Kapitel ohne Zwischentexte lesen. Außerdem können sie natürlich beliebig von Beschreibung zur Beschreibung springen, ohne einer bestimmten Ordnung zu folgen. Daraus lässt sich schließen, dass das lineare Lesen nur eine der vielfältigen, möglichen Lesarten dieses Buchs darstellt.

In diesem Zusammenhang sind Michel De Certeaus Raumüberlegungen in *L'invention du quotidien* (1980) von besonderem Belang. In seiner Untersuchung unterscheidet der französische Wissenschaftler zwischen dem Ort, der eine momentane Konstellation von festen Punkten darstellt, und dem Raum als Resultat von Aktivitäten, die dem Ort eine Richtung

⁹³ Am Rande sei erwähnt, dass auch Robert Macfarlane sich in seinem Buch *The Old Ways* (2012) einer ähnlichen Strategie bedient und parallele Leseroute im Text erscheinen lässt: „Walking is a repetitive activity. You put one damn foot after the other – and that's what makes the walk. It's often tiring and it's sometimes boring. This poses a primary problem for any walker-writer: how to spring surprise along the way, how not to give your reader blisters. I wanted style to solve that problem. So I set out to devise a form that enacted its subject: to make a patterned book of path-crossings, full of echoes and back-glances, doubles and shadows. A book of many ways, then, through which readers might pick different routes. I also tried to leave those cairns as I went: guiding alignments of image, word and incident that only became visible at certain places along the journey.” (*Robert Macfarlane on the old Ways* in: *Guardian Book club*, London: The Guardian, 1 August 2014.)

geben.⁹⁴ Er behauptet : “En somme, l’espace es un lieu pratiqué. Ainsi la rue géométriquement définie par un urbanisme est transformée en espace par des marcheurs. De même, la lecture est l’espace produit par la pratique du lieu que constitue un système de signes- un écrit.”⁹⁵ Bezogen auf die Sprache ist der Raum mit dem Sprachsystem (langue) und der Ort mit der Äußerung bzw. dem realisierten Wort (parole) vergleichbar.⁹⁶ Insofern könnte die Aneignung des topologischen Stadt-Systems durch den*ie Fußgänger*in die Aneignung des topologischen Text-Systems durch den*ie Leser*in angleichen. Von dieser Warte aus stellt Calvinos Text- so wie er in dem Index dargestellt wird - einen Ort bzw. eine Ordnung dar, nach der die Elemente in Koexistenz-Beziehungen aufgeteilt werden, während das Resultat der Praxis der Lektüre hingegen einen Raum darstellt. Genauso wie der*ie Fußgänger*in seine eigene Wegstrecke zeichnet, die nicht unbedingt dem Stadtplan entspricht, ähnelt der*die Leser*in von *Le città invisibili* einem*er Reisenden, der*die im Text spazieren geht und sich für bestimmte Wege entscheiden muss. Von dieser Perspektive aus verwandelt sich das Lesen bzw. die Rezeption des Werkes in ein Reisen⁹⁷ und das Buch konstituiert sich als ein Raum.⁹⁸ Dieser Prozess ist Moreno zufolge von einer gewissen Reversibilität zwischen Buch und Stadt gekennzeichnet: “In this city/book – book/city, traveling through the invisible cities means reading the book.

⁹⁴ Dünne Jörg/ Günzel Stephan (Hg.): *Raumtheorie: Grundagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1800, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2018, S. 345.

⁹⁵ De Certeau, Michel : *L’invention du quotidien, 1. Arts de faire*, Folio/Essais, Paris : Gallimard, 1990, S. 173.

⁹⁶ Die topographischen Raumstrukturen werden also durch die Bewegung bzw. das Gehen von dem*er Fußgänger*in aktualisiert, genauso wie die Sprache erst durch die Äußerung der Sprechenden aktualisiert wird: « L’espace serait au lieu ce que devient le mot quand il est parlé, c’est-à-dire quand il est saisi dans l’ambiguïté d’une effectuation. » (Ebd.)

⁹⁷ Auf diese Verwandtschaft zwischen dem Lesen und dem Reisen macht die Literaturwissenschaftlerin Maria Corti in ihrem Buch *Il viaggio testuale* (1978), in welchem auf die Metapher der Reise im Titel selbst aufgewiesen wird, aufmerksam. In der Einführung wird dargelegt, dass sich in der Literatur vier parallele Reise vollziehen. Die erste Reise ist die Reise des Autors zu seinem Buch bzw. zur Vollendung seines kreativen Prozesses, ohne den die anderen Reisen nicht stattfinden können. Der Autor muss durch die Wüste der Stille und ihre unendlichen Möglichkeiten gehen und sich zwischen mehreren möglichen Welten entscheiden, um die textuelle Reise anzufangen bzw. dem Text eine Richtung zu geben. Jeder Text ist damit das Ergebnis und die konsequente Organisation einer Entscheidung, die etwas produziert, indem sie etwas ausschließt. Die zweite Reise ist die Reise des Buchs zu seiner eigenen konstitutiven Einheit, demgemäß der Text seinen eigenen Willen hat, der sich manchmal sogar dem Willen des Autors entzieht. Die dritte Reise ist die Reise des*der Lesenden im Text, dessen Dekodierung und Rezeption. Abschließend wird die Reise des Buchs in der Geschichte geschildert, und zwar die komplexe Wechselwirkung zwischen Gegenwart und Vergangenheit, welche sich in der Literaturgeschichte aufgrund ihrer erratischen und intertextuellen Natur manifestiert. In diesem Kapitel beschränkt sich die Analyse auf die dritte Art von Reise: die exegetische Reise des*der Leser*in im Text.

⁹⁸ Dieser Raum der Lektüre steht in Barthes’ *Le plaisir du texte* (1973) in Zusammenhang mit einer Dialektik des Begehrens : “Écrire dans le plaisir m'assure-t-il - moi, écrivain - du plaisir de mon lecteur ? Nullement. Ce lecteur, il faut que je le cherche, (que je le "drague"), sans savoir où il est. Un espace de la jouissance est alors créé. Ce n'est pas la "personne" de l'autre qui m'est nécessaire, c'est l'espace : la possibilité d'une dialectique du désir, d'une imprévision de la jouissance : que les jeux ne soient pas faits, qu'il y ait un jeu. “ (Roland, Barthes : *Le plaisir du texte*, Paris : Seuil, 1973, S. 11.)

The book space becomes a traveling space, a story space. This reversibility could also be considered as part of the book's duplicity."⁹⁹ Indem die lesende Person das Buch liest, besichtigt sie demnach die unsichtbare Städte, die Polo beschreibt.

Wenn man auf die erwähnte Definition eines Buchs durch Calvino zurückgreift, wird deutlich, dass der Autor das Buch tatsächlich als einen Raum konzipiert:

[...] Un libro (io credo) è qualcosa con un principio e una fine è uno spazio in cui il lettore deve entrare, girare, magari perdersi, ma a un certo punto trovare un'uscita, la possibilità d'aprirsi una strada per venirne fuori.¹⁰⁰

Dieser Raum wird aber durch eine zeitliche Komponente ergänzt: Er wird tatsächlich erkundbar, nur insofern der*ie Besucher*in ihn in der Zeit bzw. durch die Bewegung wahrnimmt. Im Lesen, genauso wie im Reisen, sind also Raum und Zeit unentwirrbar miteinander verwoben. Die Verschränkung zwischen zeitlichen und räumlichen Dimensionen, die sich in der Bewegung verwirklicht, wird Moreno zufolge bereits im Index zur Schau gestellt:

Within an index the reader expects to find a map, an itinerary to "cruise" through the book as well as the fabulous Empire of Kublai Khan; that is, to "read" the cities and "travel" through the book. An itinerary, unlike a static map, implies travel, a change in location, that is, motion.¹⁰¹

Der Index, in dem der Raum des Buchs kartographiert und die Progression des Lesevorgangs visuell dargestellt wird, impliziert automatisch eine Reiseroute. An dieser Stelle sei zu bemerken, dass Calvino in seiner Essaysammlung *Collezione di sabbia* (1984) behauptet, dass die Kunst der Kartographie mit der Reiselust unentwirrbar verwoben ist: "Il primo bisogno di fissare sulla carta i luoghi è legato al viaggio. [...] La carta geografica insomma, anche se statica, presuppone un'idea narrativa, è concepita in funzione d'un itinerario, è Odissea."¹⁰² Hier ist hinzufügen, dass auch für Michel De Certeau die Kartographie ihren Ursprung in der Schnittstelle zwischen Raum und Zeit hat. In *L'Invention du quotidien* (1980) weist er darauf hin, dass die Karte ursprünglich an die Wegstrecke gebunden war und dass daher die zeitliche Komponente tief in sie eingeschrieben war. Die Praktiken, die den Raum gliedern, sind aber mit der Zeit langsam verschwunden und die Karte hat sich von den Routen abgelöst, die anfänglich die Bedingung für Ihr Dasein waren.¹⁰³ Jede Karte erweist sich also als anscheinend

⁹⁹ Moreno Viqueira, Ileana : *Invisible Mathematics in Italo Calvino's Le città invisibili*, S.80.

¹⁰⁰ *Presentazione dell'autore*. In: Calvino, Italo: *Le città invisibili*, S. VI.

¹⁰¹ Moreno Viqueira, Ileana: *Invisible Mathematics in Italo Calvino's Le città invisibili*, S.34.

¹⁰² Calvino, Italo: *Il viandante nella mappa*. In: *Collezione di sabbia*, Milano: Garzanti Editore s.p.a., 1984, S. 23-24.

¹⁰³ In *L'invention du quotidien* (1980) behauptet er : « En particulier, si l'on prend la carte sous sa forme géographique actuelle, il apparaît qu'au cours de la période marquée par la naissance du discours scientifique moderne (XV- XVII siècle), elle s'est lentement dégagée des itinéraires qui en étaient la condition de possibilité.

statische Oberfläche, die aber unendlich viele mögliche Reisebewegungen bzw. dynamische Kräfte impliziert und in sich trägt. Das gleiche kann für den Index in Calvins Werk gesagt werden: Er stellt nämlich nur den Ausgangspunkt bzw. die sichtbare Oberfläche vieler unsichtbarer Lesebewegungen dar. Er ähnelt somit der ersten Karten, die noch mit Wegstrecke und Gehzeiten der Reisenden verbunden waren und sich demnach sowohl räumlich als auch zeitlich lesen ließen.

Darüber hinaus ähnelt der Index einer Karte auch darin, dass er, indem er jeder Stadt eine Rubrik zuschreibt, ein binäres Korrespondenzsystem herstellt. Von dieser Warte aus nähert sich das kombinatorische Verfahren der Kunst der Kartographie an, weil beide, wie Moreno beobachtet, Korrespondenzen herstellen:

Mapping consists in establishing a mathematical function, which defines a relationship of correspondence, a link between two spaces, such as the earth and a globe, or a book and its parts. Through mapping the elements of one space are assigned an order, an arrangement; that is, they are allocated in reference to a second space.¹⁰⁴

Indem die Kartographie Verknüpfungen herstellt, schreibt sie Bedeutungen zu. Wie jedoch Moreno selbst später ausführt, generiert diese binäre Korrespondenz zwischen Stadt und Rubriken in *Le città invisibili* eine narrative Komplexität und räumliche Vielschichtigkeit, welche den Index zugleich als Karte und Brettspiel eines spielerischen Lesens bestimmen:

Within the allocation of the cities in the index each city is assigned a number and a theme, generating a combinatorial pattern, which creates a mapping or a correspondence between two sets. Duality, central to the book, engenders multiplicity. In this case, the two sets can be considered the theme and the number assigned. This can also be viewed as a matrix. By creating a (binary) correspondence between the cities and the book, the index becomes a map, as well as a game, a guide for the reader to travel through the book.¹⁰⁵

Das Spiel der Kombinationen ermöglicht dem Lesepublikum eine gewisse Freiheit und erlaubt ihm, den textuellen Raum nach seinem Willen zu erkunden.¹⁰⁶ Die Struktur des Buchs, welche in dem Index für der*die Leser*in sichtbar wird und auf den ersten Blick durchaus

Les premières cartes médiévales comportaient seulement les tracés rectilignes de parcours (..), avec la mention d'étapes à effectuer(..) et de distances contées en heures ou en jours, c'est-à-dire en temps de marche. (..) Chacune d'elles est un mémorandum prescrivant des actions. Le parcours à faire y domine. Il englobe les éléments de carte(..) mais la carte gagne progressivement sur ces figures ; elle en colonise l'espace ; elle élimine peu à peu les figurations picturales des pratiques qui la produisent. (..) La carte (..) rejette dans son avant ou son après, comme dans les coulisses, les opérations dont elle est l'effet ou la possibilité. Elle demeure seule. Les descripteurs de parcours ont disparu. » in De Certeau, Michel : *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, Folio/Essais, Paris : Gallimard, 1990, S. 177-179.

¹⁰⁴ Moreno Viqueira, Ileana: *Invisible Mathematics in Italo Calvino's Le città invisibili*, S.67.

¹⁰⁵ Ebd., S. 63.

¹⁰⁶ "The structure delineated grants the reader the freedom, to "move" around the book space by imagining, tracing other paths in between or within the city spaces. As we travelled through the cities, the network of possibilities became more observable." (Ebd. S.185-186.)

desorientierend wirkt¹⁰⁷, erweist sich als Netz verschiedener Reiserouten, die sich kreuz - und quer überschneiden.

Das alles deutet darauf hin, dass dem*der Leser*in in *Le città invisibili* eine grundlegende Rolle zugeschrieben wird. Diese*r wird nicht als passive rezeptive Instanz, sondern eher als aktive Mitarbeiter*in verstanden. Wie sich aus der Struktur des Buchs ablesen lässt, ist der textuelle Raum nicht als bereits abgeschlossen, sondern vielmehr als eine virtuelle Struktur konzipiert, die von der lesenden Person aktualisiert werden muss, um sich als Werk erst entfalten zu können.¹⁰⁸ Der Einfluss der Rezeptionsästhetik¹⁰⁹ von Hans Robert Jauß und Wolfgang Iser ist hier besonders offenkundig. Calvino lehnt sich auch an Umberto Eco an, der in seinem Werk *Lector in Fabula* (1979) beleuchtet, dass das literarische Werk eine Kooperation zwischen dem*der Autor*in und dem*der Leser*in voraussetzt.¹¹⁰ Alles, was im Text nicht explizit gesagt wird, die Leerstellen, werden beliebig vom Rezipienten erfüllt und fungieren somit als Anstoß zur Entschlüsselung und Interpretation.¹¹¹ Von dieser Warte aus wird das Lesepublikum nicht als konsumierend sondern als produzierend bestimmt. Auf diese aktive Mitarbeit des*der Lesers*in wird in *Le città invisibili* implizit in den Zwischentexten verwiesen. Wie im zweiten

¹⁰⁷ “Yet, at first glance, the external organization displays an apparently random arrangement insinuating a complete lack of method. Insidiously, this apparent absence of order only manages to make the reader suspicious, or curious as if confronting a hidden code. All of a sudden, what was expected to be a means for orientation becomes disorienting.” (Ebd. S. 34.)

¹⁰⁸ Knaller, Susanne: *Theorie und Dichtung im Werk Italo Calvino*, S. 33.

¹⁰⁹ Die Rezeptionsästhetik- ursprünglich als Konstanzer Schule bezeichnet- ist eine Strömung der Literaturtheorie, die sich mit der Beziehung zwischen dem literarischen Text und dem Leser befasst. Die Vertreter*innen dieser Theorie untersuchen, inwiefern literarische Texte über eine implizite Leser*innenrolle verfügen, in welcher sich erst der Sinn des Kunstwerkes entfaltet. Im Gegensatz zu der werkimmanenten Interpretation eines Textes beruht also die Rezeptionsästhetik auf der Grundannahme, dass das literarische Werk erst in der Begegnung mit dem*der Leser*in realisiert wird und dass er*sie mit dem eigenen Verständnishorizont im Prozess aktiv beteiligt ist.

¹¹⁰ Laut dem italienischen Semiotiker ist jeder Text durch eine gewisse Ambiguität gekennzeichnet: nicht alles wird explizit im Text gesagt, vielmehr muss der*ie Leser*in die nicht manifesten Inhalte entschlüsseln, indem er*sie gewisse Schlussfolgerungen zieht. Das Ungesagte im Text ist es also gerade, was die Rezeption des Textes ermöglicht, weil es die Aktualisierung virtueller Inhalte durch die lesende Instanz erlaubt. Solche Leerstellen, die umso relevanter in Texten mit einer gewissen ästhetischen bzw. literarischen Qualität sind, müssen von den Rezipienten mithilfe ihrer enzyklopädischen Kompetenz bzw. ihres Vorwissens erfüllt werden. Jeder*e Autor*in setzt also beim Schreiben einen*e idealen*e Leser*in voraus, welcher*e im besten Fall die erforderlichen Kompetenzen mitbringt, um im interpretativen Zusammenspiel kooperieren zu können. Mit dieser Absicht entwickelt die schreibende Instanz eine bestimmte textuelle Strategie, welche eine gewisse Offenheit ermöglicht aber gleichzeitig an das Lesepublikum bestimmte Erwartungen stellt. Einerseits entzieht sich also der*ie Leser*in der Tyrannei des Textes, indem er*sie bestimmte Schlussfolgerungen zieht bzw. sich mögliche Entwicklungen der Narration vorstellt, andererseits wurden solche „inferentielle Spaziergänge“, so wie von Eco genannt, sorgfältig von dem Schreibenden vorbereitet, indem der Text dementsprechend verfasst wurde. (s. Eco, Umberto: *Lector in Fabula: La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. In: *Studi Bompiani* n. 22, Milano: Bompiani, 1979.)

¹¹¹ Um auf die verschiedenen von Maria Corti geschilderten textuellen Reisen zurückzugreifen, lässt sich sagen, dass, während die Reise des Autors zum Werk sich als eine Reise aus der Unbegrenztheit zur Einheit erweist, die Reise des*der Leser*in im Text eher eine Reise ist, die aus der Einheit entspringt, aber in einer gewissen interpretativen Unbegrenztheit mündet.

Teil dieses Kapitels geschildert wird, entfaltet sich darin eine sehr starke Metakomponente. In den Dialogen zwischen Marco Polo und Kublai Khan – die jeweils stellvertretend für Autor*in und Leser*in stehen – realisiert sich allmählich eine Umkehrung der Rollen, sodass die Rezeption Khans graduell in die Produktion von Raumbeschreibungen umschlägt.

Im Grunde genommen erweist sich also der Text in *Le città invisibili* als Raum für kreative Freiheit bzw. aktives Lesen. Wie Moreno pointiert zusammenfasst, bewegt sich die lesende Person in einem virtuellen Raum, in dem sie anhand von gegebenen Baugerüsten ihre eigenen Verknüpfungen herstellen kann:

The enchantment of *Città invisibili* consists in granting the reader the chance to become accomplice of this creative process, giving him the freedom to visualize the invisible. Departing from brief descriptions, and their commentaries, the reader feels free not just to travel through the book, but also to visually design or redesign each story, to inhabit each one entirely in his imagination.¹¹²

Das kombinatorische Schreiben wandelt sich also in *Le città invisibili* zu einem kombinatorischen Lesen. Schreiben und Lesen erweisen sich als parallele Tätigkeiten bzw. als Abszisse und Ordinate eines gleichen Gitters, wie Marco Belpoliti mit einer treffenden Metapher ausdrückt:

Nella mappa mentale di Calvino sembra esistere una coppia cartesiana, con la sua ascissa e la sua ordinata: la lettura e la scrittura. La griglia per tramare il mondo è composta da questi due fili, la lettura e la scrittura, griglia per avvicinare quel continuo che inquieta i pensieri dell'occhio.¹¹³

Das *Surface Reading* des Buchs hat gezeigt, dass in *Le città invisibili* das Werk vom Autor als ein Raum gestaltet wird. Wenn man auf das Anfangszitat des Bogens, das in Rahmen dieser Untersuchung als Metapher für die Struktur des Werkes genommen wurde, zurückgreift, wird deutlich, dass eine starke Verbindung zwischen Architektur und Literatur im gesamten Buch zu sehen ist.¹¹⁴ Diese manifestiert sich nicht nur durch die Anwendung bestimmter mathematischer Konzepte und Formeln, um den Text zu strukturieren, sondern wird vor allem im Index sichtbar, der als Raumgefüge zu sehen ist und einem architektonischen Plan ähnelt. Das Buch erweist sich somit als architektonische Konstruktion, in der die Städte, die poetische

¹¹² Moreno Viqueira, Ileana: *Invisible Mathematics in Italo Calvino's Le città invisibili*, S. 44.

¹¹³ Belpoliti, Marco: *L'occhio di Calvino*, S. 17.

¹¹⁴ Nicht ohne Zufall ist *Le città invisibili* den meisten Architekturstudierenden bekannt und wird sogar in verschiedenen Seminaren als Pflicht- oder Empfehlungslektüre gegeben. Zum Verhältnis zwischen dem Autor und der Architektur s. Di Carlo, Fabio: *Paesaggi di Calvino*, Melfi: Libria, 2013 oder *Dopo Gadda e Calvino: Lo spazio in Letteratura in L'Architettura: Cronache e Storia*, n.8, Milano: ETAS, 1993, S. 484.

Qualitäten versinnbildlichen,¹¹⁵ vom Lesepublikum besucht werden, indem sie gelesen werden.¹¹⁶

2.2. Metaebene und Selbstreflexivität in *Le città invisibili*

Nachdem der Aufbau von *Le città invisibili* und seine poetischen Implikationen geschildert wurden, soll im zweiten Teil dieses Kapitels der selbstreflexiven Komponente des Werkes nachgeprüft werden. Zahlreiche Literaturwissenschaftler*innen haben hervorgehoben, wie die Zwischentexte bzw. die Dialoge zwischen Marco Polo und Kublai Khan eine Metaebene zu den Berichten darstellen, bei der die Fiktionalität des Erzählvorgangs und die poetologische Komponente des Romans betont wurden.¹¹⁷ In der Tat lässt sich eine klare Trennung zwischen Meta- und Nicht-Metaebene in *Le città invisibili* nicht so einfach bestimmen, da sich die Sprach- und Erzählproblematik im gesamten Buch entfaltet. Wie Moreno ausführt, erweist sich das Gesamtbuch als Text, der „über sich selbst nachdenkt“. Er ist somit in seiner Ganzheit als Metatext zu betrachten.¹¹⁸ Daher lässt sich, auch wenn sich die metatextuellen Überlegungen vornehmlich in den Zwischentexten sammeln, trotzdem nicht ausschließen, dass auch in den Stadtbeschreibungen eine Metaebene zu finden ist. Ganz im Gegenteil stellen einige Calvino-Forscher*innen heraus, dass die Stadtbeschreibungen eher sprachliche Raumkonstellationen versinnbildlichen und insofern eine starke Selbstreflexivität aufweisen.¹¹⁹ Das Thema Sprache

¹¹⁵ Einige Literaturuntersuchungen haben belegt, dass sich in Calvinos Gesamtwerk eine Konkordanz zwischen expliziter und impliziter Poetik beobachten lässt und dass zwischen der vom Autor in *Le città invisibili* geschaffenen textuellen Architektur und seiner Poetik ein direkter Zusammenhang besteht. In diesem Werk ist die Architektur, die durch ihre Gegenständlichkeit das Unsichtbare sichtbar macht, die konkrete Herauskristallisierung bestimmter poetischer Konzepte bzw. Qualitäten, die später in den *Amerikanischen Vorlesungen* vom Autor eingehend geschildert wurden. (dazu s.: Eversmann, Susanne: *Poetik und Erzählstruktur in den Romanen Italo Calvinos*, 1979.)

¹¹⁶ “Through the image of the city, its variations and combinations, Calvino allows his readers to ‘see’ the designing’ of the book as if it were a work of architecture. He creates an analogy between the construction of the book and that of the imaginary cities. The reading of this city-book or book-city, transforms a textual space into a “mental space” and vice-versa. Travelling through the spaces designed by these invisible cities becomes travelling through the text.” (Moreno Viqueira, Ileana: *Invisible Mathematics in Italo Calvino’s Le città invisibili*, S.13.)

¹¹⁷ Vgl. Knaller, Susanne: *Theorie und Dichtung im Werk Italo Calvinos*, S.16 oder Eversmann, Susanne: *Poetik und Erzählstruktur in den Romanen Italo Calvinos: Zum Verhältnis von literarischer Theorie und narrativer Praxis*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1979, S. 184.

¹¹⁸ “By self-reflection, the embedding, mirror-structure generates a book that reflects upon itself(..) *Le città invisibili* can be considered a meta-text, since it generates reflections on itself as well as the functioning of narrative in general” (Moreno Viqueira, Ileana: *Invisible Mathematics in Italo Calvino’s Le città invisibili*, S. 53.)

¹¹⁹ Junker behauptet diesbezüglich: „Die Strukturen, die dem Leser vom Text angeboten werden, sind nicht beschriebene gegenständliche Stadtstrukturen, sondern die problematisierten sprachlichen Strukturen der Beschreibung. Hier ist wohl der gedankliche Ort, an dem Calvinos thematisches Motiv Ding und Wort anzusiedeln wäre, ein Motiv, das Calvino einige Male in seinem Werk anklingen lässt, und das zu situieren Schwierigkeiten bereiten mag.“ (Junker, Hedwig: *Die Kongruenz von Inhaltsstruktur und Textstruktur bei Alain Robbe-Grillet und Italo Calvino in Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen* 6, 1986, S. 267.)

zieht sich in der Tat wie ein roter Faden durch das gesamte Werk und verleiht ihm eine ausgeprägte metareferentielle und essayistische Qualität.¹²⁰ Darum lässt sich in *Le città invisibili* keine eindeutige Grenze zwischen erzählerischer und metaliterarischer Dimension ziehen. Diese stehen vielmehr in einem ständigen Dialog und homogener Beziehung zueinander, wie Barilli prägnant zusammenfasst:

C'è dunque una sostanziale omogeneità, in quest'opera, tra narrazione e metanarrazione..lo stesso principio di infinitazione, di prolungamento a n dimensioni, da cui risulta investito il descrivere, impronta di sé anche il riflettere. Le riflessioni tra Marco Polo e il Gran Kahn saranno così il compendio, la serializzazione di tutti i tipi di rapporti possibili tra il narratore e le cose, e tra il narratore e l'ascoltatore: una rapida vetrina dove tutte le ipotesi si succedono, e nessuna è trattata come privilegiata e definitiva.¹²¹

Die Stadtbeschreibungen und die von Marco Polo und Kublai Khan geführten Überlegungen sind also nicht als zwei getrennte Ebenen mit ergänzenden Funktionen, sondern vielmehr als ein kontinuierlich selbstverweisender und selbstgenerativer Text zu verstehen. Darum ist die metatextuelle Dimension ohne Unterbrechung im gesamten Schreibraum disseminiert. Was jedoch in den Dialogen zwischen den beiden Hauptfiguren deutlich wird, ist, dass innerhalb dieses Rahmens Marco Polo und Kublai Khan jeweils eine fiktive Erzähl- und Lesefigur darstellen.¹²² In diesem Zusammenhang macht Knaller darauf aufmerksam, dass die Kommunikation zwischen den beiden Figuren allmählich als Fiktion entlarvt wird: „Eine direkte Kommunikation [...] wird hier ad absurdum geführt und steht stellvertretend für das Verhältnis Autor-Text-Leser, bei dem Rezipienten und Autor indirekt über den Text kommunizieren.“¹²³ Somit hat der Rahmen die Funktion, Polos Berichte in einer Art selbstreflexivem Echo zu kommentieren.¹²⁴ Auch wenn sich die Metatextualität im Buch auf vielfache Art und Weise entfaltet, wird also in der narrativen Einbettung die Erzählkunst durch die Beziehung zwischen Polo und Kublai Khan offen thematisiert und problematisiert.

¹²⁰ Napoletano- Bernardini, Francesca: *I segni nuovi di Italo Calvino*, S.196.

¹²¹ Barilli, Renato: *La poetica della riscrittura* in *Il caffè* anno XX n. 2-3, S. 61-71 Roma: Editrice Flaminia, 1973, S. 66.

¹²² Im Laufe der Narration wird offensichtlich, dass die zwei Hauptfiguren unterschiedliche Stellungnahmen zum Text verkörpern: Während Kublai Khan (der Leser) für eine ultimative Bedeutung strebt und sich wünscht, dass hinter den vielseitigen und unterschiedlichen Städten eine Einheit herrscht, betont Marco Polo (der Autor), wie die Literatur nie auf eine einzig gültige Wahrheit festgelegt werden kann. Somit wird die Sprache selbst in Frage gestellt: Der Wunsch nach einer möglichst akkuraten und endgültigen Verbalisierung kollidiert mit dem Entsetzen über die Unangemessenheit der Sprache. (vgl. Knaller, Susanne: *Theorie und Dichtung im Werk Italo Calvino*, S. 35-36.)

¹²³ Knaller, Susanne: *Theorie und Dichtung im Werk Italo Calvino*, S. 21.

¹²⁴ “Hence, the book appears to display its own self-commentary in the sense that Marco, as the storyteller (role of the writer), and the Emperor, as the listener (role of the reader), continue to have their own thoughts and discussions in between the storytelling. The frame serves as a reflection to the stories.” (Moreno Viqueira, Ileana: *Invisible Mathematics in Italo Calvino's Le città invisibili*, S.41.)

Die metaliterarischen Themen, die im Text vorkommen, sind vielfältig¹²⁵. Zum Beispiel wird die aktive Mitarbeit des*der Lesers*in in der Rezeption, die sich bereits durch die kombinatorische Struktur des Buchs ablesen lässt, auch inhaltlich explizit thematisiert. Das wird vor allem in einem Zitat deutlich, in dem Polo als Erzähler behauptet, dass die Botschaft sich je nach Leser*in ändert und man dementsprechend nie das Gleiche erzählen kann:

Kublai domanda a Marco: - Quando ritornerai al Ponente, ripeterai alla tua gente gli stessi racconti che fai a me? - Io parlo parlo, - dice Marco, - ma chi m'ascolta ritiene solo le parole che aspetta. Altra è la descrizione del mondo cui tu presti benigno orecchio, altra quella che farà il giro dei capannelli di scaricatori e gondolieri sulle fondamenta di casa mia il giorno del mio ritorno, altra ancora quella che potrei dettare in tarda età, se venissi fatto prigioniero dai pirati genovesi e messo in ceppi nella stessa cella con uno scrivano di romanzi d'avventura. Chi comanda al racconto non è la voce: è l'orecchio.¹²⁶

Das Ohr (Rezipient*in) hat im Vergleich mit der Stimme (Autor*in) eine dominierende Funktion, weil die Wörter je nach Zuhörer*in anders wahrgenommen werden. Dies scheint durchaus eine literarische Formulierung von Calvins Poetik der Rezeption zu sein.

Darüber hinaus, wie Knaller in ihrer Untersuchung hervorhebt, erweist sich die Kommunikation zwischen Marco Polo und Khan, die wie besprochen jeweils metaphorisch für den*die Erzähler*in und den*die Leser*in stehen, allmählich als Fiktion. Ihre Kommunikation entfaltet sich tatsächlich, vor allem am Anfang, durch die Gestik und das Vorzeigen von Objekten bzw. ikonischen Zeichen und verwandelt sich nur später in eine verbale Sprache. Dieses metonymische Gespräch kann laut Musarra Schröder für die ursprüngliche Bildlichkeit der Sprache stehen, welche dann durch die Automatisierung der gewöhnlichen Kommunikation vernichtet wird, sodass die Beziehung zwischen Zeichen und Dingen als arbiträr entlarvt wird.¹²⁷ Knaller zufolge weist also Calvino dadurch automatisch auf die Polyvalenz und Symbolhaftigkeit der literarischen Sprache hin, in welcher die konventionelle Beziehung zwischen Ding und Wort problematisiert wird.¹²⁸ Dabei treten tatsächlich die Vieldeutigkeit

¹²⁵ Musarra Schröder fasst die metareferentiellen Hauptthemen folgendermaßen zusammen: "Il carattere ingannevole dei segni- il rapporto incerto tra segno e referente- la soggettività limitata ed ineffabile di ogni interpretazione e la possibilità che la catena dei significanti non si fermi mai, che un ultimo significato non esista, costituisce una delle tematiche principali sia della cornice sia delle varie rubriche." (Musarra Schröder, Ulla: *Il labirinto e la rete*, S. 91.)

¹²⁶ Calvino, Italo: *Le città invisibili*, S.134.

¹²⁷ „Quando dopo un pò di tempo Marco riesce ad utilizzare i segni linguistici o quando viene invitato dal Gran Khan ad usare come segni le pedine degli scacchi (lingua), il legame diretto tra segno e cosa va completamente perduto. Il significato diventa arbitrario. Non dipende più dalle cose o dagli oggetti, ma dal contesto in cui viene utilizzato il segno, ossia dal cambiamento di posizione delle pedine." (Musarra Schröder, Ulla: *Il labirinto e la rete*, S. 94.)

¹²⁸ Knaller, Susanne: *Theorie und Dichtung im Werk Italo Calvins*, S. 22.

und die konnotative Ebene in den Vordergrund, der denotative Bezug zwischen Ding und Wort wird dagegen infrage gestellt.¹²⁹ Wie Knaller ausführt:

Die wahre Bedeutung liegt nicht auf der Diskursebene, sondern tiefer, in den Verbindungen, die der Leser nicht denotativ, sondern konnotativ zu den beschriebenen Sequenzen herstellt, um damit den ambiguen Formen der Wirklichkeit über die literarischen Formen gerecht zu werden.¹³⁰

Dieser von Calvino unterstrichene Austausch zwischen Bildern und Worten dient der permanenten Dynamik der Zeichen, die ständig in einem sich ewig drehenden Kreis andere Zeichen hervorrufen. Auf diese unendliche Zeichenkette, die mit Derridas Konzept der *Differance*¹³¹ verwandt ist, deutet auch die Stadt Tamara hin:

L'uomo cammina per giornate tra gli alberi e le pietre. Raramente l'occhio si ferma su una cosa, ed è quando l'ha riconosciuta per il segno d'un'altra cosa: un'impronta sulla sabbia indica il passaggio della tigre, un pantano annuncia una vena d'acqua, il fiore dell'ibisco la fine dell'inferno. Tutto il resto è muto e intercambiabile; alberi e pietre sono soltanto ciò che sono. (...) Finalmente il viaggio conduce alla città di Tamara. ci si addentra per vie fitte d'insegne che sporgono dai muri. L'occhio non vede cose ma figure di cose che significano altre cose (...) Lo sguardo percorre le vie come pagine scritte: la città dice tutto quello che devi pensare, ti fa ripetere il suo discorso, e mentre credi di visitare Tamara non fai che registrare i nomi con cui essa definisce sé stessa e tutte le sue parti. Come veramente sia la città sotto questo fitto involucro di segni, cosa contenga o nasconda, l'uomo esce da Tamara senza averlo saputo. Fuori s'estende la terra vuota fino all'orizzonte, s'apre il cielo dove corrono le nuvole. Nella forma che il caso e il vento danno alle nuvole l'uomo è già intento a riconoscere figure: un veliero, una mano, un elefante...¹³²

In Tamara verliert sich der*die Besucher*in in einem Irrgarten von Zeichen, die ständig auf etwas Anderes hinweisen, das in einem unendlichen Spiel der Verschiebungen bzw. Differenzen im Sinne Derridas wiederum ein Zeichen ist. Diese endlose Kette der symbolischen Verschiebungen und Ersetzungen kann nicht zur Ruhe kommen und wiederholt sich *ad infinitum*. Somit konstituiert sich Tamara als Netz von Zeichen und letztlich als Zeichen selbst, das sich außerhalb des Stadt-Raums ausdehnt und alles in sich aufnimmt. Die Gleichstellung Stadt – Text wird hier erkennbar, da die Wege der Stadt mit geschriebenen Seiten, in denen sich der*die Besucher*in bzw. Leser*in verirrt, verglichen werden.

In diesem Zusammenhang muss berücksichtigt werden, dass in *Le città invisibili* die Stadt vom Autor oft als Metapher der Sprache verwendet wird und insofern eine komplementäre Beziehung zwischen Stadt- und Text-Raum herrscht. Auf der einen Seite sind die Städte lesbar

¹²⁹ Knaller, Susanne: *Theorie und Dichtung im Werk Italo Calvino*, S. 35.

¹³⁰ Ebd., S. 37.

¹³¹ Mit diesem Begriff bezieht sich Derrida sowohl auf die räumliche, als auch auf die zeitliche Verschiebung, die in der Sprache geschieht. Das Lautbild *Différance* bedeutet auf Französisch sowohl Aufschiebung als auch Unterscheidung und ist damit besonders geeignet, um die Ambivalenz der Sprache Derrida zufolge auszudrücken. Die Differenz im Sinne Derridas ist somit gleichzeitig die Unterscheidung zwischen den Signifikanten, die auf der Willkürlichkeit der phonetischen Bilder beruht und die Signifikaten entstehen lässt, und die Sinnsaufschiebung, die sich in der Sprache ständig produziert. Dieses Konzept wird im vierten Kapitel dieser Arbeit vertieft. (Vgl. S.107-108.)

¹³² Calvino, Italo: *Le città invisibili*, S. 13-14.

und mit einem Text vergleichbar, und auf der anderen Seite sind die Texte bzw. Marco Polos Stadtbeschreibungen begehbar, wie das folgende Zitat verdeutlicht: “Le descrizioni di città visitate da Marco Polo avevano questa dote: che ci si poteva girare in mezzo col pensiero, perdersi, fermarsi a prendere il fresco, o scappare via di corsa.”¹³³ Die Stadt und ihre verschachtelte Urbanistik kann also gleichzeitig als Metapher für die netzförmige Struktur des Textes und die sich überlappenden Schichtungen der Sprache stehen. Diese symbolische Verwandtschaft wird auch von dem Philosophen Ludwig Wittgenstein verwendet. In seinen *Philosophischen Untersuchungen* vergleicht er die Sprache und ihre geschichtliche Entwicklung mit einer Stadt:

[...] denn dies sind, sozusagen, Vorstädte unserer Sprache. (Und mit wieviel Häusern, oder Strassen, fängt eine Stadt an, Stadt zu sein?) Unsere Sprache kann man ansehen als eine alte Stadt: Ein Gewinkel von Gässchen und Plätzen, alten und neuen Häusern, und Häusern mit Zubauten aus verschiedenen Zeiten; und dies umgeben von einer Menge neuer Vororte mit geraden und regelmäßigen Strassen und mit einförmigen Häusern.¹³⁴

Die gleiche Frage – wo nämlich eine Stadt anfangs, Stadt zu sein – wird oft in *Le città invisibili* mehr oder weniger explizit gestellt.¹³⁵ Sie bleibt unbeantwortet, weil eine eindeutige Grenze bzw. ein Anfangspunkt nicht festgestellt werden können. Genauso, wie es unmöglich erscheint, die verschiedenen Epochen einer Stadt genau zu kartographieren, ist auch der Versuch, die zeitliche Komponente einer Sprache zu isolieren, vergeblich. In der Tat befinden sich sowohl die Stadt als auch die Sprache in einem Zustand der permanenten Entwicklung und weisen auf das unendliche Spiel der Möglichkeiten hin. Dabei ist zu bemerken, dass das obengenannte Zitat Wittgensteins der Passage ähnelt, in der Zaira, die zur Rubrik *Die Stadt und die Erinnerungen* gehört, beschrieben wird:

Di quest'onda che rifluisce dai ricordi la città s'imbeve come una spugna e si dilata. Una descrizione di Zaira quale è oggi dovrebbe contenere tutto il passato di Zaira. Ma la città non dice il suo passato, lo contiene come le linee d'una mano, scritto negli spigoli delle vie, nelle griglie delle finestre, negli scorrimano delle scale, nelle antenne dei parafulmini, nelle aste delle bandiere, ogni segmento rigato a sua volta di graffi, seghettature, intagli, svirgole.¹³⁶

In beiden Fällen scheint es unmöglich, die verschiedenen Zeiten einer gleichen Stadt bzw. Sprache genau zu kartographieren, da sich diese permanent überlappen. In *Zairas* Beschreibung ist also nicht nur die räumliche, sondern auch die zeitliche Dimension wichtig. Eine rein räumliche Beschreibung dieser Stadt würde notwendigerweise partiell sein:

¹³³ Calvino, Italo: *Le città invisibili*, S. 37.

¹³⁴ Wittgenstein, Ludwig: *Philosophische Untersuchungen*. 3. Auflage, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 203, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982, Teil 1, Nr. 18.

¹³⁵ Vgl. Zoe (Calvino, Italo: *Le città invisibili*, S.33), Trude (Ebd., S.125-126), Cecilia (Ebd., S.148-149), Pentesilia (Ebd., S.152-153)

¹³⁶ Ebd., S. 10-11.

Inutilmente, magnanimo Kublai, tenterò di descriverti la città di Zaira dagli alti bastioni. Potrei dirti di quanti gradini sono le vie fatte a scale, di che sesto gli archi dei porticati, di quali lamine di zinco sono ricoperti i tetti; ma so già che sarebbe come non dirti nulla. Non di questo è fatta la città, ma di relazioni tra le misure del suo spazio e gli avvenimenti del suo passato.¹³⁷

In dieser Passage hebt Marco Polo hervor, wie es tatsächlich keine räumliche Deskription ohne eine zeitliche Deskription geben kann. Diese Untrennbarkeit von Raum und Zeit ist mit Bachtins Konzept des *Chronotopos* verwandt und wird von Calvino selbst mehrmals betont. In seiner Beschreibung von Savona behauptet er zum Beispiel, dass die Räumlichkeit immer eine verborgene zeitliche Dimension in sich trägt. Insofern ist jede Beschreibung eines Ortes an und für sich schon Geschichte¹³⁸ und soll diese zeitliche Komponente bewusst berücksichtigen:

Se si vuole descrivere un luogo, descriverlo completamente, non come un'apparenza momentanea ma come una porzione di spazio che ha una forma, un senso e un perché, bisogna rappresentarlo dalla dimensione del tempo, bisogna rappresentare tutto ciò che in questo spazio si muove, d'un moto rapidissimo o con inesorabile lentezza: tutti gli elementi che questo spazio contiene o ha contenuto nelle sue relazioni, passati, presenti e future. Cioè una vera descrizione d'un paesaggio finisce per contenere la storia di quel paesaggio, dell'insieme dei fatti che hanno lentamente contribuito a determinare la forma con cui esso si presenta ai nostri occhi, l'equilibrio che si manifesta in ogni suo momento tra le forze che lo tengono insieme e le forze che tendono a disgregarlo.¹³⁹

Somit erweist sich die Kommunikation zwischen Marco Polo und Kublai Khan, die stellvertretend für Autor*in und Rezipient*in stehen, als Spielsituation, in der die Funktionen des Erzählens und die Beziehung Ding – Wort problematisiert werden. Insgesamt lässt sich sagen, dass sich im gesamten Text ein ambivalentes Gefühl gegenüber Sprache entfaltet, das zwischen Misstrauen und Glaube oszilliert.¹⁴⁰ Die Sprache wird in *Le città invisibili* vom Autor gleichzeitig als Täuschung und Rettung entlarvt. In der Beschreibung von *Ipazia* behauptet zum Beispiel Polo, dass jede Sprache eine Lüge ist: “Non c'è linguaggio senza inganno.”¹⁴¹ Nur einige Seiten später scheint er aber genau das Gegenteil zu behaupten, wenn er sagt, dass die Lüge sich nicht in der Sprache, sondern in den Dingen selbst versteckt: “La menzogna non è nel discorso, è nelle cose.”¹⁴² Dies scheint nur auf dem ersten Blick ein Widerspruch zu sein.¹⁴³

¹³⁷ Calvino, Italo: *Le città invisibili*, S.10-11.

¹³⁸ Komplementär dazu behauptet Gaston Bachelard in seiner *Poétique de l'espace* (1957), dass die Geschichte sich nur räumlich organisieren kann und dass der Raum verdichtete Zeit speichert. (Dünne Jörg/ Günzel Stephan (Hg.): *Raumtheorie: Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, S. 167-168.)

¹³⁹ Calvino, Italo: *Savona: storia e natura in Ferro rosso terra verde*, Genova: Italsider, 1974, S.7.

¹⁴⁰ “La dichiarazione di sfiducia nel linguaggio, ne *Le città invisibili* si alterna, con moto pendolare, alla dichiarazione di fiducia in esso, all'assunzione di altri codici comunicativi (mimica gestuale, oggetti emblematici, gioco degli scacchi) fino alla resa del silenzio” (Napoletano- Bernardini, Francesca: *I segni nuovi di Italo Calvino*, S.195.)

¹⁴¹ Calvino, Italo: *Le città invisibili*, S. 46.

¹⁴² Ebd., S. 60.

¹⁴³ “Non c'è quindi una mistificazione del discorso opposta alla vertigine e indicibile verità delle cose: l'inganno è nello stesso tempo nelle parole e nelle cose; con questa conseguenza perciò, che la menzogna del linguaggio ripete il profilo di quella della realtà, ma contemporaneamente (...) che la menzogna del linguaggio può rovesciare

In der Tat bringt die Selbstreflexivität in der Literatur oft eine Infragestellung der Sprachmöglichkeiten zum Ausdruck, die aber paradoxal durch das Medium Sprache vermittelt wird. Somit stellt die Sprache ihre eigene Schwäche zur Schau, ohne jedoch vernichtet zu werden. Vielmehr erweist sich in *Le città invisibili* gerade die Sprache trotz ihrer konstitutiven Begrenztheiten als einziges Mittel, um eine Ordnung zu schaffen und das Reich des Khans zu beherrschen: “Solo nei resoconti di Marco Polo Kublai Kan riusciva a discernere, attraverso le muraglie e le torri destinate a crollare, la filigrana d’un disegno così sottile da sfuggire al morso delle termiti.”¹⁴⁴ Polos Berichte bzw. Sprachkonstruktionen wirken also dem Verfall der Außenwelt entgegen.

2.3. Rekurrente Bilder

In diesem Unterkapitel werden die Gestalt bzw. Oberfläche der Stadtbeschreibungen untersucht und rekurrente Bilder ihrer räumlichen Organisation im Text entdeckt. Wie sich aus der Analyse ableiten lässt, dienen diese wiederkehrenden Bilder als Modelle für Calvinos Schreibkunst und haben insofern eine poetische Stringenz.

2.3.1. Das Netz

Das erste Bild, das in Polos Reiseberichten immer wieder vorkommt ist, jenes des Netzes bzw. Geflechts. Wie die Analyse der räumlichen Struktur des Buchs gezeigt hat, spielt dieses Modell auch in dem Aufbau des Werkes und dessen Index eine grundlegende Rolle. Das lässt sich auf die Modularität und Fragmentierung von Calvinos Schreibweise zurückführen. Das Netz erlaubt dem Autor, jene Diskontinuität, die sich aus der Fragmentierung ergibt, in ein kohärentes Raumgefüge zu integrieren. Die Schreibfragmente werden, einem nicht linearen Raummodell folgend, das mehrere simultane Verknüpfungen ermöglicht, miteinander in Verbindung gebracht.

Die Stadt, die diese Netzstruktur am meisten in sich verkörpert, ist zweifellos *Ottavia*. Ihre Gestalt ähnelt tatsächlich einem Spinnennetz, das sich über die Leere erstreckt:

in verità, svelandolo, l’inganno della realtà.” Mengaldo: Pier Vincenzo, *L’arco e le pietre*, in *La tradizione del Novecento*, Milano: Feltrinelli, 1975, S. 416.

¹⁴⁴ Calvino, Italo: *Le città invisibili*, S. 6.

Ora dirò come è fatta Ottavia, città - ragnatela. C'è un precipizio in mezzo a due montagne scoscese: la città è sul vuoto, legata alle due creste con funi e catene e passerelle. Si cammina sulle traversine di legno, attenti a non mettere il piede negli intervalli, o ci si aggrappa alle maglie di canapa. Sotto non c'è niente per centinaia e centinaia di metri: qualche nuvola scorre; s'intravede più in basso il fondo del burrone. Questa è la base della città: una rete che serve da passaggio e da sostegno. Tutto il resto, invece d'elevarsi sopra, sta appeso sotto: scale di corda, amache, case fatte a sacco, attaccapanni, terrazzi come navicelle, otri d'acqua, becchi del gas, girarrosti, cesti appesi a spaghi, montacarichi, docce, trapezi e anelli per i giochi, teleferiche, lampadari, vasi con piante dal fogliame pendulo. Sospesa sull'abisso, la vita degli abitanti d'Ottavia è meno incerta che in altre città. Sanno che più di tanto la rete non regge.¹⁴⁵

Ottavia gehört zur Kategorie der *dünnen Städte*. Ihre Form ist beinahe fragil, wie die Endaussage zu verstehen gibt. Gerade das Bewusstsein des darunterliegenden Abgrunds und der Fragilität ihrer Existenz ist es jedoch, was die Stärke dieser Stadt bildet. Im Gegensatz zu anderen von Polo beschriebenen Städten, deren Gewicht und Opulenz zum Verfall verurteilen, ist *Ottavia* in seiner zerbrechlichen und prekären Kontingenz paradoxal resistenter. Die Leichtigkeit dieser Spinnennetz-Stadt macht sie, genauso wie ein Spinnengewebe, besonders widerstandsfähig. In diesem Zusammenhang erweist sich das Modell des Netzes in der darauffolgenden Stadt sogar als haltbarer als die Stadt selbst. In dieser von Calvino *Ersilia* genannten Stadt stellt das von den Einwohner*innen gewobene Spinnennetz ihre Beziehungen ikonisch dar:

A *Ersilia*, per stabilire i rapporti che reggono la vita della città, gli abitanti tendono dei fili tra gli spigoli delle case [...] Quando i fili sono tanti che non ci si può più passare in mezzo, gli abitanti vanno via: le case vengono smontate; restano solo i fili e i sostegni dei fili. Dalla costa d'un monte, accampati con le masserizie, i profughi di *Ersilia* guardano l'intrico di fili tesi e pali che s'innalza nella pianura. È quello ancora la città di *Ersilia*, e loro sono niente. Riedificano *Ersilia* altrove. Tessono con i fili una figura simile che vorrebbero più complicata e insieme più regolare dell'altra. Poi l'abbandonano e trasportano ancora più lontano sé e le case. Così viaggiando nel territorio di *Ersilia* incontri le rovine delle città abbandonate, senza le mura che non durano, senza le ossa dei morti che il vento fa rotolare: ragnatele di rapporti intricati che cercano una forma.¹⁴⁶

Das Geflecht der Relationen zwischen den Stadtbewohnern erweist sich als das Einzige, was bleibt, auch wenn *Ersilia* zerfällt und verlassen wird. Somit wird die Stadt auf ein Netz von Beziehungen reduziert, die sich immer wieder in neuen komplizierten Konstellationen verschlingen. Die Gestalt der Stadt, die sich aus dem Flechtwerk ihrer Verhältnisse ergibt, besteht weiter, auch wenn die Häuser und die Gebäude nicht mehr existieren und die Einwohner ausgestorben sind. Ihre Form ist also ein Zeichen der Fortdauer. Allerdings ist eine Gestalt, die ewig gleich bleibt, nicht lebendig. Das ist der Fall bei *Zora*, eine weitere Stadt, die das Bild des Netzes in sich verdichtet:

Zora ha la proprietà di restare nella memoria punto per punto, nella successione delle vie, e delle case lungo le vie, e delle porte e delle finestre nelle case, pur non mostrando in esse bellezze o rarità particolari. Il suo segreto è il modo in cui la vista scorre su figure che si succedono come in una partitura musicale

¹⁴⁵ Calvino, Italo: *Le città invisibili*, S. 73.

¹⁴⁶ Ebd., S.74.

nella quale non si può cambiare o spostare una sola nota. [...] Questa città che non si cancella dalla mente è come un'armatura o reticolo nelle cui caselle ognuno può disporre le cose che vuole ricordare: nomi di uomini illustri, virtù, numeri, classificazioni vegetali e minerali, date di battaglie, costellazioni, parti del discorso. Tra ogni nozione e ogni punto dell'itinerario potrà stabilire un nesso d'affinità o di contrasto che serva da richiamo istantaneo alla memoria. Cosicché gli uomini più sapienti del mondo sono quelli che sanno a mente Zora. Ma inutilmente mi sono messo in viaggio per visitare la città: obbligata a restare immobile e uguale a sé stessa per essere meglio ricordata, Zora languì, si disfece e scomparve. La Terra l'ha dimenticata.¹⁴⁷

Zora wird als Gitternetz von verschiedenen Elementen beschrieben, das sich aufgrund seiner Präzision und Kohärenz im Gedächtnis des*der Besuchers*in einprägt. Somit ist sie mit der Sprache verwandt. In der Tat ist die Sprache ein Geflecht von Elementen, die in bestimmten Beziehungen zueinanderstehen.¹⁴⁸ Allerdings ist ein Stillstand ohne Bewegung dem Tod nahe, weil es ohne Veränderungen kein Leben geben kann. Sowohl eine Stadt als auch eine Sprache, die ihre zeitliche Entwicklung verleugnen, sind also zu Zerfall und Vergessenheit verurteilt.

2.3.2. Der Teppich und der Himmel

Ein zusätzliches Bild, das mit dem Netz verwandt ist und in *Le città invisibili* jedoch eine eigentümliche Qualität besitzt, ist das des Teppichs.¹⁴⁹ Dieser erweist sich als Geflecht, steht aber gleichzeitig als Symbol für die Ordnung des Universums und wird somit von Calvino mit dem Himmel in Verbindung gebracht. In der Tat spiegelt der Teppich¹⁵⁰, der aus der arabischen Kultur entspringt, den Makrokosmos durch den Mikrokosmos wider. Ursprünglich versinnbildlichten die komplizierten Gewebemuster des Teppichs einen Garten, der in der

¹⁴⁷ Calvino, Italo: *Le città invisibili*, S. 15-16.

¹⁴⁸ Am Rande sei erwähnt, dass das Wort Text sich etymologisch aus dem Geflecht ableiten lässt und insofern das Netz als Metapher für die Textualität stehen kann. Im Einklang damit bezieht sich Barthes in *Le plaisir du texte* (1973) auf die generative Natur des Textes, die durch das Bild des Spinnennetzes perfekt symbolisch dargestellt wird: « Texte veut dire Tissue ; mais alors que jusqu'ici, on a toujours pris ce tissu pour un produit, un voile tout fait, derrière lequel on se tient plus ou moins caché, le sens (la vérité), nous accentuons maintenant, dans le tissu, l'idée générative que le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel ; perdu dans ce tissu - cette texture - le sujet s'y défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de sa toile. Si nous aimions les néologismes, nous pourrions définir la théorie du texte comme une hyphologie (hyphos, c'est le tissu et la toile d'araignée.) » (Barthes, Roland: *Le plaisir du text*, S.100-101.)

¹⁴⁹ In der Essay-Sammlung *Collezione di Sabbia* drückt Calvino seine Faszination für den Teppich aus: "Solo un pensiero mi fa sentire a mio agio: i tappeti. È nella tessitura dei tappeti che i nomadi depositano la loro sapienza: oggetti variegati e leggeri che si stendono sul nudo suolo dovunque ci si ferma a passare la notte e si arrotolano al mattino per portarli via con sé insieme a tutti i propri averi sulla gobba dei cammelli" (Calvino, Italo: *Le sculture e i nomadi*. In: *Collezione di sabbia*, S. 219.)

¹⁵⁰ Am Rande sei erwähnt, dass für Michel Foucault der Teppich auf seine eigene Art und Weise eine Heterotopie darstellt, und zwar ein Raum, in welchen die ganze Welt in symbolischer Vollkommenheit erscheint. (S. Foucault, Michel : *Des espaces autres. Conférence au Cercle d'études architecturales*, 14 mars 1967. In: *Dits et écrits II*, Band IV, Paris: Edition Gallimard, 1976-1988.)

arabischen Tradition wiederum als Zeichen der göttlichen Harmonie galt.¹⁵¹ Die Stadt, in der sich die Metapher des Teppichs und seine kosmologischen Implikationen am meisten entfalten, ist *Eudossia*. Hier wird ein Wandteppich aufbewahrt, dessen Muster die Gestalt der Stadt nachbildet. Im Gegensatz zur Stadt, die von den Einwohner*innen als chaotische und verwirrende Realität wahrgenommen wurde, erweist sich der Teppich durch seine geometrische Struktur und symmetrischen Bilder als Symbol der Ordnung.¹⁵² Stadt und Teppich scheinen also auf den ersten Blick zwei Gegenpole zu sein. Über die rätselhafte Beziehung zwischen Stadt¹⁵³ und Teppich, setzt Polo in seinem Bericht fort, wurde ein Orakel befragt. Eines der zwei Objekte, sagte der Orakelspruch, spiegelt den Himmel bzw. die Ordnung des Kosmos wider, während das zweite lediglich dessen ungefähre Annäherung darstellt:

Sul rapporto misterioso di due oggetti così diversi come il tappeto e la città fu interrogato un oracolo. Uno dei due oggetti, - fu il responso -, ha la forma che gli dei diedero al cielo stellato e alle orbite su cui ruotano i mondi; l'altro ne è un approssimativo riflesso, come ogni opera umana. Gli àuguri già da tempo erano certi che l'armonico disegno del tappeto fosse di fattura divina; in questo senso fu interpretato l'oracolo, senza dar luogo a controversie. Ma allo stesso modo tu puoi trarne la conclusione opposta: che la vera mappa dell'universo sia la città d 'Eudossia così com'è, una macchia che dilaga senza forma, con vie tutte a zig-zag, case che franano una sull'altra nel polverone, incendi, urla nel buio.¹⁵⁴

Der Schluss von Polos Bericht gibt zu verstehen, dass der Orakelspruch durchaus nicht eindeutig interpretiert werden kann. Die glaubwürdigere und versöhnende Version wäre diejenige, in welcher der Teppich als Vorbild des Firmaments und dessen Harmonie dient. Genauer betrachtet lässt sich aber auch die gegensätzliche Stellungnahme nicht ausschließen. Dieser Version entsprechend würden die Stadt und ihre chaotische Ausdehnung die Entropie des Universums widerspiegeln. In diesem Fall würde das Chaos als einzige Ordnung von den

¹⁵¹ Zum Teppich s. Ford, Jim P.R.: *Der Orientteppich und seine Muster: die Bestimmung orientalischer Knüpfteppiche anhand ihrer Muster, Symbole und Qualitätsmerkmale*, Augsburg: Weltbild Verlag, 1995. oder Thompson, Jon: *Orientteppiche: Aus Den Zelten, Häusern Und Werkstätten Asiens*, Busse Seewald: Herford, 1990.

¹⁵² „A Eudossia, che si estende in alto e in basso, con vicoli tortuosi, scale, angiporti, catapecchie, si conserva un tappeto in cui puoi contemplare la vera forma della città. A prima vista nulla sembra assomigliare meno a Eudossia che il disegno del tappeto, ordinato in figure simmetriche che ripetono i loro motivi lungo linee rette e circolari, intessuto di gugliate dai colori splendenti, l'alternarsi delle cui trame puoi seguire lungo tutto l'ordito. Ma se ti fermi a osservarlo con attenzione, ti persuadi che a ogni luogo del tappeto corrisponde un luogo della città e che tutte le cose contenute nella città sono comprese nel disegno, disposte secondo i loro veri rapporti, quali sfuggono al tuo occhio distratto dall'andirivieni dal brulichio dal pigia-pigia. Tutta la confusione di Eudossia, i tagli dei muli, le macchie di nerofumo, l'odore di pesce, è quanto appare nella prospettiva parziale che tu cogli; ma il tappeto prova che c'è un punto dal quale la città mostra le sue vere proporzioni, lo schema geometrico implicito in ogni suo minimo dettaglio.“ In Calvino: *Le città invisibili*, 2018, S. 95.

¹⁵³ Am Rande sei erwähnt, dass Eudossia- wie auch andere Städte Calvins - als Metapher für das Textgewebe stehen kann: „Ogni abitante di Eudossia confronta all'ordine immobile del tappeto una sua immagine della città, una sua angoscia, e ognuno può trovare nascosta tra gli arabeschi una risposta, il racconto della sua vita, le svolte del destino.“ (Calvino, Italo: *Le città invisibili*, S. 96) In dieser Passage steht der Teppich für den Text, welcher aber erst von dem*er Leser*in interpretiert und unterschiedlich rezipiert wird.

¹⁵⁴ Ebd.

Göttern bestimmt werden. Diese paradoxe Umkehrung des himmlischen Vorbilds in ein unmöglich zu verwaltendes Durcheinander geschieht auch in anderen Städten Calvins.¹⁵⁵ An dieser Stelle sollte erwähnt werden, dass die himmlische Ordnung als Modell des Universums (makroskopisch) und der Stadt (mikroskopisch) in *Le città invisibili* eine grundlegende Bedeutung erwirbt. Das erweist sich schon aus der Tatsache, dass dem Himmel eine besondere Rubrik (*Die Stadt und der Himmel*) im Buch zugesprochen wird.

2.3.3. Das Schachbrett

Das nächste im Text wiederkehrende Bild ist das Spielbrett, insbesondere das Schachbrett. Dieses Symbol kommt im Gegensatz zu den anderen hauptsächlich in den Dialogen zwischen Polo und Khan und weniger in den Stadtbeschreibungen vor.¹⁵⁶ Ein möglicher Grund dafür könnte sein, dass dieses Bild eine starke Selbstreflexivität zum Vorschein bringt und diese sich, wie erwähnt, hauptsächlich in den Kurztexten entfaltet. Für diese Behauptung spricht bereits die Tatsache, dass Calvino sich, indem er dieses Bild aufgreift, explizit an Saussure und seine Linguistik anlehnt. In der Tat wurde das Schachbrett von dem Schweizer Sprachwissenschaftler angewendet, um die Begriffe *Langue* und *Parole*, die die zwei Hauptelemente seiner Theorie darstellen, zu erläutern.¹⁵⁷ In diesem metaphorischen Kontext ist die *Langue* als das System des Schachspiels zu verstehen, während die *Parole* die einzelnen Variationen, die sich aus diesem Spiel ergeben, darstellt.¹⁵⁸ Die Bedeutung der Elemente ist in der Sprache demnach durch ihre Beziehungen definiert, genauso wie sich die Bedeutung eines Schachstücks erst aus den Relationen mit den anderen Spielfiguren ergibt. Das Schachbrett versinnbildlicht also den Rahmen eines unendlichen Spiels der Variationen.¹⁵⁹

¹⁵⁵ Vgl. *Bersabea* (Ebd., S. 109-110), *Perinzia*, (Ebd., S.140-141).

¹⁵⁶ Natürlich lassen sich auch andere Städte, wie zum Beispiel Eutropia benennen, die das Bild des Schachbretts in sich tragen: „Così la città ripete la sua vita uguale spostandosi in su e in giù sulla sua scacchiera vuota. Gli abitanti tornano a recitare le stesse scene con attori cambiati; ridicono le stesse battute con accenti variamente combinati; spalancano bocche alternate in uguali sbadigli. Sola tra tutte le città dell'impero, Eutropia permane identica a sé stessa. Mercurio, dio dei volubili, al quale la città è sacra, fece questo ambiguo miracolo.“ (Ebd., S. 63.)

¹⁵⁷ “ (...) Mais de toutes les comparaisons qu'on pourrait imaginer, la plus démonstrative est celle qu'on établirait entre le jeu de la langue et une partie d'échecs. De part et d'autre, on est en présence d'un système de valeurs et on assiste à leurs modifications.” (Saussure, Ferdinand de : *Cours de linguistique générale*, Paris- Lausanne : Payot, 1972, S. 125.)

¹⁵⁸ Knaller, Susanne: *Theorie und Dichtung im Werk Italo Calvins*, S.20.

¹⁵⁹ Nebenbei sei bemerkt, dass Calvino unter anderem sich der Metapher des Schachbretts bedient, um die Aufgabe der Philosophie zu schildern. In *Filosofia e Letteratura* (1967) behauptet er, dass das Schachbrett, indem es eine Unendlichkeit an Kombinationen simplifiziert, das philosophische Denken versinnbildlichen kann: „Lo sguardo die filosofi (...) riduce la varietà dell'esistente a una ragnatela di relazioni tra concetti generali, fissa le regole per

In diesem Zusammenhang sollte die Verwandtschaft mit der Kunst der Kombinatorik nicht unbeachtet bleiben. So steht in *Le città invisibili* das Schachspielen aufgrund seiner potentiellen Bewegungen für die Metapher des kombinatorischen Verfahrens. Wie Moreno erläutert, ist Schach ein kombinatorisches Spiel, das mit einer begrenzten Zahl von Elementen innerhalb eines statischen Rahmens unbegrenzte Möglichkeiten erlaubt: "Chess, essentially a combinatorial game, allows mobility within its space. A few elements, under rigid rules, not only permit a multiplicity of possible moves but, furthermore, grant exponential growth."¹⁶⁰ Das stellt Calvins kombinatorische Schreibkunst perfekt symbolisch dar. Von dieser Perspektive aus beschreibt jede von Polo entworfene Stadt eine Variante im Schachspiel, während das Schachbrett mit dem Aufbauschema des Buchs vergleichbar ist. Dieses folgt einem numerischen Anordnungssystem, das auf verschiedenen Stadtrubriken beruht, und hat die gleiche Funktion wie die Tarotkarten in *Il castello dei destini incrociati*.¹⁶¹ Die Stadtbeschreibungen und ihre Organisation in Stadtrubriken stellen also eine begrenzte Anzahl von Zeichen dar, zwischen denen unendlich viele verschiedene Kombinationsmöglichkeiten entstehen.

Daher konstituiert das Schachspiel, wie Knaller untermauert: „ein kohärentes System, das auch als Kommunikationsmodell funktioniert, (...) ein System, das Formen produziert, Beziehungen herstellt und diese wieder auflöst.“¹⁶² Das alles soll deutlich machen, warum gerade in den Dialogen zwischen Marco Polo und Kublai Khan das Bild des Schachbretts eine wesentliche Rolle spielt. Die Kommunikation zwischen den zwei Hauptfiguren verwandelt sich im Laufe der Erzählung in ein Schachspiel, dessen Ziel es ist, mögliche unsichtbare Strukturen der Wirklichkeit und der Literatur zu entdecken:¹⁶³

In fondo, era inutile che Marco per parlargli delle sue città ricorresse a tante cianfrusaglie: bastava una scacchiera coi suoi pezzi dalle forme esattamente classificabili. A ogni pezzo si poteva volta a volta attribuire un significato appropriato: un cavallo poteva rappresentare tanto un vero cavallo quanto un corteo di carrozze, un esercito in marcia, un monumento equestre; e una regina poteva essere una dama affacciata al balcone, una fontana, una chiesa dalla cupola cuspidata, una pianta di mele cotogne. Tornando dalla sua ultima missione Marco Polo trovò il Kan che lo attendeva seduto davanti a una scacchiera. Con un gesto lo invitò a sedersi di fronte a lui e a descrivergli col solo aiuto degli scacchi le città che aveva visitato. Il veneziano non si perse d'animo. Gli scacchi del Gran Kan erano grandi pezzi d'avorio levigato: disponendo sulla scacchiera torri incombenti e cavalli ombrosi, addensando sciame di

cui un numero finito di pedine muovendosi su una scacchiera esaurisce un numero forse finito di combinazioni." (Calvino, Italo: *Filosofia e Letteratura*. In: Calvino, Italo: *Una pietra sopra*, S. 182.)

¹⁶⁰ Moreno Viqueira, Ileana: *Invisible Mathematics in Italo Calvino's Le città invisibili*, S. 125.

¹⁶¹ In diesem Roman verwendet Italo Calvino die Tarotkarten als Hauptelemente seines kombinatorischen Spiels. Auch hier, genauso wie in *Le città invisibili*, erlaubt eine begrenzte Anzahl an Elementen unendlich viele Varianten und Kombinationen.

¹⁶² Knaller, Susanne: *Theorie und Dichtung im Werk Italo Calvino*, S. 27.

¹⁶³ Ebd., S. 27.

pedine, tracciando viali diritti o obliqui come l'incedere della regina, Marco ricreava le prospettive e gli spazi di città bianche e nere nelle notti di luna.¹⁶⁴

Mit der Zeit dient das Schachspiel also nicht nur dazu, über die von Polo besichtigten Städte zu berichten, sondern sogar dazu, neue, noch unsichtbare Städte bzw. Formen zu entdecken und darum in dem System des Schachbretts sichtbar zu machen:

Ormai Kublai Khan non aveva più bisogno di mandare Marco Polo in spedizioni lontane: lo tratteneva a giocare interminabili partite a scacchi. La conoscenza dell'impero era nascosta nel disegno tracciato dai salti spigolosi del cavallo, dai varchi diagonali che s'aprono alle incursioni dell'alfiere, dal passo strascicato e guardingo del re e dell'umile pedone, dalle alternative inesorabili d'ogni partita.¹⁶⁵

Dieses generative bzw. schöpferische Potential des Schachbretts ist auf seinen Exponentialcharakter zurückzuführen, der durchaus eine virtuelle Unendlichkeit erlaubt. Wie Moreno illustriert, ermöglicht dieses Spiel dank einer Simplifizierung, die aber zu Pluralität führt, endlose Kombinationen:

Similarly, the exponential aspect of the chessboard, the game of chess exemplifies the potential of *ars combinatoria*. The number of possible moves and their combination is apparently inexhaustible. From this rigid eight by eight grid, thirty-two pieces and set of rules, the number of potential ways to play a different game, to give it a different form is theoretically endless.¹⁶⁶

Indem Schach den Spieler zwingt, virtuelle bzw. potentielle Bewegungen zu denken, ermöglicht es unendlich viele Varianten. Was sich innerhalb eines begrenzten Gitternetzes abspielt, erweist sich als Ausgangspunkt eines exponentiellen Wachstums an Kombinationen und, im übertragenen Sinn, Sprachmöglichkeiten. Darum wird das Schachbrett von Calvino als Bild einer unendlichen Semiose verwendet, die es Polo und Kublai ermöglicht, neue Formen bzw. Städte zu generieren. Kublai glaubt sogar das Schachbrett als Mittel für die Beherrschung seines Reichs verwenden zu können:

Kublai era un attento giocatore di scacchi; seguendo i gesti di Marco osservava che certi pezzi implicavano o escludevano la vicinanza d'altri pezzi e si spostavano secondo certe linee. Trascurando la varietà di forme degli oggetti, ne definiva il modo di disporsi gli uni rispetto agli altri sul pavimento di maiolica. Pensò: "Se ogni città sia come una partita a scacchi, il giorno in cui arriverò a conoscerne le regole possiederò finalmente il mio impero, anche se mai riuscirò a conoscere tutte le città che contiene."¹⁶⁷

Allerdings ist es trotz Kahns Versuchen, das Reich seiner unsichtbaren Städte ausführlich zu kennen und dementsprechend zu beherrschen, unmöglich, jede Variante des Systems in vollem Ausmaß auszuschöpfen.¹⁶⁸ Calvino selbst äußert sich in einem Essay über das Schachspiel wie folgt:

Sappiamo che, come nessun giocatore di scacchi potrà vivere abbastanza a lungo per esaurire le combinazioni delle possibili mosse dei trentadue pezzi sulla scacchiera, così- dato che la nostra mente è

¹⁶⁴ Calvino, Italo: *Le città invisibili*, S. 117-118.

¹⁶⁵ Ebd., S. 118

¹⁶⁶ Moreno Viqueira, Ileana: *Invisible Mathematics in Italo Calvino's Le città invisibili*, S. 140.

¹⁶⁷ Calvino, Italo: *Le città invisibili*, S. 117.

¹⁶⁸ Knaller, Susanne: *Theorie und Dichtung im Werk Italo Calvino*, S. 20.

una scacchiera in cui sono messi in gioco centinaia di miliardi di pezzi- neppure in una vita che durasse quanto l'universo s'arriverebbe a giocare tutte le partite possibili. Ma sappiamo anche che tutte le partite son implicite nel codice generale delle partite mentali, attraverso il quale ognuno di noi formula di momento in momento i suoi pensieri, saettanti o pigri, nebulosi o cristallini.¹⁶⁹

Der Autor vergleicht Schach mit Denken und behauptet, dass genauso wie ein ganzes Leben nicht reichen würde, um alle mögliche Schachkombinationen und Schachspiele auszuprobieren, auch alle Denkprozesse unerschöpflich sind. Damit wird das Schachbrett in *Le città invisibili* als Zeichen der Sprache und ihrer endlosen Konstellationen und insofern gleichzeitig als Modell für Denkvorgänge verwendet. Seine virtuelle Unendlichkeit weist auf die Unerschöpflichkeit von Sprach-, Denk- und Kunstformen hin¹⁷⁰, die sich in der Unmöglichkeit, die unsichtbaren Städte genau zu kartographieren, widerspiegelt.

2.3.4. Venedig

Das letzte Bild, das im Rahmen dieser Arbeit analysiert wird, ist die Stadt Venedig. Die *Serenissima* erweist sich sowohl in *Il Milione* als auch in *Le città invisibili* als Ausgangsort von Polos Entdeckungsfahrt. Wie sich aus dieser Analyse ableiten lässt, wirkt sie aber in Calvinos Wiederaufnahme als unsichtbares Zentrum der Narration und konstituiert somit auch den Anfangsort der textuellen Reise. An dieser Stelle sei bemerkt, dass diese Stadt nur einmal, genauer gesagt im Zentrum des Buchs, in einem Dialog zwischen Marco Polo und Kublai Khan erwähnt wird:

Il suo repertorio poteva dirsi inesauribile, ma ora toccò a lui d'arrendersi. Era l'alba quando disse: -Sire, ormai ti ho parlato di tutte le città che conosco.
- Ne resta una di cui non parli mai.
Marco Polo chinò il capo.
- Venezia, - disse il Kan.
Marco sorrise. - E di che altro credevi che ti parlassi?
L'imperatore non batté ciglio. - Eppure non ti ho mai sentito fare il suo nome.
E Polo: - Ogni volta che descrivo una città dico qualcosa di Venezia.
- Quando ti chiedo d'altre città, voglio sentirti dire di quelle. E di Venezia, quando ti chiedo di Venezia.
- Per distinguere le qualità delle altre, devo partire da una prima città che resta implicita. Per me è Venezia.
- Dovresti allora cominciare ogni racconto dei tuoi viaggi dalla partenza, descrivendo Venezia così com'è, tutta quanta, senza omettere nulla di ciò che ricordi di lei.

¹⁶⁹ Calvino, Italo: *Cibernetica e fantasmi*. In: *Una pietra sopra*, S. 203-204.

¹⁷⁰ "Ma c'è un'altra definizione in cui mi riconosco pienamente ed è l'immaginazione come repertorio del potenziale, dell'ipotetico, di ciò che non è né è stato né forse sarà ma che avrebbe potuto essere[...]. Lo *spiritus phantasticus* secondo Giordano Bruno è "mundus quidem et sinus inexplabilis formarum et specierum" (un mondo o un golfo, mai saturabile, di forme e d'immagini). Ecco, io credo che attingere a questo golfo della molteplicità potenziale sia indispensabili per ogni forma di conoscenza." (Calvino, Italo: *Lezioni Americane*, S. 92-93.)

L'acqua del lago era appena increspata; il riflesso di rame dell'antica reggia dei Sung si frantumava in riverberi scintillanti come foglie che galleggiano.
- Le immagini della memoria, una volta fissate con le parole, si cancellano, - disse Polo. - Forse Venezia ho paura di perderla tutta in una volta, se ne parlo. O forse, parlando d'altre città, l'ho già perduta a poco a poco.¹⁷¹

In diesem Dialog fragt Kublai Khan Polo, warum er über alle möglichen Städte des Reichs außer Venedig gesprochen hat. Polo antwortet, dass er durch seine Stadtbeschreibungen in der Tat nur über Venedig berichtet hat, auch wenn diese Stadt nie explizit von ihm genannt wurde. In allen von dem Reisenden beschriebenen Städten kann man tatsächlich ein Fragment Venedigs finden, das somit als implizites Modell dient. Jedoch ist es aufgrund der von Polo ausgedrückten Unmöglichkeit über sie zu reden die einzige Stadt, die tatsächlich unsichtbar bleibt. Venedig ist gleichzeitig Anfangs- und Erinnerungsort, muss aber unsichtbar bleiben, um sein schöpferisches Potential in vollen Maßen entfalten zu können. Interessanterweise lässt sich das Gleiche für Calvino in Bezug auf Paris, wo er jahrelang gelebt hat, sagen. In einem Interview aus dem Jahr 1974 gibt der Autor zu, dass er sich von dieser Stadt hätte distanzieren müssen, um etwas über sie schreiben zu können.¹⁷² Diese Schlussfolgerung kommt aus der Erkenntnis, dass die Absenz bzw. Sehnsucht oft als Ausgangspunkt des Schreibens dient. In *Le città invisibili* ist also die absente Stadt Venedig sowohl Ausgangspunkt des Schreibens als auch des Reisens. Beachtet man, dass alle von Marco Polo beschriebenen Städte nichts Anderes als unendliche Deklinationen dieser im eigentlichen Sinn unsichtbaren Stadt sind, kommt man zu dem Schluss, dass sich Venedig letztlich als utopische Stadt und *Axis Mundi* des von Calvino erfundenen Reichs erweist.¹⁷³

Hier stellt sich die Frage, warum genau diese Stadt als Vorbild von dem Autor genommen wurde. Das lässt sich nicht nur mit der Tatsache erklären, dass Venedig die Heimatstadt Polos ist. Vielmehr stellt es das Vorbild einer anderen Räumlichkeit dar, welche Calvinos verschachtelter Schreibweise entspricht. Die unsichtbare Stadt, die am meisten ihre Urbanistik verkörpert, ist *Smeraldina*. Wenn man den Namen *Smeraldina* mit Venedig ersetzen würde, würde den Text völlig glaubwürdig erscheinen:

A Smeraldina, città acquatica, un reticolo di canali e un reticolo di strade si sovrappongono e s'intersecano. Per andare da un posto a un altro hai sempre la scelta tra il percorso terrestre e quello in barca: e poiché la linea più breve tra due punti a Smeraldina non è una retta ma uno zigzag che si ramifica in tortuose

¹⁷¹ Calvino, Italo: *Le città invisibili*, S. 86.

¹⁷² "Forse per poter scrivere di Parigi dovrei staccarmene, essere lontano: se è vero che si scrive sempre partendo da una mancanza, da un'assenza." (Calvino, Italo: *Eremita a Parigi. Pagine autobiografiche*, Milano, Mondadori, 2018.)

¹⁷³ "Venezia diventa una categoria ideale, il modello di città formato dal desiderio, dalla nostalgia dell'infanzia perduta, dalla tensione morale, con cui confrontare le città dell'esperienza." (Napoletano- Bernardini, Francesca: *I segni nuovi di Italo Calvino*, S. 172- 173)

varianti, le vie che s'aprono a ogni passante non sono soltanto due ma molte, e ancora aumentano per chi alterna traghetto in barca e trasbordi all'asciutto. Così la noia a percorrere ogni giorno le stesse strade è risparmiata agli abitanti di Smeraldina. E non è tutto: la rete dei passaggi non è disposta su un solo strato, ma segue un saliscendi di scalette, ballatoi, ponti a schiena d'asino, vie pensili. Combinando segmenti dei diversi tragitti sopraelevati o in superficie, ogni abitante si dà ogni giorno lo svago d'un nuovo itinerario per andare negli stessi luoghi. (...)Una mappa di Smeraldina dovrebbe comprendere, segnati in inchiostri di diverso colore, tutti questi tracciati, solidi e liquidi, palesi e nascosti.¹⁷⁴

An dieser Stelle ist hinzuzufügen, dass diese Beschreibung einer Textpassage von Calvino's Aufsatz *Venezia archetipo e utopia della città acquatica* (1974) sehr ähnelt. In diesem Text schlägt der Autor vor, die Urbanistik Venedigs als alternatives Modell und Vorbild für zukünftige Städte zu nehmen. Es ist gerade die einzigartige Architektur dieser Stadt, die sich auf zwei unterschiedlichen Ebenen entwickelt, die Calvino bewundert und fasziniert. In der italienischen Stadt zeichnen tatsächlich Erde- und Wasserebene unendliche parallellaufende und sich überlappende Wege, die sich auf verschiedenen Höhen entwickeln und ein labyrinthisches Netzwerk skizzieren. Dieser mehrdimensionalen und komplexen Räumlichkeit liegt eine Raumauffassung zugrunde, die nicht der traditionellen euklidischen Geometrie entspricht, sondern sich vielmehr auf die Relativität des Raums bezieht. In seinem oben erwähnten Aufsatz behauptet Calvino, dass Venedig durchaus die anti-euklidische Stadt schlechthin darstellt. Ihrer Urbanistik zufolge ist die schnellste Strecke, die zwei Punkte verbindet, nicht die gerade Linie, sondern stattdessen eine unabsehbare und anti-euklidische Route:

La linea più breve che unisce due punti non è mai la linea retta, tranne che nelle astratte costruzioni di Euclide. Venezia, prima città anti-euclidea, è per questo il modello di città che ha davanti a sé più avvenire. Prima di tutto, il concetto di linea più breve tra due punti è relativo: esso varia a seconda di quale moto e quale corpo traccia il percorso tra i due punti.¹⁷⁵

Gerade diese Behauptung ist auch in der Beschreibung von *Smeraldina* zu finden. Beide Städte verkörpern also eine alternative und sonderbare Stadtplanung, die einem anti-euklidischen Muster folgt. Das vereinigende Element dieser vielfältigen Räumlichkeit, die sich nicht eindeutig kartographieren lässt, ist das Wasser. Ohne Wasser, setzt Calvino in seinem Aufsatz fort, würde Venedig kein Venedig sein und seiner utopischen Komponente beraubt werden:

Ma progettare delle Venezie asciutte vuol dire amputare il modello di ciò che esso rappresenta di più profondo: la città acquatica come archetipo dell'immaginazione e come struttura che risponde a bisogni antropologici fondamentali. Io credo nell'avvenire delle città acquatiche, in un mondo popolato da innumerevoli Venezie. Una cosa Venezia perderà: il fatto d'essere unica nel suo genere. Il mondo si riempirà di Venezie, ossia di Supervenezie in cui si sovrapporranno e allacceranno reticoli molteplici a diverse altezze(..) È in questo quadro che va visto il futuro di Venezia. Considerarla nel suo fascino

¹⁷⁴ Calvino, Italo: *Le città invisibili*, S. 87-88.

¹⁷⁵ Calvino, Italo: *Venezia: Archetipo e utopia della città acquatica*. In: Calvino, Italo/ Barengni, Mario (Hg.): *Saggi 1945-1985*, Bd. II, Milano: Arnoldo Mondadori editore, 1995, S. 2688.

storico-artistico è cogliere solo un aspetto, illustre ma limitato. La forza con cui Venezia agisce sulla immaginazione è quella d'un archetipo vivente che si affaccia sull'utopia.¹⁷⁶

Das Wasser charakterisiert Venedig und verleiht ihm ein utopisches Potential, weil sich durch seine Präsenz die Stadt auf mehrere Ebenen entfaltet und Plurallösungen anbietet. Seine Urbanistik, bei der sich flüssige und feste Dimensionen unentwegt überkreuzen, gilt als Inbegriff und konkrete Herauskristallisierung einer anderen, nicht mit der traditionellen Geometrie messbaren Räumlichkeit.

Hier ist der Gedanke aufzugreifen, dass sich Calvino in *Le città invisibili* einer derartigen anti-euklidischen Architektur bedient, um den Aufbau des Buchs zu gestalten. Genauso, wie in Venedig die euklidische Geometrie nicht die zuverlässigste Variante abbildet, um die Stadt treu zu kartographieren, sind die Kapitel des Buchs nicht progressiv bzw. traditionell angeordnet. Da jedes Kapitel und jede Stadt unabhängig von den anderen gelesen werden kann, ist im Text kein Zentrum vorgegeben, genauso, wie sich nicht eindeutig Anfang und Ende erkennen lassen. Vorausgesetzt also, dass es keine Entwicklung im strengen Sinn gibt, bewegt sich der*die Leser*in einer endlosen Spirale folgend. Wie die Untersuchung ergeben hat, ist das ideale und unsichtbare Zentrum dieser Spirale die einzige Stadt, von der im Buch nicht berichtet, auf die aber stets implizit angespielt wird. Venedig dient somit als Muster für die meisten unsichtbaren Städte, die eine „offene“ Architektur mit zahlreichen möglichen Ein- und Ausgängen als Basis haben, in welcher der*die Reisende bzw. der*die Leser*in selbst entscheiden kann, welchen Weg er*sie nehmen will. Als Hauptbeispiel einer solchen offenen Architektur wird die oben erwähnte Stadt *Smeraldina* hervorgebracht. In dieser Stadt der unendlichen Wege und Abzweigungen zieht jede*r Einwohner*in jeden Tag beim Gehen einen neuen Weg und wird somit zum*zur Produzent*in eines neuen „Texts“. Es wird also erkennbar, in welchem Maße die labyrinthische Urbanistik dieser Stadt ein Zeichen dafür sein kann, wie Calvinos Buch gelesen werden soll. Genauso, wie die Stadt immer anders wahrgenommen wird, ist auch der textuelle Raum kein homogener und einheitlicher Raum, sondern vielmehr ein antihierarchischer Raum der Abzweigungen und Umwege.

Zusammengefasst erweist sich Venedig als unsichtbares, aber überall präsenten Zentrum der Narration und utopisches Modell, das andere Utopien vorantreibt. In diesem Zusammenhang bezeichnet Gonzales Venedig als leeres Feld des Schachbretts, welches das Spiel der Narration anbahnt:

¹⁷⁶ Calvino, Italo: *Venezia: Archetipo e utopia della città acquatica*. In: *Saggi 1945-1985*, S. 2691-2692.

Nella macrostruttura del testo, (Calvino) ha disegnato la casella vuota nelle città invisibili, casella, intorno alla quale si costruiscono, in un sistema di relazioni, tutte le altre città del libro. Essa è metaforizzata narrativamente nel tassello vuoto della scacchiera. Questa casella, per alcuni critici sarebbe la città di Venezia, ma il dato importante è che la casella vuota è la molla, il centro attorno al quale Calvino costruisce la sua macchina narrativa.¹⁷⁷

Wie eine Spirale, die sich ein- und auswärts eines abwesenden Zentrums bewegt, wird der gesamte Schreibprozess von einer abwesenden Stadt – die alle anderen unsichtbaren Städte ausstrahlt – in Gang gesetzt.

¹⁷⁷ Gonzalez Fouces, Covadonga: *Il gioco del labirinto: Figure del narrativo nell'opera di Italo Calvino*, Lanciano: Carabba editore, 2009, S.188-189.

3. Eine geographische und sprachliche Erkundung: Robert Macfarlanes Landmarks

Im Fokus dieses Kapitels stehen Robert Macfarlane und sein Werk *Landmarks*, das 2015 veröffentlicht wurde. Robert Macfarlane wurde im Jahr 2000 am Emmanuel College in Cambridge promoviert, wo er heute Literaturwissenschaft lehrt. Er gilt als wichtigster britischer Autor des sogenannten *New Nature Writings* und hat eine Trilogie der Landschaft geschrieben, die aus *Mountains of the Mind: A History of a Fascination* (2003), *The Wild Places* (2007) und *The Old Ways: A Journey on Foot* (2012) besteht. Seine Schreibweise lässt sich schwer einordnen, aber der rote Faden, der alle seine Werke durchzieht, ist zweifellos die Beziehung zwischen dem Menschen und der Natur, welche sich vor allem in der landschaftsbezogenen Sprache entfaltet. Bevor das für diese Arbeit relevante Werk in den Mittelpunkt der vorliegenden Analyse rückt, ist es notwendig, einen kurzen Überblick über die literarische Bewegung des *New Nature Writings* und seine Merkmale zu geben.

3.1. New Nature Writing

Das *New Nature Writing* ist eine literarische Bewegung, die sich in den letzten Jahren im englischsprachigen Raum in Anlehnung an die Traditionen *Ecocriticism* und *Nature Writing* entwickelt hat. Dieses Schlagwort kommt aus der im Sommer 2008 erschienenen Ausgabe von *Granta*,¹⁷⁸ in welcher der Herausgeber Jason Cowley konstatiert, dass die gesammelten Beiträge eine neue Annährungsweise zur Natur aufweisen. Es ist allerdings zu bedenken, dass *New Nature Writing* keine revolutionäre Bewegung, sondern vielmehr eine *Renaissance* des *Nature Writings* darstellt, in welcher sich ein schon präsentes Interesse erneut manifestiert. Vorausgesetzt, dass diese literarische Strömung noch in Entwicklung und darum schwierig zu definieren ist, lassen sich trotzdem einige Merkmale und Unterschiede im Bezug zum traditionellen *Nature Writing* erkennen. Zum Beispiel hebt Jason Cowley in der Einführung der Ausgabe hervor, dass im Gegensatz zum früheren *Nature Writing*, wo die Natur in der Regel stark idealisiert dargestellt wird, sich diese in der neuen englischen Literatur zum selben Thema von diesem romantischen Erbe auslöst. Allerdings stimmen die meisten Literaturwissenschaftler*innen darin überein, dass der wesentliche Unterschied zwischen dem

¹⁷⁸ Cowley, Jason (Hg.): *Granta 102: The New Nature Writing*, Granta Books, London, 01.08.2008.

alten und dem neuen *Nature Writing* ein Umdenken im Hinblick auf das zugrunde liegende Naturkonzept betrifft.¹⁷⁹ Das *New Nature Writing* setzt eine neue Konzeption der Natur voraus, die stark von der räumlichen Wende der 1970er-Jahre geprägt wurde. Die Kernthese des *Spatial Turns* lässt sich zusammenfassen in der Aussage, dass der Raum nicht bloß als reine empirische Realität, sondern auch als kulturelles Produkt zu verstehen ist. Dieser neuen Auffassung entsprechend sind Natur und Kultur nicht entgegengesetzt, sondern stark miteinander verflochten und in ihrer Interdependenz zu beleuchten. Richard Mabey, der als Wegbereiter des *New Nature Writings* gilt¹⁸⁰, führt in seinem Buch *Nature Cure* aus, dass die Grenzen zwischen Kultur und Natur nicht unübersteigbar sind, sondern vielmehr einen fluiden Raum darstellen, der einer Art durchlässigen Membran ähnelt: “Culture isn’t the opposite or contrary of nature. It’s the interface between us and the non-human world, our species semi-permeable membrane.”¹⁸¹ Von dieser Warte aus herrscht zwischen dem Menschlichen und dem Nicht-Menschlichen keine strenge und regelrecht binäre Opposition, sondern eine mutuelle Beziehung. Es lässt sich ableiten, dass eine solche kritische Infragestellung des Konzepts von Natur mit einer Re-Konzeptualisierung der Idee des Wilden zusammengeht. Wie Daniel Weston pointiert zusammenfasst:

The notion of ‘wild’ has undergone a shift away from a landscape untouched by human intervention, towards one in which human and non-human influences enter into complex, fluid interactions where the new understanding of the wild is ‘not as something which was hived off from human life, but which existed unexpectedly around and within it’.¹⁸²

Anders gesagt sind die Natur und die damit verbundene Vorstellung des Wilden nicht statische Untersuchungsobjekte, die von der menschlichen Instanz abgegrenzt sind, sondern stattdessen dynamische Kräfte, die in Kontakt und Berührung mit der menschlichen Welt, ja Teil derselben, sind und daher auch eine ästhetische und kulturelle Komponente in sich tragen. Vor allem jetzt, in der Epoche der sogenannten Anthropozän,¹⁸³ ist die Trennung zwischen menschlichen und

¹⁷⁹ Smith, Jos: *The New Nature Writing: Rethinking the Literature of Place, Environmental Cultures*, London: Bloomsbury Collections, Bloomsbury Academic, 2017, S. 10.

¹⁸⁰ “Richard Mabey’s writing is crucial to opening up new narratives of nature that Macfarlane and others would go on to exploit. Mabey’s writing then and since has been crucial to this shift in two respects: it offered a revisionary account of what nature is and where it might be found, and it questioned the suitability of various narrative forms for best capturing this revised sense of nature. Though Mabey works with natural history traditions, his writing tends towards more personal than scientific reflection and forges innovations that have been taken up in fictional discourses, as well as imparting the benefits of the latter to non-fictional genres.” (Smith: *The New Nature Writing*, S. 1.)

¹⁸¹ Mabey, Richard: *Nature cure*, New York: Vintage Books, 2005.

¹⁸² Weston, Daniel: *Contemporary Literary Landscapes: The Poetics of Experience*, London: Routledge, 2016, S. 226.

¹⁸³ Mit dem Begriff Anthropozän ist jenes Zeitalter gemeint, in welchem der Mensch zu einem der wichtigsten Einflussfaktoren auf die biologischen, geologischen und atmosphärischen Prozesse auf der Erde geworden ist.

nicht-menschlichen bzw. natürlichen Welt unmöglich, da der Mensch selbst als geologisches Agens wirkt, welches die allerstärkste Umweltauswirkung ausübt.¹⁸⁴ Einige Kulturwissenschaftler*innen sind sogar der Meinung, dass allein die allgemeine Auffassung von Natur ein ökologisches Denken verhindert, da dieses Wort eine Trennung und Abspaltung zwischen Menschen und Umwelt voraussetzt, die eine gewisse Ausbeutung rechtfertigt. Darauf aufbauend hat Timothy Morton sogar auf die Verwandtschaft zwischen der Ausnutzung der Natur und der Unterwerfung der Frau durch das Patriarchat aufmerksam gemacht:

Putting something called Nature on a pedestal and admiring it from afar does for the environment what patriarchy does for the figure of Woman. It is a paradoxical act of sadistic admiration. The recognition of the Anthropocene forces us to look very carefully at our cultures of 'Nature' and ask if they too, however well intentioned, are part of the problem. Is there, enshrined within them, a belief that 'Nature' is 'eternal' and separate?¹⁸⁵

Zusammenfassend erweist sich das Umdenken der Kategorie der Natur als gemeinsames Merkmal in der Konjunktur des *Nature Writings* der neuen englischen Literatur.¹⁸⁶ Diese kritische Infragestellung ist mit einer parallel laufenden Überlegung über die Kategorie des Menschlichen unentwirrbar verwoben. *New Nature Writing* fördert also nicht nur eine Neudefinition von Natur als Untersuchungsgegenstand, sondern auch eine Infragestellung der Beziehung zwischen natürlicher und menschlicher Welt. Wie Jos Smith zusammenfasst,

The post-natural view of landscape is not reconfigured by mapping a change in 'Nature-as-object' alone. It is not about changing the definition of 'Nature' but rather about changing our understanding of the whole relationship between 'Nature' and the 'Human' that constitutes 'Nature-as-object' in the first place. Putting something called Nature on a pedestal involves occupying a very particular version of what it means to be 'Human' as well. Concomitant to this challenge to the idea of 'Nature' as a stable and separate object is a challenge to the idea of the 'Human' as objective, homogeneous, coherent, authoritative and in control, itself distant from that objectified 'Nature' ¹⁸⁷.

Nur indem die Abtrennung zwischen Natur und Mensch beseitigt wird und der Begriff Natur in seiner viel komplexeren und vielfältigeren Realität verstanden wird, kann die Verdinglichung der Natur und ihrer damit verbundenen Ausbeutung verhindert werden. Nur insofern kann die naturbezogene Literatur eine politische Wirkung haben, was immer eine wichtige Komponente dieser Bewegung, sowohl in seiner alten als auch in seiner neuen Variante, gewesen ist.

¹⁸⁴ Smith, Jos: *The New Nature Writing*, S. 18.

¹⁸⁵ Morton, Timothy: *Ecology Without Nature*, London: Harvard University Press, 2007.

¹⁸⁶ Weston, Daniel: *Contemporary Literary Landscapes*, S.113.

¹⁸⁷ Smith, Jos: *The New Nature Writing*, S. 16.

3.2. Robert Macfarlane und das New Nature Writing

Robert Macfarlane hat sich in den letzten Jahren als zentrale Figur des *New Nature Writings* etabliert und zur Definition dieser neuen literarischen Strömung beigetragen.¹⁸⁸ In einem in der Zeitschrift *Nature* erschienenen Artikel mit dem Titel *New words on the wild*¹⁸⁹ hat sich der britische Autor explizit über die Konjunktur der neuen englischen naturbezogenen Literatur geäußert und versucht, deren Hauptmerkmale zu identifizieren.¹⁹⁰ In diesem Beitrag behauptet er, dass der Grundzug dieser literarischen Bewegung vor allem die eigentümliche Mischung aus Wissenschaft und Dichtung bzw. analytischer Beobachtung und Autobiographie ist:

It is widely agreed that Britain is going through a golden age of nature writing, but no one seems sure quite how to define it. [...] Most distinctive, to my mind, is its tonal mix of the poetic and the scientific and the analytical. [...] The genre is distinguished by its mix of memoir and lyricism, and specializes in delicacy of thought and precision of observation.¹⁹¹

Diese Mischung aus Dichtung und Wissenschaft, die laut Macfarlane *New Nature Writing* gekennzeichnet, ist auch in seinem Gesamtwerk zu finden. In der Tat sind in den meisten Werken, die dieser Bewegung angehören, Ästhetik und Wissenschaft nicht einander entgegengesetzt und die Subjektivität nicht aufgehoben, sondern stattdessen in einen Raum vereint. Diese Stellungnahme stimmt mit Adornos Überlegungen über die ästhetische Annäherung an das zu untersuchende Objekt überein.¹⁹² Laut dem deutschen Philosophen ist eine reine Beschreibung der Fakten und Daten nicht wahrhaftiger als eine Beschreibung, die eine ästhetische Komponente in sich trägt. Darüber hinaus können sich sogar die Fakten der Interpretation nicht komplett entziehen. Aus diesem Grund ist das wahrnehmende Subjekt ein wichtiger Bestandteil im Erkenntnisprozess, der gar nicht zu vernichten ist. Auf ähnliche Weise sind auch die Vertreter*innen des *New Nature Writings* der Meinung, dass die Ästhetik nicht als eine „verunreinigende Materie“ behandelt werden muss und dass die subjektive Erfahrung

¹⁸⁸ “Macfarlane has found himself in the position of being increasingly called upon to critically define the movement in which he is a leading figure. As a result, he has been influential in attempts to formulate something like a canon of nature writing.” (Weston, Daniel: *Contemporary Literary Landscapes*, S. 107.)

¹⁸⁹ Macfarlane Robert: *New words on the wild* in *Nature*, Volume 498, 13 June 2013, S. 166-167.

¹⁹⁰ Am Rande sei erwähnt, dass obwohl das *New Nature Writing* sich in Großbritannien entwickelt hat, sich ähnliche Konjunkturen in anderen Nationalliteraturen zeigen lassen. Der italienische Dichter und Schriftsteller Franco Arminio hat zum Beispiel die Bewegung der *Paesologia* (Landschaftswissenschaft) gegründet. Er teilt mit Robert Macfarlane die Überzeugung, dass die Literatur dank der Rettungskraft der Sprache eine ökologische Funktion haben soll und plädiert für die Akzentuierung der lokalen statt globalen Dimension. Außerdem bedient er sich - auf ähnliche Weise wie der englische Schriftsteller - einer fragmentarischen Schreibweise und versteht er die Dichtung als eine Art eine Wissenschaft des Details, die eine Reaktivierung der Wahrnehmung bezwecken soll.

¹⁹¹ Macfarlane Robert: *New words on the wild*, S. 166-167.

¹⁹² Adorno, Theodor W: *Der Essay als Form* in: *Noten Zur Literatur*, Print. Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 355, Frankfurt Am Main: Suhrkamp, 1991, S.11.

eine wichtige Rolle in der Ortsbeschreibung und ihre Sinngebung zuzuschreiben ist. In Anlehnung an die Tradition der mündlichen Erzählkunst führt Macfarlane aus, dass sogar die Kartographie, die angeblich als objektive und wissenschaftliche Kunst gilt, in ihrer ursprünglichen Form nicht von der Erfahrung des Subjekts absehen kann:

We are now habituated to regard cartography as a science: an endeavour of exacting precision, whose ambition is the elimination of subjectivity from the representation of a given place. But before it was a field science, cartography was [...] an art. It was an art that mingled knowledge and supposition, that told stories about places, and in which astonishment, love, memory and fear were part of its projections. Story maps [...] represent a place as it is perceived by an individual or by a culture moving through it. They are records of specific journeys, rather than describing a space within which journeys might take place. They are organised around the passage of the traveller, and their perimeters are the perimeters of the sight or experience of that traveller.¹⁹³

Gerade diese Subjektivität, die maßgeblich beim Herstellen von kognitiven und sprachlichen Landkarten mitwirkt, will Robert Macfarlane durch sein Schreiben retten. In diesem Zusammenhang wird die Kategorie des Wanderns, die vor allem eine zentrale Rolle in *Landmarks* spielt, eine besondere Bedeutung zugeschrieben.

Insgesamt lässt sich sagen, dass in Robert Macfarlanes Gesamtwerk keine binäre Opposition zwischen Wissenschaft und Dichtung, Objektivität und Subjektivität, Repräsentation und Erfahrung und, im Grunde genommen, Natur und Kultur herrscht und dass die Struktur seiner Werke die Verwobenheit dieser Komponenten widerspiegelt:

The text is structured to reflect this: passages containing historical accounts of place and other scholarly material are intersected by descriptions of walking, swimming, climbing, and sleeping in those same places. This structure illustrates the entwining of the two modes of knowledge (representational and experiential) that combine to produce an idea of wildness.¹⁹⁴

Die ganze Strömung des *New Nature Writings* ist von einer ähnlichen Bestrebung zur Mediation zwischen gegensätzlichen Instanzen geprägt. Stilistisch gesehen, verkörpert also das Gesamtwerk von Robert Macfarlane eigene Grundzüge, die von dem Autor selbst als wesentliche Elemente des *New Nature Writings* zu betrachten sind. In diesem Zusammenhang scheint das Korpus seiner Werke umso interessanter, um diese Bewegung besser verstehen zu können. Die vorliegende Arbeit beschränkt sich dabei auf das 2015 erschienene Werk *Landmarks*, das als eine Art Kompendium und Zusammenfassung der Trilogie der Landschaft verstanden werden kann und daher eine besondere Bedeutung erlangt.

¹⁹³ Macfarlane, Robert/ Hardinge, Frances/ Miraphora, Mina: *Wizards, Moomins and Pirates: The magic and mystery of literary maps*, London: The Guardian, 22 September 2018.

¹⁹⁴ Weston, Daniel: *Contemporary Literary Landscapes*, S.123.

3.3. Landmarks: ein Surface Reading

Dieses Unterkapitel setzt sich mit den formellen Eigenschaften von *Landmarks* auseinander. In Anlehnung an das *Surface Reading* wird vor allem die Materialität des literarischen Textes untersucht und dargestellt wie sich das verbale Material im Buch organisiert. Darüber hinaus wird die Frage behandelt, ob es sich eine vorherrschende Struktur durchsetzt, welche die textuelle Landschaft prägt und gestaltet.

In *Landmarks*, das in einer Art Klimax das zusammenfassende Projekt der Trilogie der Landschaft versinnbildlicht, untersucht Robert Macfarlane die Beziehung zwischen äußerer und innerer Landschaft und beschreibt, wie Räumlichkeiten unsere Identität stark prägen und gestalten. Ziel des Buchs ist es aber vor allem zu zeigen, wie sich diese Beziehung durch die Sprache entfaltet und wie die Sprache selbst unsere Vorstellung der Landschaft beeinflusst. Laut Robert Macfarlane generieren die Wörter, die wir verwenden, um über den Raum und die Natur zu sprechen, erst konzeptuell den Raum. Aus diesem Grund hat er während seiner Reisen knapp 2500 Wörter gesammelt, welche vor allem aus der keltischen und altenglischen Sprachen stammen und sehr präzise bestimmte Phänomene der Natur beschreiben.

Die Besonderheit seines Werks liegt nämlich darin, dass das Buch mit einer Art Lexikon oder Wortverzeichnis versehen ist, das solche Worte im binnenliterarischen Text bestimmten semantischen Kriterien folgend einordnet. Die Wörter stammen aus verschiedenen Sprachen und Dialekten Großbritanniens und können Synonyme, Fachbegriffe oder dialektale Varianten sein. Für jeden Begriff sind eine Definition und Angabe zu Ursprung bzw. Abstammung gegeben.¹⁹⁵ Viele davon sind tatsächlich unübersetzbar und können in anderen Sprachen nur umgeschrieben werden. Sogar die Illustration des Buchumschlags ist eine Anspielung an diesen Wortthesaurus und seine Unübersetzbarkeit.¹⁹⁶ Um nur einige Beispiele solcher schwer übersetzbarer Worten zu geben:

¹⁹⁵ “Each glossary entry is composed of three elements: a headword; a definition; and an origin in language, region or vocabulary. I have specified either a major source language (e. g. Gaelic, Irish, Manx, Welsh) or a particular region of dialect or sub-dialect use were known (e. g. Galloway or Shetland;) or a specialist vocabulary (e. g. archaeological, geographical, mountaineering, speleological)” (Macfarlane, Robert: *Landmarks*, London: Penguin Books, 2015, S. 382.)

¹⁹⁶ Laut Morton Brian stellt diese Illustration tatsächlich den Versuch dar, ein verlorenes Wort, nämlich das Wort *smeuse*, ikonisch zu repräsentieren: “An example comes by way of the book’s cover illustration: a *smeuse* is a small opening in a hedge formed by the repeated passage of a small animal – easy to dismiss as just any old gap unless one knows the concept.” (Morton, Brian: *Robert Macfarlane: Landmarks*. In: *Times Literary Supplement*, n. 5841, London: News International, 2015, S. 26.)

- *rionnach maoim* bedeutet “the shadows cast on the moorland by clouds moving across the sky on a bright and windy day”
- *caochan* bedeutet “a slender moor-stream obscured by vegetation such that it is virtually hidden from sight”
- *èit* bezeichnet “the practice of placing quartz stones in streams so that they sparkle in moonlight and thereby attract salmon to them in the late summer and autumn”¹⁹⁷

Diese Beispiele sollen deutlich machen, wie Macfarlane sehr genaue und ortsgebundene Wörter sammelt, die bestimmte Naturphänomene bzw. Elemente der Landschaft beschreiben. Die sehr präzisen Naturausdrücke, die der Autor auflistet, haben allerdings trotz ihrer akribischen Natur eine poetische Resonanz, weil sie eine bestimmte Stimmung in sich tragen und den*ie Leser*in dazu bringen, die Sprache selbst umzudenken, um neue Verbindungen sehen zu können. Wie in einem Gemälde Monets münden die Präzision und die beinahe pedantische Aufmerksamkeit für Details in einer immanenten und mystischen Erfahrung mit der Vielseitigkeit und Vergänglichkeit der Natur. Ziel des Autors ist es, den*ie Leser*in darauf aufmerksam zu machen, wie sich Sprache und Raum einander bedingen: auf der einen Seite kann man über bestimmte Elemente der Landschaft reden, oder überhaupt erst an diese denken, wenn man ein bestimmtes Wort oder einen bestimmte Ausdruck dafür hat, auf der anderen Seite ist es aber erst das Wort, das eine besondere Lesensart der Landschaft mit sich bringt und dem*er Sprechenden auf das bezeichnete Element aufmerksam macht.¹⁹⁸ So gesehen ist es erst die Sprache, die den Raum generiert und eine besondere Lesart des Raums ermöglicht. Wörter haben dementsprechend nicht nur eine denotative und referentielle Funktion, sondern werden auf geheimnisvolle Weise eins mit dem, was sie beschreiben.

Auf einer strukturellen Ebene sind die in *Landmarks* gesammelten Wörter nach bestimmten Kriterien in den Text eingeordnet. Die sprachlichen Befunde sind tatsächlich in verschiedene semantische Gruppen untergeteilt, welche auf bestimmte Elemente der Landschaft hinweisen

¹⁹⁷ Robert Macfarlane: *Landmarks*, S. 39.

¹⁹⁸ “Macfarlane is here attempting to recapture the identity of the land by naming it, in a double process: features exist because they are named, and we notice these features because the vocabulary exists. This exercise in lexicography shows a desire to include diverse words within the descriptive lexicon, to integrate variety, nuance, and also remind the readers of the evolution of the English language. Lexicography then appears as a landscape-building exercise(..)” (Beaufils, Cécile: *Nature Writing and Publishing: The Ethics of a cultural Mapping* in *Études britanniques contemporaines* 55, 2018, S. 16.)

und jeweils mit einem der zehn Kapitel des Buchs thematisch verkoppelt sind. Genauer betrachtet profiliert sich daraus eine textuelle Landschaft, die aus einem Spiel der Oppositionen entsteht. Die lexikalischen Appendixe lauten wie folgt: *'Flatlands'*, *'Uplands'*, *'Waterlands'*, *'Coastlands'*, *'Underlands'*, *'Northlands'*, *'Edgelands'*, *'Earthlands'* und *'Woodlands'*. Darüber hinaus ist jeder Appendix wiederum in lexikalische Untergruppen aufgegliedert. Der Aufbau des ganzen Buchs lässt sich mit dem folgenden Schema beschreiben:

1. *The Word-Hoard*

2. *A Counter-Desecration Phrasebook (In which nothing is seen; in which names are spoken; in which language is lost; in which enchantment is practised; in which songlines are sung; in which a baroque Fantasia is imagined)*

- Appendix 1: *Flatlands* (Flowing Water- Mists, Fogs, Shadows- Pasture, Transhumance and Grazing- Peat, Turf and Earth- Raised Ground, Flat Ground- Rushes, Mosses, Grasses, Heathers- Watery Ground)

3. *The Living Mountain*

- Appendix 2: *Uplands* (Hills, Fells and Peaks- Ice and snow- Slopes and Inclines- Valleys and Passes)

4. *The Woods and the Water*

- Appendix 3: *Waterlands* (Moving Water- Pools, Ponds and Lakes- Rain and Storm- Riverbed, Riverbank- Springs and Wells- Swimming and Splashing- Water's Surface- Wetlands)

5. *Hunting Life*

- Appendix 4: *Coastlands* (Bays, Channels and Inlets-Cliffs, Headlands and Defences-Currents, Waves and Tides- Lights, Hazes, Mists and Fogs- The Sea- Shores and Strands)

6. *The Tunnel of Swords and Axes*

- Appendix 5: *Underlands* (Chambers and burial Sites-Mines and Quarries- Pits, Caves, Holes- Tracks and Paths- Ways of walking)

7. *North-minded*

- Appendix 6: *Northlands* (Dusk, Dawn, Night and Light- Frost and Cold- Wind, Storm and Cloud)

8. *Bastard Countryside*

- Appendix 7 *Edgelands* (Edges, Hedges and Boundaries-Farming- Fields and Ploughing- Livestock)

9. *Stone-books*

- Appendix 8: *Earthlands* (Mineral and Rocks- Mud, Humus- Soil and Earth)

10. *The Black Locust and the Silver Pine*

- Appendix 9 *Woodlands* (Branches, Leaves, Roots and Trunks-Fallen Wood and Cut Wood-Woods and Woodlands)

11. *Childish*

- Appendix 10: *Left blank for future place - words and the reader's own terms*
- Appendix 11: *Gift words*

Daraus lassen sich einige Schlussfolgerungen ziehen. Erstens, wenn man die Struktur des Buchs betrachtet, wird deutlich, dass die Form des Buchs den Inhalt widerspiegelt: Das Buch, das über die Landschaft und ihre Beziehung mit der Sprache spricht, gestaltet sich in einer mittels Sprache geschaffenen Landschaft. Von dieser Perspektive aus sind die semantischen Felder des Lexikons mit Leitfaden bzw. Landmarken vergleichbar, durch die sich das Lesepublikum orientiert und die das Erkunden der verbalen Landschaft steuern. Bei genauerer Betrachtung zeigt sich, dass diese Landschaft von einigen diskontinuierlichen Elementen geprägt ist. Zum Beispiel ist das zweite Kapitel (*A Counter-Desecration Book*) im Gegensatz zu den anderen wiederum in Unterkapiteln mit den jeweiligen Überschriften aufgegliedert. Allein das Lesen solcher Überschriften¹⁹⁹ schafft eine Art Kurzgeschichte, welche die gesamte Bedeutung des Kapitels zusammenfasst: Zunächst ist die Landschaft leer und bedeutungslos; sie wird erst durch das Aussprechen der Namen und die damit verbundene Verwunderung wieder sichtbar. Des Weiteren scheint es interessant, dass das fünfte Kapitel, welches sich als das zentrale Kapitel des Buchs erweist, dem Tod und der unterirdischen Dimension gewidmet ist und somit eine Art *Katabasis* symbolisch darstellt. Mit diesem Begriff ist auf Altgriechisch die Unterweltfahrt des Helden bzw. der Hauptfigur gemeint. Die Besichtigung der Totenwelt stellt eine grundlegende Etappe der Initiationsreise in vielen mythologischen und epischen Erzählungen dar.²⁰⁰ Nicht zufällig befindet sich diese liminale Erfahrung oft im Zentrum der Narration und führt zur weiteren Geschichtsentwicklung. Robert Macfarlane scheint nicht bewusst zu sein, dass er sich eines solchen Musters bedient. Abschließend scheint die Tatsache, dass der letzte Appendix

¹⁹⁹ (*In which nothing is seen; In which names are spoken; In which language is lost; In which enchantment is practised; In which songlines are sung; In which a baroque Fantasia is imagined*)

²⁰⁰ Zur Katabasis bzw. Unterweltsreise epischer Helden, s. Platthaus, Isabel: *Höllenfahrten: Die Epische Katábasis Und Die Unterwelten Der Moderne*, München: Fink, 2004.

absichtlich leer und semantisch unbestimmt ist, von großer Bedeutung zu sein. Er ist tatsächlich als Raum für den*ie Leser*in zum Ausfüllen gedacht und verleiht dem Werk einen relativ offenen Charakter²⁰¹. An diese Stelle sei hervorgehoben, dass das von Robert Macfarlane entworfene Wörterbuch nicht nur eine archiv-ähnliche, sondern auch eine wegbereitende Funktion hat. Da der*ie Leser*in selbst zur Vervollständigung der Lexika beitragen kann und infolgedessen das Schreiben wortwörtlich kein Ende hat, gewinnt das Werk eine gewisse utopische Instanz, die über das rein elegische Moment der Meditation über die verlorene Sprache hinausgeht.²⁰² Genauso wie sich die Sprache als eine dynamische Kraft erweist, ist auch das Wortverzeichnis als ein Werk in Entwicklung zu verstehen:

I have come to understand that although place words are being lost, they are also being created. Nature is dynamic, and so is language [...] We have forgotten 10.000 words for landscapes, but we will make 10.000 more, given time. [...] And this is why the penultimate glossary of the book is left blank, for you to fill in - there to hold the place-words that have yet to be coined.²⁰³

Darüber hinaus sind die letzten Seiten weiß, weil die Lexika keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben können. Robert Macfarlane räumt selbst ein:

These glossaries do not (could never) aspire to completion. They contain only a fraction of an impossible whole. They are intended not as closed archives but glorious gallimaufries, relishing the awesome range and vigour of place-languages in this archipelago, and the taste of their words on the tongue.²⁰⁴

Außerdem ist zu bedenken, dass das Wortverzeichnis das Ergebnis eines Selektionsprozesses ist und insofern die Vorliebe der scheidenden Instanz widerspiegelt.²⁰⁵ Auch wenn die Lexika mit einer Einleitung und einer thematischen Bibliographie versehen sind, erheben sie also keinen Anspruch auf Wissenschaftlichkeit. Sie sind vielmehr als Denkanstöße und Inspirationsquellen gedacht.²⁰⁶ Die lexikalische Landschaft, die sich daraus profiliert, ist nicht als festen Hintergrund, sondern als offenes und flexibles Ökosystem zu verstehen.²⁰⁷

²⁰¹ “That is where we come in, with the last glossary left blank for us to write, and indicates how *Landmarks* might be an ongoing project, a workbook of sorts that is endlessly added to and adumbrated; that it might teach us to be illative - its words bringing places and sensations alive in our using of them.” (Gunn, Kirsty, *Why there's poetry in the peatlands* in *The New Review*, London: The Observer, 8 März 2015, S.34.)

²⁰² “It is my hope (but not my presumption) that the words grouped here might in small measure re-wild our contemporary language for landscape.” in Macfarlane, Robert: *Landmarks*, S.9.

²⁰³ Ebd., S. 13-14.

²⁰⁴ Ebd., S.8-9.

²⁰⁵ “The glossaries are inevitably selective. They aspire neither to completeness (impossible), nor to evenness of coverage (near impossible), and reflect to a degree my own particular interests and affiliations. [...] I chose in the main to restrict myself to terms for aspects (both fugitive and long term) of land, sea, weather and atmosphere - rather than for animals, birds, insects, flowers and plants.” (Ebd., S. 381.)

²⁰⁶ “[...] They are not intended as scholarly to the point of definitive; rather as imaginative resources, as testimony to the vivid particularities of language and landscape, as adventures in the word-hoards and prompts to vision.” (Ebd., S.382.)

²⁰⁷ “When I gathered and published the glossaries of *Landmarks*, I didn't imagine them as zoological display drawers, containing pinned and labelled exhibits - rather as teeming ecosystems, vivid with life.” (Ebd., S. 345.)

3.3.1 Intertextualität

Ein besonderes Merkmal aller Werke von Robert Macfarlane ist ihre ausgeprägte Intertextualität. Diese erweist sich in *Landmarks* sogar als Kriterium der textuellen Organisation, da jedes Kapitel von einem Werk eines*r für Robert Macfarlane bedeutenden Autors*in angebahnt wurde. Die wichtigsten intertextuellen Bezüge der jeweiligen Kapitel lassen sich wie folgend zusammenfassen:

1. *Some Lewis Moorland terms: A Peat Glossary* von Finlay MacLeod und Anne Campbell
2. *The Living Mountain* von Nan Shepherd
3. *Waterlog* von Roger Deakin
4. *The Peregrine* von Alec Baker
5. *Landlings* von Richard Skelton
6. *Artic Dreams* von Barry Lopez und die Gedichte und Essays von Peter Davidson
7. *Nature near London* von Richard Jefferies
8. *A Land* von Jacquetta Hawke
9. *My first Summer in the Sierra* von John Muir
10. *A fantastical Guide* von Deb Wilenski und Caroline Wendling

Diese Liste zeigt nur die Hauptwerke, die die Genese von *Landmarks* inspiriert haben, aber in dem Buch werden zahlreiche zusätzliche Werke und Autor*innen erwähnt, die für die Entstehungsgeschichte dieses Projekts relevant waren. *Landmarks* ist voll von Zitaten, Fußnoten, intertextuellen Bezügen und Anspielungen. Aus diesem Grund ist das Werk mit einer ausführlichen und detaillierten Bibliographie²⁰⁸ versehen. Dieses Literaturverzeichnis ist thematisch in verschiedenen Kategorien eingeordnet: *On children and Nature*; *On Creaturely Life*; *On close Attention*; *On language and Landscape*; *On Metaphor*; *On Naming and Knowing*; *On Thinking with Landscape*; *On Wonder*. Dadurch gewinnt der Text eine gewisse Wissenschaftlichkeit. Nicht umsonst ist der Autor in erster Linie Literaturforscher.

Dabei stellt sich aber die Frage, inwiefern die Hauptbezüge von *Landmarks*, die als Ausgangspunkt für die jeweiligen Kapitel dienen, neben der thematischen Nähe etwas

²⁰⁸ “What follows should be taken as a partial map of the tributaries and outflows of that main current: a selection of the books, poems, plays, songs, films, music, blogs, soundworks and essays that have influenced *Landmarks*, or to which *Landmarks* has led me.” (Macfarlane, Robert: *Landmarks*, S. 413.)

gemeinsam haben. Robert Macfarlane äußert sich diesbezüglich und macht diese Verwandtschaft klar. Diese Werke wurden von ihm aus zwei Hauptgründen ausgewählt. Erstens, weil sie seine Entwicklungsstufe als Schriftsteller darstellen und ihn zum Schreiben und Sehen inspiriert haben. Diese zwei Dimensionen sind für Robert Macfarlane streng miteinander verworben : “Landmarks is a record of my own pupillage, if the word may be allowed to carry its senses both of tuition and (in that ocular flicker) of “gaining vision”.²⁰⁹ Zweitens verwenden alle von ihm zitierten Autor*innen eine sehr präzise und detaillierte Sprache, um die Landschaft und die Phänomene der Natur adäquat zu beschreiben: “The chapters of landmarks all concern writers who are particularizers [...] and for all of them, to use language well is to use it particularly: precision of utterance as both a form of lyricism and a species of attention.”²¹⁰ Zusammenfassend sind die Schriftsteller*innen, die *Landmarks* beeinflusst und vorangetrieben haben, in erste Linie Beobachter*innen, die durch eine feine und facettenreiche Sprache die Details der Natur wiederzugeben versuchen und dadurch sichtbar machen. Bei genauerer Untersuchung zeigt sich aber, dass alle Autor*innen auch darüber hinaus miteinander verknüpft sind. Das folgende Unterkapitel wird auf diesen Aspekt näher eingehen.

3.3.2. Die Landschaft, die die Sprache beeinflusst oder die Übereinstimmung zwischen Form und Inhalt

Im vorangegangenen Kapitel wurde dargelegt, wie die von Robert Macfarlane für *Landmarks* ausgewählten Autor*innen wichtige Inspirationsquellen für ihn waren und eine ähnliche Annäherungsweise zur Sprache aufweisen. Es lässt sich aber ein zusätzliches Merkmal anerkennen, das alle erwähnten Schriftsteller*innen gemeinsam haben und das einen wichtigen Einfluss auf Robert Macfarlanes Schreibweise ausübt. Der Autor selbst versucht diese Verwandtschaft in der Einleitung zu beleuchten:

Many of the subjects of the book are often best represented not by proposition but by pattern, such that unexpected constellations of relation light up. Metamorphosis and shape-shifting, magnification, miniaturization, cabinets of curiosity, crystallization, hollows and dens, archives, wonder, views from above: these are among the images and tropes that recur.²¹¹

²⁰⁹ Macfarlane, Robert: *Landmarks*, S. 11.

²¹⁰ Ebd.

²¹¹ Ebd., S. 13.

Macfarlane führt aus, dass die wiederkehrenden Tropen²¹² des Schreibens in den von ihm zitierten Texten vor allem bildlicher Natur sind und ein Geflecht von räumlichen Konstellationen zeichnen. In anderen Worten, die Muster, welche die Schreibweise der jeweiligen Autor*innen kennzeichnen, sind räumlich darstellbar und strukturieren sich im Text nach bestimmten Bildern. Daraus kristallisiert sich eine Landschaft, die für jede*n Autor*in charakteristisch ist und, so Macfarlane, sich mimetisch dem Objekt der Betrachtung annähert. Anders formuliert, die natürliche Landschaft, aus welcher das Werk entspringt, prägt die Art und Weise, wie der*die Autor*in darüber schreibt.

Diese Grundidee durchzieht alle Kapitel und wird von Robert Macfarlane mehrmals betont. Zum Beispiel versinnbildlicht *The Living Mountain* (1977) von Nan Sheperd für Robert Macfarlane eine – im Gegensatz zu den meisten Werken der Bergliteratur – andere bzw. „weibliche“ Annäherung an die Berge:

Most works of mountaineering literature have been written by men, and most male mountaineers are focused on the summit: a mountain expedition being qualified by the success or failure of ascent. But to aim for the highest point is not the only way to climb a mountain, nor is a narrative of siege and assault the only way to write about one.²¹³

In anderen Worten zeigt sich Nan Sheperd in ihren Bergwanderungen nicht hauptsächlich von einem Streben nach dem Gipfel, sondern vielmehr von einer sinnlichen und langsamen Erfahrung bzw. Begegnung mit dem Berg vorangetrieben. Ihre Schreibweise, die auf jene Systematik und eindeutige Perspektive verzichtet, spiegelt laut dem Autor die ziellose Natur ihrer Bergerkundungen wider: “The Living mountain relates how, over time, she learnt to go into the hills aimlessly, merely to be with the mountains as one visits a friend, with no intention but to be with him.”²¹⁴ Weder ihr Schreiben noch ihr Wandern sind von einer Rhetorik des Sieges geprägt. Das Ziel ist nicht, den Berg zu besteigen oder den Text zu beherrschen, sondern vielmehr sich mit dem Berg aufzulösen und diese Erfahrung verbal darzustellen.

Im nächsten Kapitel, in welchem von Roger Deakin und seinem Werk *Waterlog* (1999) die Rede ist, macht Robert Macfarlane klar, dass der Schriftsteller die Eigenschaften und Qualitäten des Elements Wassers in sich vereinnahmt. Er erzählt, dass er Deakin zu einem Vortrag über „Wasser in der Literatur“ in Cambridge eingeladen hatte und zunächst von seinem

²¹² Mit dem Begriff *Tropus* sind ursprünglich in der Rhetorik bestimmte Klassen von semantischen Figuren bzw. Stilmitteln bezeichnet, die das Gemeinte nicht direkt benennen, sondern durch einen Ausdruck, der einem anderen Bedeutungsfeld zugehörig ist, ersetzen. Im anglophonen Raum sind aber mit dem Begriff *Tropen* auch literarische Konventionen und rekurrierende Motiven und Figuren gemeint, die einen Text stilistisch besonders prägen.

²¹³ Macfarlane, Robert: *Landmarks*, S. 63.

²¹⁴ Ebd. S. 64.

unstrukturierten und anscheinend chaotischen Redestil betroffen war. Mit der Zeit aber lernt er zu verstehen, dass seine Redekunst sich das Wasser aneignet und darum keiner konsequenten Systematik folgt, sondern stattdessen von einem Thema zum anderen abschweift in dem Versuch, dessen Flüssigkeit nachzuahmen:

It was only later that I realized it wasn't a failure to perform, but a refusal to conform. Cambridge seminars except rigour and logic from their speakers: a braced subtlety for exposition and explanation, tested proofs of cause and consequence. But water doesn't do rigour in that sense, and neither did Roger, though his writing was often magnificently precise in poetry. [...] For Roger, water flowed fast and wildly through culture: it was protean, it was. *Waterlog* also possesses this covertly connected quality, this slipshapeness.²¹⁵

Die gleiche mimetische Annäherung geschieht laut Robert Macfarlane auch in *The Peregrine* (1967) von Alec Baker. In diesem Fall beschäftigt sich das Werk mit dem Thema Vögel und insbesondere mit dem Wanderfalken (engl. *peregrine*). Alec Baker, der an einer ernsten Form von Gelenkentzündung litt und schwer kurzsichtig war, entwickelte eine tiefe Leidenschaft für die Vogelbeobachtung. *The Peregrine* ist das Ergebnis seiner jahrelangen Beobachtungen, das sich aus zahlreichen Tagebüchern und Notizen herauskristallisiert hat. Auch in diesem Fall stimmt die Form mit dem Inhalt überein, wie Robert Macfarlane ausführt: "His language from this period begins to invest the birds with disturbing powers and qualities: a northern purity, a shattering capacity for violence- and the ability to vanish."²¹⁶ Alec Baker entwickelte tatsächlich einen höchst persönlichen Stil, der in der Lage war, die schnellen und plötzlichen Luftbewegungen und Richtungsänderungen der Vögel zu dramatisieren. Diese intensive Beobachtung der Vögel und mittels Sprache geschaffene Annäherung an ihre Welt führt beinahe zu einer Identifikation mit dem zu untersuchenden Objekt. In einer Textpassage liest man: "I found myself crouching over the kill, like a mantling hawk. My eyes turned quickly about, alert for the walking heads of men. Unconsciously I was imitating the movements of a hawk, as in some primitive ritual; the hunter becoming the thing he hunts."²¹⁷ Der Schriftsteller versetzt sich so stark in den Wanderfalken, dass der Jäger und die Beute ineinander verschmelzen. Dieser Identifikationsprozess führt zur einer Auslöschung der Grenzen zwischen Subjekt und Objekt. Baker, der selbst schwer kurzsichtig war, schafft es sogar, die Vogelperspektive des Wanderfalken meisterhaft wiederzugeben:

The peregrine lives in a pouring- away world of no attachment, a world of wakes and tilting, of sinking planes of land and water. The peregrine sees and remembers patterns we do not know exist; the neat

²¹⁵ Macfarlane, Robert: *Landmarks*, S. 101.

²¹⁶ Ebd., S.150-151.

²¹⁷ Baker, Alec: *The Peregrine*, New York Review Books Classics, 2005, S.92

squares of orchard and woodland, the endlessly varying quadrilateral shapes of fields. He finds his way across the land by a succession of remembered symmetries. [...] He sees maps of black and white.²¹⁸

In anderen Worten lernt Baker, wie der Wanderfalke zu sehen, und versetzt sich vollständig in dessen Vogelperspektive. An diese Stelle sei erwähnt, dass das Sehen in *The Peregrine*, wie in allen von Macfarlane zitierten Werken, eine grundlegende Rolle spielt. Dieses Sehen konkretisiert sich aber für Alec Baker in einer Art Obsession und einseitigen Fokussierung auf den Wanderfalken, die sich auf die Schriftweise niederschlagen. Die binokulare Sichtweite, die alles außer dem Fokusobjekt ausblendet, wurde in Bakers obsessivem Schreiben verinnerlicht. Diese scharfe Fokussierung geht mit einer Ausklammerung der restlichen Welt einher:

Binocular vision is a peculiarly exclusive form of looking. [...] What binoculars rant you in focus and reach, they deny you in periphery. [...] They permit a lucidity of view but enforce a denial of context, and as such they seemed to me then the perfect emblem of Baker's own intense, and intensely limited, vision.²¹⁹

Die von Robert Macfarlane betonte Übereinstimmung zwischen Form und Inhalt bzw. beschriebener Landschaft und beschreibender Instanz, wiederholt sich in allen Kapiteln. In *The Tunnel of Sword and Axes* wird die düstere und melancholische Schreibweise von Richard Skelton auf seine Erfahrung mit Verlust und die finstere Landschaft, aus welcher *Landlings* entstammt, zurückgeführt.²²⁰ Diese Verbindung zwischen Landschaft und Sprache wird noch deutlicher im folgenden Kapitel, das dem Norden gewidmet ist und auf Barry Lopez und Peter Davidson Bezug nimmt. Für Robert Macfarlane ist der Norden nicht nur eine geographische Breite, sondern auch eine Weltvorstellung und Wahrnehmungsart. Sowohl Lopez' als auch Davidsons' Schreibweise stammen aus dieser gemeinsamen Nordperspektive und haben die Qualitäten und Züge der nördlichen Landschaft, nämlich Präzision und Klarheit, zu eigen gemacht:

So many great northern artists and writers are, like Lopez, distinguished by what Robert Lowell called "the grace of accuracy. [...] Thinking across their work, it becomes possible to deduce a shared metaphysics of northerliness: an exactness of sight; lyricism as a function of precision; an attraction to the crystalline image; shivers of longing, aurora-bursts of vision, and elegies of twilight. In the Northern writers and artists to whose work I consistently return, the North represents not a retreat to an imagined distance, but rather a means of seeing more clearly and thinking more lucidly. Looking from afar [...] results not in vision's diffusion but in its sharpening; not in memory's dispersal but in its replenishment."²²¹

²¹⁸ Baker, Alec: *The Peregrine*, S.46.

²¹⁹ Macfarlane, Robert: *Landmarks*, S. 159.

²²⁰ "*Landlings* is a work appalled by amnesia, by the torrent of daily forgetting- the black noise that pours always over the world's edge. In *Landings* all omissions are losses [...] the Book's knowingly hopeless wager is that if a moor's memories might somehow be retrieved in full and perfectly preserved, then so might those of a person. [...] Completion is the work's futile ideal, and a deep sorrow seeps through it, sprung from the knowledge that no place can be fully mapped, and that dead can never return to us." (Ebd. S. 183.)

²²¹ Ebd., S.212.

Steilheit, Klarheit und Glanz der nördlichen Landschaft wirken auf die vom Norden faszinierten Schriftsteller*innen zurück. Ihre Schreibkunst kristallisiert sich aus derselben Weitläufigkeit und ihre ausgewogenen und genauen Wörter strahlen denselben Glanz aus wie die Landschaft. Auf die gleiche Ähnlichkeit zwischen Form und Inhalt wird auch in den Kapiteln, die Jefferies *Nature near London* (1883) und Hawkes *A Land* (1951) thematisieren, hingewiesen. Im ersten Fall hebt Robert Macfarlane hervor, dass *Nature near London* gleichmäßig von einer Zentripetal- und einer Zentrifugalkraft geprägt ist, die jeweils die Anziehung und Abstoßung, die Jefferies gegenüber die Stadt London empfindet, widerspiegeln.²²² Außerdem verzichtet der Autor auf jegliche eindeutige Perspektive, genauso wie die hybride Landschaft, über welche er spricht, sich schwierig definieren lässt und ohne Zentrum ist:

Landscape, in Jefferies, often refuses to act as a flat frieze that yields its content stably to the viewer. Rather, it is volatile and unruly- dynamically disobedient to the eye. Often Jefferies wobbles our sense of reliable vision, showing the impossibility of achieving a privileged position of perception. [...] The cumulative result of these seemingly idle adventures into optics is radical: they demonstrate a decentred eye and a centreless nature.²²³

Im zweiten Fall übt die Landschaft aus Stein, die Jaquetta Hawkes in *A Land* beschreibt, ihre Auswirkung auf ihre Sprache aus, sodass das Werk selbst sich als geologisches Produkt und Konkretion erweist: “Her book is itself a geological formation, no more or less extraordinary than a fossil or a pebble. [...] The history of earth has to be told in words, she brought the distant past and the living present unto vibrant contact.”²²⁴ Der Einfluss der Archäologie und Geologie, die die Autorin jahrelang studiert hat, ist in *A Land* spürbar, da in diesem Werk Raum und Zeit ineinander verschmelzen. Wie sich Robert Macfarlane ausdrückt:

[...] She possessed the synecdotic imagination of the gifted archaeologist, able to reconstruct whole beings from relict parts, and the sharp sight of the crime-scene investigator, able to attribute complex cause to simple sign. Hawkes was one of the writers who taught me to see through geological eyes, and gave me trilobite- sight, as it were: the urge to read a landscape backwards and perceive something of the violent earth- history that has brought it to its present appearance.²²⁵

Die Schriftstellerin hat sozusagen die Qualitäten der Gesteine, die durch ihre Schichtungen verschiedene Zeitüberlagerungen durchschimmern lassen, vereinnahmt, sodass sie mittels Raum die Zeit lesbar macht.

²²² “One of the distinctive tensions of his prose about the capital is between the centripetal pull he experiences towards its centre, and the centrifugal efforts he makes to escape it. The decisive motion of *Nature near London*, though, is outwards and away: nearly every chapter starts with Jefferies quitting the suburb, in his phrase, by following field path or stream-side on foot.” (Ebd., S. 234-235.)

²²³ Ebd., S.240.

²²⁴ Ebd., S.272-273.

²²⁵ Ebd., S.274.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich der Text in allen von Robert Macfarlane ausgewählten literarischen Beispielen mimetisch der Landschaft annähert, welcher er entspringt. Wie Daniel Weston in seiner Untersuchung ausführt:

Macfarlane's readings of others' texts often draw attention to the way in which the form of a book might resemble the landscape in which it had been conceived. The same connection is evident in his own work. He has spoken of his ambitions for *The Old Ways* as a book 'proceeding by pattern rather than plot', and that 'formally or technically speaking' it would exhibit 'high reflexivity combined with assiduous pattern making'. The rationale for this ambition is 'to make language and form perform some of the recapitulations and overlaps I had experienced while walking these paths.'²²⁶

Viele Pattern, Bewegungsmuster und Tropen, die in *Landmarks* vorkommen, sind auch in den Werken von Sheperd, Deakin, Baker, Hawkes, Lopez und Skelton zu finden. Insgesamt lässt sich sagen, dass die Struktur des Buchs die wandernde Natur der vom Autor unternommenen Reise nachzeichnet. Die Narration ist tatsächlich in Fragmenten, Episoden und Miniaturen aufgeteilt, welche den verschiedenen Etappen einer Reise ähneln. Diese Entscheidung ist für Robert Macfarlane nicht willkürlich, sondern in Einklang mit dem Thema der Erzählung und mit der Grundidee, die diesem Werk zugrunde liegt. Insgesamt spielt die Offenheit sowohl für die gesamte Erzählung als auch für die Lexika eine besondere Rolle. An dieser Stelle sei hervorgehoben, dass die offene Form zusammen mit der episodischen statt der teleologischen Natur der Narration sich als gemeinsame Wesenszüge aller drei Werke, die in dieser Arbeit analysiert werden, erweisen. Auf diesen Aspekt wird im Schlusskapitel näher eingegangen.

3.4. Inhaltsebene

Im folgenden Unterkapitel werden einige inhaltliche Elemente von *Landmarks*, die mit der Forschungsfrage der vorliegenden Arbeit in Verbindung stehen, ausführlich dargestellt.

3.4.1 Das durch die Sprache verzauberte Land

Im Fokus aller Werke von Robert Macfarlane steht der komplexe Zusammenhang zwischen Sprache und Raum und zwar einerseits, wie sprachliche Elemente den Raum symbolisch kartographieren, und andererseits, wie räumliche Elemente erst durch die Sprache in bedeutende Elemente verwandelt werden können. Wie der Autor selbst gleich zu Anfang des Buchs darstellt, ist auch *Landmarks* dem gleichen Thema gewidmet:

²²⁶ Weston, Daniel: *Contemporary Literary Landscapes*, S.122.

This is a book about the power of language – strong style, single words- to shape our sense of place. It is a field guide to the literature I love, and it is a word-hoard of the astonishing lexis for landscape that exists in the comprision of islands, rivers, strands, fells, lochs, cities, towns, corries, hedgerows, fields and edgelands uneasily known as Britain and Ireland.²²⁷

Absicht seines Schreibens ist es, ein Wortverzeichnis für die *Terra Britannica* anzubieten, weil er der Überzeugung ist, dass eine solche Sprachreserve nicht nur eine archivähnliche Funktion hat, sondern die moderne Beziehung mit der Landschaft kontrastiv beleuchten kann.²²⁸ Die vom Autor stets hervorgehobene Verbindung zwischen Sprache und Landschaft spiegelt die im *New Nature Writing* erwünschte Auflösung der Opposition zwischen Natur und Kultur wider. Die Erkenntnis, die allen Werken dieser Bewegung zu Grunde liegt, ist nämlich, dass sich Natur und Kultur nicht ausschließen, sondern einander bedienen: Die Kultur bzw. Sprache beeinflusst die Art und Weise, wie die wahrnehmende Person den Raum bzw. die Landschaft liest und interpretiert:

We read landscapes, in other words, we interpret their forms in light of our own experience and memory, and that of our shared cultural memory. Although people have traditionally gone into wild places in some way to escape culture or convention, they have in fact perceived that wilderness, as just about everything is perceived, through a filter of associations.²²⁹

Sowohl im *Spatial Turn* als auch im *New Nature Writing* wird der Raum als ein soziales und kulturelles Produkt verstanden: Das soziale Handeln findet nicht einfach im Raum statt, sondern konstituiert erst den Raum. Insofern stellen Raumerfahrungen und ihre symbolischen Raumaneignungen eine kulturelle Aktivität der Sinngebung dar, welche die Gesellschaft zusammenknüpft und eingrenzt. In dieser Hinsicht wird der Sprache, welche die allererste Form der Sinngebung darstellt, eine wesentliche Rolle zugeschrieben.

In der Tat haben in den unterschiedlichsten Sprachen oft *Toponyme* nicht nur eine nomenklative bzw. bezeichnende Funktion, sondern auch eine anekdotische und erzählerische Qualität. Ortsnamen markieren teilweise Erinnerungsorte²³⁰ bzw. Mnemotopen, und zwar Orte, die in Verbindung mit dem kollektiven Gedächtnis²³¹ stehen und die jeweilige Kultur durch Symbole

²²⁷ Macfarlane, Robert: *Landmarks*, S. 1.

²²⁸ “It seemed to me then that although we have our compendia of flora, fauna, birds, reptiles and insects, we lack a *Terra Britannica*, as it were: a gathering of terms for the land and its specificities. [...] It seemed, too, that it might be worthwhile assembling some of this fine-grained and fabulously diverse vocabulary, and releasing its poetry back into imaginative circulation.” (Ebd., S. 2-3.)

²²⁹ Macfarlane, Robert: *Mountains of the mind – a History of a Fascination*, in *Granta* 2003, S. 18-19.

²³⁰ Die Bezeichnung Erinnerungsorte oder Mnemotopen wurde von dem französischen Historiker Pierre Nora eingeführt. Unter diesem Begriff versteht man Orte, in welchen sich das kollektive Gedächtnis einer sozialen Gruppe kristallisiert und die insofern eine besondere symbolische und identitätsstiftende Bedeutung für die Gruppe haben. Laut Nora gibt es kein kollektives Gedächtnis, das sich nicht innerhalb eines räumlichen Rahmens bewegt. (Nora, Pierre (Hg.): *Erinnerungsorte Frankreichs*, München: Beck, 2005.)

²³¹ Das Konzept des kollektiven Gedächtnisses stammt von dem französischen Philosophen und Soziologen Maurice Halbwachs, der diesen Begriff in den 1920er-Jahren einführte. Er bezeichnet die gemeinsame Gedächtnisleistung einer Gruppe. Das kollektive Gedächtnis hat eine identitätsstiftende Natur und bezieht sich auf

zum Ausdruck bringen. So gesehen zeichnen ortsgebundene Wörter und deren Geschichten eine Art Erinnerungslandschaft, die zugleich als Semiosphäre²³² dient. Dieses Konzept wird in Bruce Chatwins²³³ Buchs *Songlines*²³⁴ ausführlich geschildert. Der britische Autor berichtet über die alte Tradition der Aborigines aus Australien, Gesängen und Gedichten als unsichtbare Pfade zu verwenden, um sich im Land zu orientieren. Solche Lieder zeichnen eine mythologische bzw. symbolische Geographie nach, die gleichzeitig als Orientierungskarte und Erinnerungsmedium gilt, und entsprechen zugleich der besonderen Weltanschauung der einheimischen Kultur aus Australien²³⁵. Gemäß der Mythologie der Aborigines ist die Welt erst durch das Singen der Gottheiten entstanden, welche beim Wandern und Musizieren der Landschaft ihre heutige Form verliehen haben. Der Gesang ist für die Aborigines die allererste Voraussetzung für die Existenz der Welt: jedes einzelne Element, jeder Fluss, jeder Baum, jeder Stein, wie unbedeutend er auch erscheinen mag, kann besungen werden und somit eine Bedeutung erhalten. Da in dieser Kultur das Singen und das Nennen erst die Welt in Erscheinung gebracht haben, wiederholen die Menschen, die sich mit ihren Gesängen im Land orientieren und dieses damit kartographieren, den Prozess der Weltschöpfung und übermitteln somit ihr eigenes Kulturerbe.²³⁶ Daher ist es von so großer Wichtigkeit, die Lieder zu lernen und von einer Generation zur nächsten zu überliefern. Daraus lässt sich ableiten, dass das Land

gruppenspezifische Symbole, Rituale, Traditionen und historische Ereignisse. (Halbwachs, Maurice: *La mémoire collective*, Paris: Michel, 1997.)

²³² Der russische Strukturalist Jurij Lotman definiert die Semiosphäre als die Gesamtheit aller Zeichen, Texte und Codes einer Kultur und somit als jenen semiotischen Raum, außerhalb dessen die Existenz von Semiosen unmöglich ist. Seine Grundannahme ist, dass räumliche Relationen häufig der Darstellung nicht-räumlicher Relationen dienen. Die nicht-räumliche Bedeutung, mit welcher diese räumlichen Modelle aufgeladen sind, ist aber kulturspezifisch und konstituiert die Semiosphäre der jeweiligen Kultur. (Lotman, Jurij M.: *Die Struktur literarischer Texte*, München: Fink, 1972.)

²³³ Hier ist zu erwähnen, dass für Robert Macfarlane Bruce Chatwin ein Wegbereiter des *New Nature Writings* darstellt. Für diese Behauptung spricht bereits die Tatsache, dass seine Werke sich schwer in ein eindeutiges Genre einordnen lassen. Chatwin hat also Macfarlane zufolge dazu beigetragen, die Form des traditionellen Reiseberichts zu erneuern und somit weiter zu entwickeln.

²³⁴ Chatwin, Bruce: *The Songlines*, Penguin Classics, Penguin Books USA, 2012.

²³⁵ Die Verbindung zwischen Ortsnamen, deren Geschichte und die Wichtigkeit dieser Geschichten für die Vermittlung des Wissens der einheimischen Kultur wurde auch von dem Anthropologe Keith H. Basso in seinem Buch *Wisdom sits in places* (1996) erforscht. In seiner Untersuchung beschäftigt sich Keith H. Basso mit der Apache Kultur und ihrer faszinierenden Sprache, in welcher die Ortsnamen die Geschichte und die Lehre der Vorfahren in sich verdichten.

²³⁶ Nur aus dieser Perspektive kann die alte rituelle Sitte der Aborigines – die so genannte *Walkabout* –, bestimmte Perioden in der Wildnis zu verbringen, verstanden werden. Dieser Gewohnheit folgend unternehmen manchmal Individuen eine Art spirituelle Reise: sie verschwinden ohne Warnung und wandern wochenlang ziellos umher, in manchen Fällen sogar monatelang, durch das Land, um die alten Lieder zu lernen, zu verstehen und zu wiederholen. Das Land, das sie durchlaufen, ähnelt einer Partitur: Wörter und Musiknoten sind in die Landschaft gesät und man kann beim Wandern immer den Weg finden, solange man diese versteckten Zeichen lesen kann. Diese rituelle Reise und liminale Erfahrung ist von besonderer Wichtigkeit, erstens, weil sie durch Gesänge und Gedichten die Vermittlung von Wissen ermöglicht, und zweitens, weil sie das Land schützt.

gemäß der einheimischen Philosophie der Aborigines nicht nur durch das menschliche Handeln, sondern auch durch die Sprache verwundbar ist. Von dieser Warte aus betrachtet sind das Land und das Singen identisch: Ein Land ohne Lieder ist ein gestorbenes Land, da, wenn die Lieder vergessen werden, auch das Land vergessen wird. Auf diese Idee greift Robert Macfarlane mit seinem Konzept des *Counter-Desecration Phrasebooks* zurück, welches im nächsten Unterkapitel eingehend geschildert wird. Sowohl für die Aborigines, von denen Bruce Chatwin berichtet, als auch für Robert Macfarlane, sind die Ortsnamen und deren poetische bzw. visuelle Kraft unsichtbare Pfade einer vergangenen Zeit, die durch das Singen und das Nennen wieder gegenwärtig werden. Die Anspielung auf Chatwin wird in einer Textpassage, in welcher Macfarlane über die Einwohner der Hebriden Inseln berichtet, besonders deutlich:

Until well into the twentieth century, most inhabitants of the Western Isles did not use conventional paper maps, but relied instead on memory maps, learnt on the land and carried in the skull. These memory maps were facilitated by first-hand experience and were also, as Finlay put it, lit by the mnemonics of words. For their users, these place names were necessary for getting from location to location, and for the purpose of guiding others to where they needed to go. [...] to speak out a run of these names is therefore to create a story of travel – an act of naming that is also an act of wayfinding.²³⁷

Sowohl in der einheimischen Kultur Australiens als auch in jener der Hebriden-Inseln zeichnen die Wörter ein mnemonisches Geflecht, das zugleich als eine Art Navigationssystem mitwirkt. Beide Beispiele zeigen also prägnant, wie Sprache die Autopoiesis einer Gesellschaft garantiert und wie der Mensch, das *Animal Symbolicum* schlechthin, sich an symbolisch und sprachlich vermittelten Räumen orientiert.

3.4.2. A Counter-Desecration Phrasebook

Das zentrale Konzept, das *Landmarks* zugrunde liegt, ist die vom Autor erwünschte Idee eines *Counter-Desecration Phrasebook*. Dieses Konzept wurde von Finlay MacLeold, einem mit dem Autor befreundeten Literaturwissenschaftler entwickelt.²³⁸ *Landmarks* selbst erweist sich als Versuch, ein solches „Buch gegen die Entzauberung“ zu verkörpern bzw. dieses Projekt anzubahnen. Wie im vorigen Unterkapitel diskutiert wurde, haben Ortsnamen in zahlreichen Kulturen eine performative und mythopoietische Qualität: sie verraten deren Geschichten und zeigen, wie der Mensch Räume interpretiert und mit ihnen umgeht. Von dieser Warte aus

²³⁷ Macfarlane, Robert: *Landmarks*, S. 20-21.

²³⁸ “What is required is a new nomenclature of landscape and how we relate to it, so that conservation becomes a natural form of human awareness, and so that it ceases to be underwritten and underappreciated and thus readily vulnerable to desecration. What is needed is a Counter-Desecration Phrasebook.” (Finlay, MacLeold: *Counter-Desecration Phrasebook*.)

vermittelt die Sprache eine Art Anthologie des Landes: bestimmte Mythen und Geschichten, genauso wie Aberglaube und Symbole, werden in Ortsnamen eingeschrieben. Auf diese Weise ist der Name kein bloßes Etikett, das auf den bezeichneten Ort geklebt wird, sondern wirkt zugleich als Erinnerungsstück und Kompass.

Vorausgesetzt also, dass sich das Wissen in den ortsgebundenen Wörtern verbergen kann, ergibt sich hieraus, dass eine evokative und bunte Sprache, welche die Vielfalt des Kosmos widerspiegelt, nicht bloß einen ästhetischen Charakter, sondern auch eine gewisse epistemologische Qualität hat. Darüber hinaus gewinnt sie auch eine ethische Komponente, weil sie die Verletzlichkeit des Landes verhindert. Eine armselige Sprache dagegen wird sich notwendigerweise auf die Verbindung mit dem beschriebenen Land negativ auswirken. Von dieser Perspektive aus ist ein Land ohne eine angemessene Sprache und ohne Lieder, welche dieses Land zelebrieren, ein gestorbenes Land. In diesem Zusammenhang macht Robert Macfarlane den*ie Leser*in auf die Armut der gegenwärtigen Sprache aufmerksam, die sich auf die Beziehung mit der Natur auswirken muss. Die heutige Sprache verdinglicht die Natur und bringt den Menschen dazu, sie als eine Art Reservoir von Ressourcen bzw. als einen Bestand²³⁹ im Sinne Heideggers zu behandeln. Die naturbezogene Sprache wird zunehmend wissenschaftlich, nüchtern und quantifizierbar, sodass sich eine Entzauberung in Bezug auf die gegenwärtige Beziehung mit der Natur ergibt. Dieses Phänomen trifft nicht nur die Sprache der Erwachsenen, sondern auch die Kindersprache, was für Robert Macfarlane besonders besorgniserregende Auswirkungen haben kann. In der Einleitung von *Landmarks* legt er dar, dass im *Oxford Junior Dictionary* zahlreiche Naturwörter gestrichen und mit Termini der digitalen Welt ersetzt wurden:

The deletions included acorn, adder, ash, beech, blue-bell, buttercup, catkin, conker, cowslip, cygnet, dandelion, fern, hazel, heather, heron, ivy, kingfisher, lark, mistletoe, nectar, newt, otter, pasture and willow. The words introduced to the new edition included attachment, block-graph, blog, broadband, bullet-point, celebrity, chatroom, committee, cut-and-paste, MP3 player and voice-mail.²⁴⁰

Dieses Ersetzen der Außenwelt der Natur mit der Innenwelt des digitalen Raums ist für Macfarlane besonders symptomatisch und auf die vorherrschende Entzauberung der Sprache zurückzuführen. Mit diesem Begriff bezieht sich der Schriftsteller auf Webers Definition der

²³⁹ Laut Heidegger ist ein wesentliches Charakteristikum der modernen Technik, die Natur zu beherrschen und für den Menschen nutzbar zu machen. Somit wird sie als reiner Bestand von Ressourcen verstanden und lediglich in ihrer Nützlichkeit gesehen. Der modernen Technik liegt also ein objektivierendes Denken zugrunde, das die Natur nur innerhalb eines Zweck-Mittel-Verhältnisses konzipiert. (Heidegger, Martin: *Die Technik Und Die Kehre*, Pfullingen: Neske, 1962.)

²⁴⁰ Macfarlane, Robert: *Landmarks*, S. 3.

Entzauberung²⁴¹. Der deutsche Philosoph behauptet, dass im Lauf der Geschichte die Kategorie der Verwunderung gegenüber der natürlichen Welt mit der Kategorie ihres Beherrschens ersetzt wurde. Dies alles hat zur Folge, dass die Natur nur innerhalb des Rahmens ihrer Nutzbarkeit verstanden wird und daher auf einen bloßen Bestand von Ressourcen reduziert wurde. Anders ausgedrückt geht der linguistische Determinismus mit einem gewissen naturalistischen Determinismus einher: eine nüchterne Sprache, die das Wundern ablehnt, wird notwendigerweise die Natur verdinglichen und instrumentalisieren. Darauf aufbauend führt Robert Macfarlane jedoch aus, dass gerade die Sprache eine neue Verwunderung mitverursachen kann: “By instrumentalizing nature, linguistically and operationally, we have largely stunned the earth out of wonder. Language is fundamental to the possibility of wonderment, for language does not just register experience, it produces it.”²⁴² Aus diesem Grund postuliert er die Existenz eines Wörterbuchs²⁴³, welches der Entzauberung der Außenwelt entgegenwirkt und dem*er Sprecher*in die Möglichkeit des Wunderns wieder erlaubt:

We need now, urgently, a Counter-Desecration Phrasebook that would comprehend the world, a glossary of enchantment for the whole Earth which would allow Nature to talk back to us and would help us to listen. A work of words that would encourage responsible place-making, that would keep us from slipping off into abstract space, and keep us from all that would follow such a slip.²⁴⁴

Da die Sprache nicht nur Raum abbildet, sondern Raum erst produziert, ist sie dementsprechend die Grundvoraussetzung der von dem Autor erwünschten Verwunderung.

3.4.3. Die Rolle der Verwunderung

Laut Robert Macfarlane kann also nur die Sprache, und zwar eine poetische und bildhafte Sprache, eine Veränderung der Weltanschauung mit sich bringen und wieder auf das Rätsel, das die Natur darstellt, aufmerksam machen. Das kann nur durch die Wiederentdeckung des Wunderns geschehen, das heißt jener Kategorie, die die wissenschaftliche Beschreibung der

²⁴¹ Die Entzauberung ist ein von dem Philosophen Max Weber eingeführtes Konzept, das sich aus der zunehmenden Intellektualisierung und Rationalisierung der Welt ergibt. Der Glaube, dass man alles technisch beherrschen kann und es keine unberechenbare Macht gibt, hat die Entzauberung bzw. Beseitigung des Wunderns zur Folge. Robert Macfarlane fasst zusammen: “In modernity mastery usurped mystery”.

²⁴² Macfarlane, Robert: *Landmarks*, S. 25.

²⁴³ Hier könnte die Vermutung naheliegen, dass ein solches *Counter- Desecration Book* zugleich einen Art Pharmakon bzw. Gegenmittel zu der zunehmenden Verbreitung der Nicht-Orte im Sinne Marc Auges darstellen könnte und zwar Orte, die in Macfarlanes Auffassung die gegenwärtige Entzauberung der Welt darstellen. (Dazu s. Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, S. 261.)

²⁴⁴ Macfarlane, Robert: *Landmarks*, S. 32.

Natur zu beseitigen versucht und, ganz im Gegenteil, ein wichtiger Bestandteil der prämodernen bzw. dichterischen Kartographierung der Welt war:

It is clear that Macfarlane conceives of his text as a map allied to this pre-modern mode of ‘narration as navigation’ that seeks out rather than excludes wonder. In one of the more polemic passages of the text, the distinction gravitates around this term: the neutral organisation of data that characterizes the road-map encourages the elimination of wonder from our relationship with the world. And once wonder has been chased from our thinking about the land, then we are lost.²⁴⁵

Während also in der positivistischen Wissenschaft die Kategorie des Wunderns neutralisiert wird, gilt in dem von Macfarlane postulierten *Counter-Desecration Phrasebook* die Wundersprache als Voraussetzung für eine neue Beziehung mit der Natur und hat infolgedessen auch eine politische Wirkung,²⁴⁶ weil sie sich gegen ihre Instrumentalisierung ausrichtet. Wissenschaftlicher Diskurs und Wundersprache schließen einander jedoch nicht aus, sondern können nebeneinander bestehen und einander ergänzen. Der Autor will darauf hinweisen, dass eine wissenschaftliche Beschreibung der natürlichen Welt, wie akkurat und präzise sie auch zu erscheinen vermag, nicht erschöpfend sein kann:

[...] Such a phrasebook, as I imagine it – as thought experiment, as baroque phantasia – would stand not as a competitor to scientific knowledge and ecological analysis, but as their supplement and ally. We need to know how nature proceed, of course, but we need also to keep wonder alive on our descriptions of it: [...] to provide celebrations of not-quite-knowing, of mystification, of excess. Something emotive abides the land, and it can be recognized and evoked even if it cannot be thoroughly plumbed. This ‘something’ is inaccessible to the analytic researcher, and invisible to the ironist.²⁴⁷

Diese Behauptung scheint verwandt mit Wittgensteins berühmter Aussage, dass die Wissenschaft die Hauptfragen unseres Lebens unberührt lässt.²⁴⁸ Robert Macfarlane macht also deutlich, dass eine Sprache, welche in der Lage ist, die menschliche Bewunderung gegenüber der Natur zu vermitteln, nicht auf ihre Referenten reduziert werden kann. Diese Auffassung ist mit seiner Überzeugung von der ursprünglichen dichterischen Natur der Sprache eng verbunden und stimmt mit Emersons berühmtem und in *Landmarks* erwähntem Zitat überein, dass die Sprache versteinerte Dichtung sei: “Language is fossil poetry. As the limestone of the continent consists of infinite masses of the shells of animalcules, so language is made up of images, or tropes, which now, in their secondary use, have long ceased to remind us of their poetic origin.”²⁴⁹ Aus dieser Perspektive ist die von Robert Macfarlane erwünschte Sprache nichts

²⁴⁵ Weston, Daniel: *Contemporary Literary Landscapes*, S.124.

²⁴⁶ “Linguistic richness signifies a mark of value and thus a first step towards preservation. This informs a number of features of Macfarlane’s texts.” (Ebd., S.111.)

²⁴⁷ Macfarlane, Robert: *Landmarks*, S. 32.

²⁴⁸ „Wir fühlen, dass selbst, wenn alle möglichen wissenschaftlichen Fragen beantwortet sind, unsere Lebensprobleme noch gar nicht berührt sind. Freilich bleibt dann eben keine Frage mehr; und eben dies ist die Antwort.“ (Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus*, 6. 52., Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1984.)

²⁴⁹ Waldo, Ralph, Emerson: *The Poet in Selected Essays*, London: Penguin Classics, 1982.

anderes als eine Sprache, welche die Dichtung, die in die Sprache eingeschrieben ist und ihr zugrunde liegt, wieder zum Vorschein bringt. Von einem ähnlichen Streben ist *Landmarks* getrieben. Viele der in den Lexika gesammelten Landschaftswörter bringen tatsächlich ein Element der Verwunderung mit sich und haben insofern eine gewisse dichterische Qualität, sodass sie vom Autor als Topogramme²⁵⁰ bezeichnet werden.

An dieser Stelle sei hervorgehoben, dass Sprache auf das Wundern nur abzielen kann, insofern sie eine gewisse Verfremdung verursacht. Ihre dichterische Qualität entfaltet sich nämlich in diesem Verfremdungseffekt, welcher eng mit dem von Sklovskij entwickelten Konzept der *Ostranenie*²⁵¹ verwandt ist. Die Wundersprache ist ein Mittel zur Verfremdung, indem sie die Wahrnehmung ent-automatisiert, bestimmte Eigenschaften sichtbar macht und den Wahrnehmungsprozess, der bislang durch die sprachliche Gewohnheit narkotisiert war, wieder schärft. Von dieser Perspektive aus kann das *Rewilding* der Landschaft durch ein parallel laufendes *Rewilding* der Sprache geschehen, weil beide aus Entfremdung und Perspektivenwechsel entstehen. Wie Daniel Weston pointiert zusammenfasst, kann allerdings die Verwilderung auch aus dem Alltäglichen und Vertrauten mittels einer Unterbrechung der gewöhnlichen Perspektive entstehen:

Wildness, in short, exists not just in remote corners, but also as an eruption, or perhaps an interruption, in 'the margins, interzones and rough cusps of the country: quarry rim, derelict factory and motorway verge'. This version of wildness is only available from an altered perspective, refracting the local and familiar, that Macfarlane describes as 'myopia of a good sort.'²⁵²

Diese „gute Kurzsichtigkeit“ ist fern von Kurzsichtigkeit: Ganz umgekehrt führt sie zu einem höheren sprachlichen Bewusstsein und einer schärferen Sensibilität gegenüber den Phänomenen der natürlichen Welt, die nicht ohne politische Folgen bleibt.²⁵³ Von dieser Warte her könnte man sagen, dass die dichterische Sprache an und für sich eine ökologische Sprache

²⁵⁰ “Many of the terms in the glossaries that follow seem, at least to me, as yet unpetrified and still vivid with poetry. They function as topograms – tiny poems that conjure scenes.” (Macfarlane, Robert: *Landmarks*, S. 6.)

²⁵¹ Der Ausdruck *Ostranenie* wurde 1916 von dem russischen Formalisten Viktor Sklovskij eingeführt und wird im Deutschen mit Verfremdung übersetzt, wobei er nicht mit dem Brecht'schen Verfremdungseffekt zu verwechseln ist. Er bezieht sich auf die Strategien der Kunst, die Alltagswahrnehmung zu ent-automatisieren. Dies kann zum Beispiel mittels einer ungewöhnlichen Erzählperspektive bezweckt werden. Im Grunde meinte Sklovskij, dass in der Alltagserfahrung die Dinge lediglich wahrgenommen, aber nicht wirklich gesehen werden. Die Aufgabe der Kunst sei es allerdings, die Dinge wieder sichtbar werden zu lassen und sie daher fremd zu machen. (Sklovskij, Viktor: *Literatur und Kinematograph*. In: Faiker/ Zmegac (Hg.) *Formalismus, Strukturalismus und Geschichte. Zur Literaturtheorie und Methodologie in der Sowjetunion, CSSR, Polen und Jugoslawien*, Kronberg: Scriptor, 1974, S. 22-41.)

²⁵² Weston, Daniel: *Contemporary Literary Landscapes*, S. 122.

²⁵³ “I wish to suggest that Macfarlane’s writing possesses a thoroughgoing environmental politics, even if this remains, for the most part, only implicitly articulated. Intimate knowing, in the form of restoring and maintaining a relationship with and a feeling for place, is political in forming a first step towards acting differently” (Weston, Daniel: *Contemporary Literary Landscapes*, S. 124.)

bzw. eine Sprache, die den etymologischen Ursprung des Wortes Ökologie in sich verdichtet, darstellt. Dieser Ausdruck wurde von Ernst Haeckel im 19. Jahrhundert eingeführt, ist aus dem Altgriechischen abgeleitet und setzt sich aus zwei Wörtern zusammen: *Oikos*, was Haus, Behausung, Heimat und im weiteren Sinne Umwelt bedeutet, und *Logos*, was Wort, Sprache, Lehre oder Rede bedeutet. Im übertragenen Sinne stellt also die Ökologie die Sprache der Heimat bzw. der Umwelt dar.

Zusammenfassend ist Robert Macfarlane der Meinung, dass eine Verwunderung gegenüber der Natur, welche sich gegen ihre Entzauberung richtet, nur durch eine Sprache, die das Wunder in sich behält, geschehen kann und dass diese Sprache infolgedessen automatisch eine ökologische Wirkung ausübt. Eine solche Sprache, die das Vertraute entfremdet und ein Intervall in den Wahrnehmungsprozess einführt, nähert sich der ursprünglichen Kindersprache stark an, die Robert Macfarlane als *Childish* bezeichnet und welcher er einen Unabhängigkeitsstatus zuweist. Die Kindersprache ist nicht eine noch zu entwickelnde Sprache, die im Vergleich mit der Erwachsensprache an Bedeutung erlangt, sondern eine selbständige und viel reichere Sprache, die etwas dichterisch in sich verdichtet:

For the speech of young children is subtle in its intricacies and rich in its metaphors. It is not an impoverished dialect of adult speech. Rather, it is another language altogether; impossible for adults to speak and arduous for us to understand. We might call that language childish: we have all been fluent in Childish once, and it is a language with a billion or more native speakers today – though all of those speakers will in time forget they ever knew it.²⁵⁴

Was die Kindersprache „dichterisch“ macht, ist gerade die Fähigkeit der Kinder, sich zu wundern und physische und imaginierte Landschaften ineinander verschwimmen zu lassen. Darum wirkt für Robert Macfarlane *Childish* als Vorbild für die von ihm erwünschte Wundersprache, und darum ist der letzte lexikalische Appendix des Buchs leer. Die Reise endet, wo sie anzufangen hat, nämlich bei der Betrachtung der Kindersprache. Die Konstatierung der Verarmung der offiziellen Kindersprache verwandelt sich in den Wunsch, ihre ursprüngliche Vielfalt wiederzuentdecken. Die Kindersprache, die ihm als Inbegriff für die dichterische Sprache gilt, ist dank ihrer besonderen Eigenschaften in der Lage, den Raum wieder „sichtbar“ zu machen. Auf diese mittels Sprache erschaffene Sichtbarkeit wird das nächste Unterkapitel näher eingehen.

²⁵⁴ Macfarlane, Robert: *Landmarks*, S. 317.

3.4.4. Eine Sprache, die Dinge wieder sichtbar macht

Die Beziehung zwischen Sprache und Wahrnehmung zieht sich durch das ganze Werk von Robert Macfarlane und wird in *Landmarks* besonders betont. In diesem Zusammenhang spielen die Kategorie des Sehens und der Sichtbarkeit eine nicht zu unterschätzende Bedeutung. Wie der Autor pointiert zusammenfasst, hat das Verschwinden der natürlichen Phänomene nicht nur mit der empirischen Realität an sich, sondern auch mit einer sprachlichen Ungenauigkeit zu tun:

It is not, on the whole, that natural phenomena and entities themselves are disappearing; rather that there are fewer people able to name them, and that once they go unnamed they go to some degree unseen. Language deficit leads to attention deficit. As we further deplete our ability to name, describe and figure particular aspects of our places, our competence for understanding and imagining possible relationships with non-human nature is correspondingly depleted.²⁵⁵

Der Autor zieht also das Fazit, dass Sprachmangel zu einem Bewusstseinsdefizit führt.²⁵⁶ In der Tat kann man ohne eine feine Sprache, die aus einer intimen Erfahrung kommt, ein Land nicht beschreiben bzw. erkennen. Erst die Sprache ermöglicht eine Ausdifferenzierung aus dem Unbestimmten. Diese Ausdifferenzierungsbewegung wird im Buch durch die Entfaltung der Sprache inszeniert. Wie Weston deutlich macht²⁵⁷, bewegt sich Macfarlane von einer reportagehaften bzw. dokumentarischen Sprache zu einer ästhetischen und poetischen Beschreibung. Diese Sprachänderung wird in einer Passage, die sich im ersten Kapitel findet, besonders deutlich. Dieses Kapitel markiert tatsächlich die Umstellung von einer äußerlichen bzw. emotional distanzierten zu einer inneren bzw. intimen Perspektive. Zunächst berichtet Robert Macfarlane:

It is true that, seen for the first time, and especially when seen from altitude, the moor of Lewis resembles a *terra nullius*, a nothing-place, distinguished only by its self-similarity. [...] This is a region whose breadth seems either to return the eye's enquiries unanswered, or to swallow all attempts at interpretation. Like other extensive lateral landscapes – desert, ice, cap, prairie, tundra – it confronts us with difficulties of purchase (how to anchor perception in a context of immensity) and evaluation (how to structure significance in a context of uniformity).²⁵⁸

Die Undifferenzierung und Homogenität dieser Landschaft verhindern jegliche Interpretation, weil es anscheinend keine visuelle Verankerung gibt. Das Moor von Lewis erscheint also zunächst als eintönige und unterschiedslose Oberfläche, weil das Auge keine diskontinuierlichen Merkmale in der Landschaft anerkennen kann. Zu einer näheren und

²⁵⁵ Macfarlane, Robert: *Landmarks*, S. 24.

²⁵⁶ Ebd.

²⁵⁷ Weston, Daniel: *Contemporary Literary Landscapes*, S. 110.

²⁵⁸ Macfarlane, Robert: *Landmarks*, S.16.

genaueren Betrachtung aber, die nur die detaillierte Sprache einer*s Kennerin*s vermitteln kann, erweist sich diese anscheinend einförmige Landschaft als besonders vielfältig.²⁵⁹ Das Buch *A Peat Glossary*, das von Anne Campbell und Fionnuala MacLeold geschrieben wurde und als Denkanstoß für *Landmarks* dient, ist ein Beispiel dieser linguistischen und landschaftlichen Vielfalt. Seine Entstehungsgeschichte ist mit einer politischen Debatte unentwirrbar verbunden und belegt, wie Literatur politische Wirkung ausüben kann. Die Firma AMEC hatte im Jahr 2004 vor, im Moor von Lewis die europaweit größte Windenergie-Farm zu bauen. Die politische Diskussion, die daraus entsteht, und mit welcher die Einwohner*innen der Insel die Firma konfrontierte, betraf interessanterweise die Sprache, die für die Beschreibung des Moors verwendet wurde:

The crux of the debate concerned the perceived nature and worth of the moor itself, and the language that was used – and available to describe it. It was in the interest of AMEC to characterize the moor as a waste land, a *terra nullius*. The metaphors used to describe the moor by those in favour of the plans repeatedly implied barrenness. [...] The task that faced the Lewisians, when the conflict with AMEC began, was to find ways of expressing the moor's 'invisible' content: the use – histories, imaginative shapes, natural forms and cultural visions – it had inspired, and the ways it had been written into language and memory. They needed to create an account of the moor as 'home ground' and for that they needed to renew its place – language.²⁶⁰

Während für die Firma AMEC, welche die distanzierte Außerperspektive versinnbildlicht, das Moor eine *Terra Nullius* darstellt und lediglich als leere Oberfläche beschrieben wurde, ist für die Einwohner der Insel Lewis das Moor eine mit unsichtbaren Inhalten sedimentierte Landschaft. Die detaillierte und facettenreiche Sprache, die sie verwenden, um diesen Raum zu beschreiben, lässt seine Vielfalt zur Geltung kommen und sichtbar werden. Diese Geschichte zeigt deutlich, dass Sprechen, Sehen und Schützen zusammengehen, weil die Ausbeutung und Vernichtung nur einer kurzsichtigen Abwertung entstammen können. Wie Robert Macfarlane hervorhebt, spielt die Sprache in der Unterbrechung dieses Kurzschlusses eine grundlegende Rolle. Der Autor kommt zur Schlussfolgerung, dass "People exploit what they have merely concluded to be of value, but they defend what they love. And to defend what we love we need a particularizing language, for we love what we particularly know."²⁶¹

An dieser Stelle sei hervorgehoben, dass für Macfarlane das Sehen einen Prozess darstellt, der nicht ohne epistemologische Implikationen ist und als Inbegriff für das Kennen gelten kann.²⁶²

²⁵⁹ "In sharp contrast, the insider's perspective is marked by an extreme linguistic specificity that demonstrates an intimacy with place that is valued highly in Macfarlane's own work." (Weston, Daniel: *Contemporary Literary Landscapes*, S.110.)

²⁶⁰ Macfarlane, Robert: *Landmarks*, S. 28-29.

²⁶¹ Ebd., S. 10.

²⁶² Der Einfluss der Phänomenologie der Wahrnehmung von Maurice Merleau-Ponty ist hier klar zu erkennen. Der französische Philosoph versucht in seinem Gesamtwerk die sensuelle Wahrnehmung, die in der traditionellen

Alle die Autor*innen, auf die in *Landmarks* Bezug genommen wird, sind durchaus sorgfältige Beobachter*innen, welche die Erkenntnis als einen unendlichen Prozess verstehen. Das betrifft vor allem Nan Sheperd, für die das Kennen nicht mit der Eroberung eines endgültigen Sinnes, sondern vielmehr in der Akzeptanz liegt, dass man nie etwas gründlich genug kennen kann:

Knowledge is never figured in *The living mountain* as finite: a goal to be reached or a state to be attained [...]. What Shepherd learns – and what her book taught me – is that the true mark of long acquaintance with a single place is a readiness to accept uncertainty: a contentment with the knowledge that you must not seek complete knowledge.²⁶³

Für die Autorin führt eine akkurate und sorgfältige Beobachtung nur zur weiteren Erkundung – daher die Wichtigkeit sich lang genug mit dem Beobachten zu beschäftigen, um etwas zuerst einmal wirklich zu „sehen“.²⁶⁴ Sheperds Erkenntnismodell, welches Robert Macfarlane zu eigen macht²⁶⁵, könnte auch als Metapher für das *Surface Reading* genommen werden. Beiden liegt die Überzeugung zugrunde, dass eine Landschaft bzw. ein Text sich nicht endgültig entschlüsseln lässt, weil seine Bedeutung nicht erschöpft werden kann: Auf ähnliche Weise wie das Moor von Lewis aus einer distanzierten Perspektive als leere Fläche erscheint, aber bei näherer Betrachtung eine unerwartete Bedeutung erlangt, ist auch jede Oberfläche, sowohl natürlicher als auch textueller Natur, genauer betrachtet voll von diskontinuierlichen Merkmalen und Feinheiten.

John Muir, welchem das neunte Kapitel von *Landmarks* gewidmet ist, ist wahrscheinlich von allen Autor*innen, die im Werk auftauchen, derjenige, der am besten solche Feinheiten spüren und sprachlich um bzw. übersetzen kann. Diese Fähigkeit, Unterschiede und Spezifika zu entdecken, ist für Robert Macfarlane das Hauptmerkmal seines Schreibens:

This delicate discrimination between species is typical of Muir. He was a distinctive looker, who always discovered miscellany where others would see uniformity. Up on Mount Hoffman he found a 'broad grey summit' that seemed 'barren and desolate-looking' in general views. But on looking at the surface in detail, one finds it covered by thousands and millions of charming plants with leaves and flowers so small they form no mass of colour.²⁶⁶

Philosophie schleunig als Trugbild abgewertet wurde, in ihrer ontologischen und epistemologischen Leistung zu rehabilitieren. In diesem Zusammenhang spielen die Sehens-Fähigkeiten und das Auge, dem Merleau-P. einen Text - *L'oeil et l'esprit* (1960) - widmet, eine grundlegende Rolle. Im Gegensatz zu der Wissenschaft, die durch Modelle und Abstrahierungen vorangeht, zieht Merleau-P. den Schluss, dass die visuelle bzw. sensuelle Wahrnehmung bereits eine Erkenntnisform darstellt und dass der Körper aufgrund seiner Kopräsenz bzw. Verbundenheit in und mit der Welt Ursprungsraum und Matrix aller Erkenntnisprozesse ist. In *L'oeil et l'esprit* behauptet er, dass Sehen und Denken gleichzusetzen sind bzw. dass Sehen ein unvordenkliches Denken darstellt. (Dazu s.: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, S. 186.)

²⁶³ Macfarlane, Robert: *Landmarks*, S. 71.

²⁶⁴ "I knew when I had looked for a long time, she writes, that I had hardly begun to see." (Ebd., S. 66.)

²⁶⁵ "Macfarlane writes that intimate knowledge of a place does not lead to 'comprehensive totality', knowing it utterly; but rather that long acquaintance teaches that 'familiarity with a place will not lead to absolute knowledge but only to further enquiry'". (Weston, Daniel: *Contemporary Literary Landscapes*, S.121.)

²⁶⁶ Macfarlane, Robert: *Landmarks*, S. 296.

Wenn man länger und genau genug schaut, kann man Unterschiede und Feinheiten auch in den meisten prosaischen Elementen finden, wie es beispielsweise auch bei der Hose eines Hirten der Fall ist, die in Muirs Beschreibung einen Mikrokosmos aus geologischen Schichtungen darstellt:

They had become so adhesive that pine needles, thin flakes and fibers of bark, hair, mica scales and minute grains of quartz, hornblende, etc., feathers, seed wings, moth and butterfly wings, legs and antennae of innumerable insects..flower petals, pollen dust and indeed bits of all plants, animals and minerals of the region adhere to them and are safely imbedded. Instead of wearing thin they wear thick, and in their stratification have no small geological significance.²⁶⁷

In Muirs Worten verschmilzt die mikroskopische Observation mit der Dichtung, weil er mittels Sprache ein Paar alte Hosen in ein Objekt der Verwunderung verwandeln kann und eine Miniaturwelt lesbar macht, die für die meisten unsichtbar bleibt.

An dieser Stelle sei bemerkt, dass genauso wie jede anscheinend undifferenzierte Oberfläche bei genauerer Betrachtung Differenzen erscheinen lässt, auch für Robert Macfarlane das Thema Landschaft nie erschöpft ist:

I sometimes wonder if I will ever find a subject other than landscape to write about, having done so for fifteen years – but soon after always conclude that it is unlikely, given that the terrain is infinite in its interests and unfathomable in its complexities. I have been circling the books and ideas at the core of *Landmarks* for years now; some of the chapters here have now been close to a decade in their thinking and revising.²⁶⁸

Auf diese Unerschöpflichkeit sind sowohl seine intensive Beschäftigung mit dem Thema als auch die Länge seines Schreibprozesses zurückzuführen.²⁶⁹ Jede Beschreibung der Landschaft, wie auch immer sie akkurat und präzise zu erscheinen vermag, wird neue Sprachbeschreibungen anregen und neue Wörter durchschimmern lassen – und gerade in dieser Unermesslichkeit liegt ihre Faszination.

²⁶⁷ Muir, John: *My first Summer*, Boston-New York: Houghton Mifflin, 1911, S. 227.

²⁶⁸ Macfarlane, Robert: *Landmarks*, S.423-424.

²⁶⁹ “*Landmarks* has been years in the making. For as long as I can remember, I have been drawn to the work of writers who use words exactly and exactly when describing landscape and natural life [...] and for over a decade I have been collecting place-words as I have found them: gleaned singly from conversations, correspondences or books, and jotted down in journals or on slips of paper.” (Ebd., S. 1-2.)

4. Roland Barthes – Sprachwerdende Landschaften

L'Empire des signes (1970) markiert eine wichtige Etappe im Gesamtwerk des französischen Philosophen und Semiotikers Roland Barthes. Das Werk wurde vom Autor selbst als ein „Text des Lebens“²⁷⁰ beschrieben. Auf den ersten Blick scheint dieses Buch, das von mehreren von ihm unternommenen japanischen Reisen angeregt wurde, ein schlichter Reisebericht zu sein. Bei näherer Betrachtung wird aber deutlich, dass sich der Autor dieser Form bedient, um seine semiotische Theorie auszuloten. Diese Theorie nimmt die Gestalt eines Landes, nämlich Japans, an, dessen Landschaft durch eine gewisse Andersartigkeit geprägt ist und dadurch Differenzen hervortreten lässt. Vor allem wird dadurch die allererste Differenz deutlich, die alle anderen Differenzen möglich macht: jene der Sprache und ihrer Zeichenhaftigkeit.

4.1 Die Frage nach der Referenz: Japan als fiktives Land

In Anbetracht dessen, dass *L'Empire des Signes* den Versuch darstellt, eine semiotische Recherche zu skizzieren, scheint das Problem der Referenz ohne Belang zu sein. Ziel von R. Barthes war es tatsächlich, keine Reportage oder einen Reisebericht über Japan zu schreiben, sondern eher zu zeigen, was dieses faszinierende Land in ihm ausgelöst hatte und wie es ihn zum Schreiben anregte.²⁷¹ Darüber hinaus behauptet der Philosoph, dass er nicht auf die Darstellung eines geographischen Landes bzw. eines wirklichen Referenten abzielte, sondern lediglich auf einige Elemente und Züge Japans zurückgreifen wollte, um ein unterschiedliches Zeichensystem zu skizzieren. Dieses Warnschild wird von Barthes selbst zu Anfang des ersten Kapitels ganz deutlich formuliert:

Si je veux imaginer un peuple fictif, je puis lui donner un nom inventé, le traiter déclarativement comme un objet romanesque [...]. Je puis aussi, sans prétendre en rien représenter ou analyser la moindre réalité [...], prélever quelque part dans le monde (là-bas) un certain nombre de traits [...], et de ces traits former délibérément un système. C'est ce système que j'appellerai : le Japon.²⁷²

Barthes' Japan wird also explizit als ein phantastisches bzw. romanhaftes Objekt behandelt, das nicht mit dem physisch existierenden Japan verwechselt werden soll, da lediglich eine

²⁷⁰ Barthes, Roland : *L'Aventure semiologique*, Paris : Seuil, 1985 III, S. 39.

²⁷¹ „[...] Ce qui est présenté ici n'appartient pas (du moins on le souhaite) à l'art, à l'urbanisme japonais, à la cuisine japonaise. L'auteur n'a jamais, en aucun sens, photographié le Japon. Ce serait plutôt le contraire : le Japon l'a étoilé d'éclairs multiples ; ou mieux encore : le Japon l'a mis en situation d'écriture.“ (Barthes, Roland : *L'Empire des Signes*, Genève : Albert Skira éditeur, 1970, S. 11.)

²⁷² Barthes, Roland, *L'Empire des Signes*, S.9.

Bedeutungsstruktur dargestellt wird. In anderen Worten liefert Japan dem Autor in diesem semiotischen Spiel ausschließlich einen Vorrat an graphischen und sprachlichen Zügen, um ein System zu bilden.²⁷³ Von hier ausgehend ist, was beschrieben wird, nicht das Land an sich, sondern eher eine literarische bzw. zeichenhafte Vorstellung des Landes; nicht eine empirische Realität, sondern ein phantastisches Szenario. Darum sind die Elemente bzw. Symbole Japans, auf welche Barthes zurückgreift, nicht als Symbole einer exotischen Kultur, sondern vielmehr als Symbole der Symbolisierung selbst zu verstehen. Der Philosoph behauptet :

L'Orient m'est indifférent, il me fournit simplement une réserve de traits dont la mise en batterie, le jeu inventé, me permettent de flatter l'idée d'un système symbolique inouï, entièrement dépris du notre. Ce qui peut être visé, dans la considération de l'Orient, ce ne sont pas d'autres symboles, une autre métaphysique, une autre sagesse [...] : c'est la possibilité d'une différence, d'une mutation, d'une révolution dans la propriété des systèmes symboliques.²⁷⁴

In dieser semiotischen Expedition hat Japan also die Funktion, einen Ort der Alterität darzustellen, welcher jenseits des eigenen Standpunkts liegt und aufgrund seiner vielfältigen Zeichenhaftigkeit für den Autor besonders versprechend erscheint, um eine Art semantische Utopie darzustellen.²⁷⁵ Dieser entfernte Ort, der Barthes zufolge durch eine Prädominanz der Signifikanten gekennzeichnet ist,²⁷⁶ erwirbt somit eine imaginäre Qualität, die ihn als Sinnkonstitution bestimmt. An dieser Stelle sei hervorgehoben, dass aus einer semiologischen Perspektive, genauso wie Barthes' Japan als Fiktion entlarvt wird, auch das empirische Japan eine symbolische Instanz ist, die sich im Spiel der Signifikanten konstituiert.²⁷⁷ Daher sei es überflüssig, sich zu fragen, ob das Spiel der Zeichen der Realität entspricht, weil sich gerade aus diesem Spiel erst die Realität konstituiert. Wie Göller prägnant zusammenfasst, ist Barthes' Japan:

[...] eine offene, sich der diskursiven Bestimmung letztlich entziehende Variable im semiotischen Universum, während das vermeintlich »reale« Japan, die kulturelle und geografische Entität, die ansonsten in der Empirie und in der Normalsprache so bezeichnet wird, versuchsweise ihres Realitätscharakters beraubt und probeweise zu einer Fiktion erklärt wird.²⁷⁸

²⁷³ Mersmann Birgit: *Die Spur der Semiographie: Ikonoskripturen in Roland Barthes' Reich der Zeichen in Schriftikonik. Bildphänomene der Schrift in kultur- und medienkomparativer Perspektive*, Eikones, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag GmbH & Co., 2015, S. 155.

²⁷⁴ Barthes, Roland : *L'Empire des Signes*, S. 10.

²⁷⁵ Göller Thomas: *Sinn und Sinnbefreiung im Spiel der Zeichen: Zu Roland Barthes' Semiotik des Fremden am Beispiel Japan* in Jäger/Straub (Hg.): *Was ist der Mensch, was Geschichte? Annäherungen an eine kulturwissenschaftliche Anthropologie*, Bielefeld : Transcript Verlag, 2005, S. 153.

²⁷⁶ „Or il se trouve que dans ce pays (le Japon), l'empire des signifiants est si vaste, il excède à tel point la parole, que l'échange des signes reste d'une richesse, d'une mobilité, d'une subtilité fascinante en dépit de l'opacité de la langue, parfois même grâce à cette opacité.“ (Barthes, Roland: *L'Empire des Signes*, S. 18.)

²⁷⁷ Göller, Thomas: *Sinn und Sinnbefreiung im Spiel der Zeichen*, S. 162.

²⁷⁸ Ebd., S. 154.

Semiotisch gesehen sind also sowohl Barthes' erfundenes Japan als auch dessen empirisches Pendant im gleichen Maße Fiktionen, weil sich beide als Kulturprodukte erweisen und demzufolge durch einen semiotischen Prozess definiert sind.

Wie im Laufe der Untersuchung erläutert wird, bezweckt Barthes' semiotisches und literarisches Experiment, den Monozentrismus der westlichen Semio-Kratie auf Grundlage der japanischen Kultur der Schrift zu dekonstruieren. Die rhetorische Gegenüberstellung des Westens und Ostens sollte aber wiederum nicht wortwörtlich interpretiert werden.²⁷⁹ Sie sind nicht als fixierte Parameter zu verstehen, sondern stattdessen als zwei unterschiedliche Zeichensysteme, die sich gegenseitig im semiotischen Prozess konstituieren. In dem Text geht es also nicht darum, die Quintessenz des Ostens oder des Westens zu definieren, sondern vielmehr einen semiotischen Austausch in Gang zu setzen. Der Autor möchte nicht eine ethnologisch korrekte oder akkurate Beschreibung Japans liefern, sondern nur auf einige Elemente eines schon lange verwendeten Topos der Andersartigkeit²⁸⁰ zurückgreifen, um die Zeichenhaftigkeit zu thematisieren. Vorausgesetzt, dass das westliche Wissen über den Orient unzulänglich und lückenhaft ist, ist es nicht Barthes' Ziel, diesen Mangel zu beheben, wobei eine solche Aufgabe erstrebenswert zu sein vermag, sondern eher zu zeigen, wie der Orient als Reservoir von Symbolen dient. Die Elemente der japanischen Kultur, welche er auswählt, werden dementsprechend nicht als kulturelle Produkte einer Realität behandelt, sondern als Katalysatoren einer Reflexion, die sich im Schreiben herauskristallisiert. An dieser Stelle sei hervorgehoben, dass dieser Prozess in beiden Richtungen läuft und dass sowohl der Osten als auch der Westen nicht als historische bzw. kulturelle Realitäten behandelt werden. Wie Göller betont: „Der Fiktivsetzung des einen, des »Dort«, d. h. ‚Japans‘, entspricht auf der anderen Seite eine ebensolche Fiktivsetzung des anderen, des »Hier« bzw. des ‚Westens‘.“²⁸¹ Ziel der Untersuchung ist es also nicht, ein bestimmtes Symbolsystem zu bevorzugen, sondern vielmehr, die Möglichkeit einer Differenz zu zeigen, welche erst die Relationen der verschiedenen Symbolsysteme kontrastiv zum Vorschein bringt.²⁸²

²⁷⁹ „L'Orient et l'Occident ne peuvent donc être pris ici comme des réalités, que l'on essaierait d'approcher et d'opposer historiquement, philosophiquement, culturellement, politiquement.“ (Barthes, Roland: *L'Empire des Signes*, S. 10.)

²⁸⁰ Zum Orient als Topos s. Karentzos/Göckede: *Der Orient, Die Fremde: Positionen Zeitgenössischer Kunst Und Literatur*, Bielefeld: Transcript Verlag, 2006.

²⁸¹ Göller, Thomas: *Sinn und Sinnbefreiung im Spiel der Zeichen*, S. 154.

²⁸² „In der Differenz von Symbol- und Zeichensystemen nämlich wird durch das Zeichenspiel selbst etwas über »die Wirklichkeit« einer anderen, fremden Sprache und Kultur nicht nur in indirekter Weise, sondern auch in gleichzeitiger Abhebung von der eigenen symbolkonstituierten Wirklichkeit dargestellt: dergestalt, dass bei einem solchen semiotischen Experiment – einer Entdeckungsreise zur Relation der Zeichenrelationen, die gleichzeitig

Aus den oben genannten Gründen herrscht in *L'Empire des Signes* kein Gegensatz zwischen Fiktion und Realität, sondern vielmehr ein Spannungsfeld von Vorgefundenem, Erfundenem und Erlebtem. Wie Ottmar Ette pointiert zusammenfasst:

Barthes' Reich der Zeichen situiert sich rigoros jenseits eines den abendländischen Diskurs strukturierenden Gegensatzes zwischen Fiktion und Realität und verweigert sich jeglicher Geste darstellender oder dargestellter Wirklichkeit. Denn Barthes' Japan ist ein Japan, ohne dass sein Japan mit Japan zu verwechselt ist.²⁸³

Infolgedessen lässt sich sagen, dass obwohl das Werk einige Merkmale der Reiseliteratur aufweist, der Text nicht als ein Reiseführer gelesen werden kann.²⁸⁴ Sein Verfremdungseffekt ist hingegen umso stärker, je mehr sich der Autor auf die Struktur dieser Gattung bezieht, um sie zu entleeren.²⁸⁵ Dieser Abstand manifestiert sich auch auf dem Niveau der Sprache. In der Tat verwendet Roland Barthes nicht die traditionelle Sprache der Reisebücher, sondern vielmehr eine Sprache, welche in der Lage ist, seine persönliche Begegnung mit den Zeichen Japans auszudrücken.²⁸⁶ Insgesamt kombiniert er verschiedene Sprachen und belässt das Buch insofern in einem Schwellenzustand zwischen Wissenschaft und Literatur, welcher für viele seiner Werke üblich ist. Dieser strukturellen und stilistischen Komplexität entspricht in diesem Fall die Vielheit und Vielschichtigkeit der Signifikanten in der japanischen Kultur. Außerdem kann man laut dem Philosophen über Japan nicht in einer vom westlichen rationalen Denken geprägten Sprache reden. In jeder Sprache verortet sich tatsächlich eine Ideologie, welche in den meisten Fällen für den*ie Sprecher*in nicht wahrnehmbar ist, aus dem einfachen Grund, dass Sprache und Denken sich gegenseitig beeinflussen und nur schwer trennen lassen. Darum macht Barthes klar, dass man, wenn man das Denken einer Kultur hinterfragen will, erst die Sprache dieser Kultur in Frage stellen muss:

eine egologische Erkundungsreise ist – in einem fiktiven Zwischenraum zwischen Realität und Imagination, zwischen Sinn und Sinnbefreiung innovative Zeichen und Symbolbezüge in bisherige Ordnungen durchbrechender Weise aufscheinen können.“ (Ebd., S. 163.)

²⁸³ Ette, Ottmar: *LebensZeichen – Roland Barthes zur Einführung*, Hamburg: Junius Verlag, 2001, S. 89.

²⁸⁴ „Est-ce qu'on emporterait *L'empire* de Barthes à Tokyo comme guide ? Il y a un plan, une carte de la ville, et bien il parle de l'endroit le plus intéressant de la ville, mais il ne mentionne pas son nom [...] Donc, si on lit *L'empire* come une guide touristique il nous amène nulle part.“ (Mansfield, Charles : *Lire l'Empire des signes de Barthes comme écriture de voyage*. In: Yoichi/Shunsuke/ Yasuo (Hg.) : *Bulletin : BARTHES – Résonances des sens*, Volume 2, Tokyo, University of Tokyo Centre for Philosophy, 2004, S. 151-157.)

²⁸⁵ „De la même manière que les contemporains de Barthes ont trouvé la structure dans des genres littéraires Barthes démontre peut-être que la littérature de voyage a son jeu propre de codes ou d'attributs. Bien sûr, il les utilise pour son discours et il attire l'attention sur ces attributs en les niant à chaque pas de son écriture. La suggestion claire qu'il cherche un genre de l'écriture, qui est au-delà le français de son époque, pour comprendre le monde affiche très tôt dans le texte.“ (Ebd.)

²⁸⁶ „Ouvrez une guide de voyage : vous y trouverez d'ordinaire un petit lexique, mais ce lexique portera bizarrement sur des choses ennuyeuses et inutiles. [...] Cependant qu'est-ce que c'est voyager ? Rencontrer. Le seul lexique important est celui du rendez-vous.“ (Barthes, Roland : *L'Empire des Signes*, S. 25.)

[...] Il est dérisoire de vouloir contester notre société sans jamais penser les limites mêmes de la langue par laquelle nous prétendons la contester : c'est vouloir détruire le loup en se logeant confortablement dans sa gueule. Ces exercices d'une grammaire aberrante auraient au moins l'avantage de porter le soupçon sur l'idéologie même de notre parole.²⁸⁷

Deswegen versucht Barthes außerhalb seiner eigenen Sprache zu denken, indem er bestimmte, ausgewählte Zeichen oder Symbole Japans verwendet, die wie Fragmente das Ganze – von dem sie nur eine Facette sind – schimmern lassen. Somit konstituiert sich diese semiotische Entdeckungsreise als Sprachakt bzw. als Versuch, eine Fremdsprache zu inszenieren.

4.2. Surface Reading

Die vorliegende Analyse bezieht sich auf die 1970 erschienene, vom *Skira*-Verlag veröffentlichte, französische Auflage.²⁸⁸ Diese Auflage ist mit 34 Illustrationen ausgestattet und scheint im Rahmen dieser Arbeit von besonderem Interesse zu sein, da hier Bilder und Text einen Dialog miteinander führen und eine einzigartige Landschaft zeichnen.

4.2.1. Fragmentarische Schreibweise

Wenn man die Textoberfläche von Barthes' Japanbuch betrachtet, fällt sofort auf, dass der Text sich in Fragmenten artikuliert und auf die monolithische Natur einer traditionellen Narration verzichtet. Die Wörter verdichten sich nicht in einem luftigen Landschaftsgemälde, sondern eher in einer Sammlung von Miniaturen. Obwohl eine solche fragmentarische Schreibweise relativ üblich für Roland Barthes ist, wie sich in anderen Texten wie etwa den *Fragments d'un discours amoureux* (1977) oder in *La chambre claire* (1980) entfaltet, wird im Lauf dieser Untersuchung betont, dass in *L'Empire des signes* das Fragment eine weitere und vielsagende Bedeutung erwirbt. Die Tatsache, dass die fragmentarische Schreibweise in diesem Werk von großer Brisanz ist, wird von Barthes selbst unterstrichen :

[..]Tandis que pour l'empire des signes c'est tout différent : ici, je me suis donné la liberté d'entrer complètement dans le signifiant, c'est-à-dire d'écrire, même au sens stylistique dont nous parlions tout à l'heure, et notamment le droit d'écrire par fragments.²⁸⁹

Der Autor macht hier klar, dass er sich mit diesem Werk der Kunst des Fragments angenommen hat und dass diese stilistische Entscheidung sein Eintauchen in das Reich der Signifikanten

²⁸⁷ Barthes, Roland : *L'Empire des Signes*, S. 17.

²⁸⁸ Barthes, Roland : *L'Empire des Signes*, Genève : Albert Skira éditeur, 1970.

²⁸⁹ Barthes, Roland : *Le grain de la voix*, in *Ouvres complètes* bd. 2, S. 1303.

markiert. Sein Reich der Zeichen besteht tatsächlich aus Mikro-Texten, die einerseits eine gewisse Abgeschlossenheit aufweisen, andererseits in Bezug zueinander stehen. Ottmar Ette hat diese für Barthes charakteristische Schreibkunst suggestiv „Archipelisches Schreiben“ benannt und wie folgt definiert:

Die Mikrotex te bilden einerseits eine jeweils in sich abgeschlossene, ihren Eigen-Sinn besitzende Inselwelt, konfigurieren sich zugleich aber zu einer relationalen Inselwelt, deren archipelische und gleichzeitig mobile Strukturierung einen Text entstehen lässt, der in stetiger Bewegung und niemals stillzustellen ist.²⁹⁰

Diese Kurzschreibweise bildet also eine Landschaft der Theorie, die aus Archipel-Texten besteht, welche zugleich Insel-Welten sind und eine Inselwelt entstehen lassen. Jeder Insel-Text ist abgeschlossen an sich und doch relational zu verstehen und darum in ständiger Bewegung. Die Texte, setzt Ette fort, „verändern ihre Lage, befinden sich bisweilen im Zentrum, bisweilen am Rand des Archipels und vernetzen sich zu immer neuen Konfigurationen. Alles ist mit allem verbunden.“²⁹¹ Das alles deutet darauf hin, dass die Bewegung und die Mobilität eine große Rolle in Barthes Gesamtwerk spielen. Vorausgesetzt, dass alle seine Schriften von einer gewissen Beweglichkeit und Transformation geprägt sind, lässt sich jedoch sagen, dass in *L'Empire des signes* die textuellen Fragmente einen Bewegungsraum darstellen, welcher die Zirkulation von Zeichen inszeniert und somit eine stringente poetische Funktion erwirbt. Dieser Kreis der Fragmente, der zum Teil einem musikalischen Zyklus ähnelt²⁹², ist allerdings von einer gewissen Diskontinuität geprägt. Wie Röttger-Denker hervorhebt, vermittelt die Kurzform bzw. das Fragment automatisch den Eindruck einer Unterbrechung.²⁹³ Auf diese Weise wird das Diskontinuierliche nicht ummäntelt, sondern hingegen zugespitzt. Barthes selbst äußert sich diesbezüglich, wenn er sagt, dass die Inkohärenz gegenüber der Ordnung zu bevorzugen sei, weil letztere notwendigerweise mit einer Deformierung zusammengeht.²⁹⁴ Mobilität und Diskontinuität manifestieren sich nicht nur in den textuellen Fragmenten, sondern auch in den intermedialen Elementen, die in den rein verbalen Text eingestreut sind. Auf die Frage der Intermedialität wird im nächsten Unterkapitel näher eingegangen.

²⁹⁰ Ette, Ottmar: *LebesZeichen*, S.91.

²⁹¹ Ebd., S.37.

²⁹² „Das Fragment ist wie die musikalische Idee eines Zyklus: jeder Stuck ist sich selbst genug, und dennoch ist es immer nur den Zwischenraum der Nachbarstücke.“ (Barthes, Roland: *Über mich selbst*, a.a.O., S.103.)

²⁹³: „So erfährt der Gedanke an das Werk, die fiktive Abgeschlossenheit, eine stete Unterbrechung, erscheint in seiner Fragilität, gerinnt nicht zu einer vollendeten Komposition.“ (Röttger-Denker, Gabriele: *Roland Barthes zur Einführung*, Hamburg: Junius Verlag GmbH, 1989, S. 123.)

²⁹⁴ „Die Inkohärenz, so scheint mir, ist einer Ordnung, welche deformiert, vorzuziehen.“ (Barthes, Roland: *Oeuvres completes*, Bd.1, S. 23, Paris: Seuil, 2002.)

4.2.2. Intermedialität

L'Empire des signes ist von einer hohen ikonotextuellen Dichte gekennzeichnet. Das Werk ist mit 34 Illustrationen ausgestattet, die ohne Unterlass in den Fließtext eingestreut sind. Sie stammen aus unterschiedlichen Medien: sie bestehen nicht nur aus Photographien, sondern auch aus Tuschemalereien, Zeichnungen, Aufzeichnungen, Zitaten, Gedichten oder von Barthes geschriebenen Zetteln bzw. gesammelten Souvenirs. Somit verfügt das Werk über eine ausgeprägte intermediale Qualität und wird buchstäblich und nicht nur metaphorisch zu einem Zeichenreich, in welchem sich der*ie Leser*in orientieren soll.

Wie Mersmann erläutert, findet auf dieser Weise: „[...] ein Tausch zwischen Schrifttext und Bild statt.[...] Im Wechselspiel zwischen den Medien wird der Text als Ikonotext, als zugleich geschriebener und gemalter ausgewiesen.“²⁹⁵ An dieser Stelle muss berücksichtigt werden, dass sich Mersmann mit dem Begriff Ikonotext eigentlich auf die Ikonoskriptur bezieht. Diese zwei Konzepte unterscheiden sich voneinander darin, dass im Ikonotext trotz der Kopräsenz verbaler und visueller Diskurse eine unbewusste Hierarchie herrscht, die ein Medium als Supplement des anderen bestimmt, während in der Ikonoskriptur die intermedialen Verschränkungen mit einer medialen Gleichwertigkeit zusammengehen.²⁹⁶ Das scheint tatsächlich der Fall von *L'Empire des Signes* zu sein, da hier die Übergänge zwischen Schrifttext und Bildern so fließend sind, dass keine Hierarchie oder Unterordnung zwischen den beiden herrscht. Die Überkreuzung von Bild und Schrift folgt also keiner Linearität und hat keine ergänzende Funktion. Ganz im Gegenteil, die Bilder erzeugen ein Spiel der Variationen, das sich formal in ihrer anscheinend chaotischen Disposition im Text manifestiert. Diese sind tatsächlich unterschiedlich im Text integriert und können abwechselnd am Anfang, Mitte oder Ende der einzelnen Kapitel erscheinen. Das alles deutet darauf hin, dass die Interaktion zwischen Bildern und Text einen mobilen und flüssigen Raum schafft, in welchem die Zeichen nicht fixiert, sondern in Bewegung gesetzt werden.

²⁹⁵ Mersmann, Birgit: *Die Spur der Semiographie*, S. 161.

²⁹⁶ „[...] möchte ich in Anlehnung an Peter Wagner den Begriff der Ikonoskriptur als Ergänzungsbegriff und zugleich als Subkategorie zum Begriff des Ikonotextes einführen. Sinnvoll erscheint mir diese Differenzierung aus zweierlei Gründen: Zum einen, weil der Begriff des Ikonotextes trotz seiner definitorischen Bestimmung als Kopräsenz visueller und verbaler Diskurse nicht wirklich mediale Gleichwertigkeit als Gleichzeitigkeit transportiert: Es geht um die Verwendung von Bildern in Texten und umgekehrt von Texten in Bildern. Natürlich ist unbenommen, dass dadurch eine neue, höhere Einheit, eben ein Ikonotext entsteht, jedoch ist das Ursprungs- oder Ausgangsmedium in der Regel festgelegt, und das jeweils ‚andere‘ Medium bildet, zumindest auf einer primären medialen Ebene, eine Art Supplement, das erst auf einer sekundären Ebene zum einheitsstiftenden Integral wird.“ (Ebd., S. 153.)

Somit wird die Grenze zwischen Bild und Schrift, die von dem Schriftsteller als eine arbiträre abendländische Setzung entlarvt wird, ausgeblendet und in Frage gestellt. In diesem Zusammenhang scheint Barthes' Bezug auf die japanische Schrift nicht willkürlich zu sein. Ostasien, und in diesem konkreten Fall Japan, wird von dem Autor als ikonographisches Gebiet schlechthin behandelt und somit als Vorbild genommen, da sich hier die Bildlichkeit synchron mit der Schriftlichkeit entfaltet hat.²⁹⁷ Wie Mersmann beleuchtet, bedingen sich „in Ostasien [...] Bildschrift und Schriftbild genealogisch wechselseitig“²⁹⁸, da im Gegensatz zur westlichen Kultur hier die Malerei aus der Kalligraphie entstanden ist, welche ihrerseits als eine Synthese aus Schreiben und Malen verstanden werden kann. Darum herrscht in Japan, genauso wie in Ostasien insgesamt, eine Koinzidenz von Schrift und Bild, die auf ihre Gleichursprünglichkeit zurückzuführen ist. Von hier ausgehend stellt die japanische Kultur die Aufteilung zwischen Bildlichkeit und Schrift in Frage. Daraus lässt sich vermuten, dass *L'Empire des signes* Barthes' Versuch darstellt, dieses Fluktuieren zwischen Schrift und Malerei formal wiederzugeben. Mit der Absicht, diese Verwobenheit zu reproduzieren, lässt der Schriftsteller die Grenzen zwischen den zwei Künsten in seinem Buch verschwimmen. Wie Mersmann pointiert zusammenfasst:

Um seinen eigenen Text als schreibbaren Text und damit als Ikonotext auszuweisen, transponiert er die intramediale Schriftbildlichkeit, die ihm die japanische Malerei vor Augen führt, auf eine intermediale Ebene.²⁹⁹

Zusammenfassend wird also die implizite Intermedialität, die der japanischen Schrift zugrunde liegt, durch die Struktur des Buchs offen thematisiert und zur Schau gestellt.

4.2.3. Diskontinuität statt Komplementarität

Die strukturelle Fragmentierung, die dem Text zugrunde liegt, wird durch die Zerstreuung der Bilder im Fließtext weiterhin zugespitzt. In der Tat wirken diese teilweise als diskontinuierliche Elemente, die auf den ersten Blick mit dem Text in keinen direkten Zusammenhang gebracht werden können. Die im Buch parallellaufenden und sich überlappenden Kodierungen führen also einen Dialog miteinander, ohne unter einer bestimmten Hierarchie eingeordnet zu werden. Anders formuliert herrscht in dem Text kein Organisationsprinzip und es manifestiert sich kein Zentrum, sondern stattdessen eine Proliferation von Zeichen, die sich gegenseitig andeuten und somit ein unterlaufendes Echo generieren. Manchmal ist dieses Echo sogar in Zeit und Raum

²⁹⁷ Mersmann, Birgit: *Die Spur der Semiographie*, S. 153.

²⁹⁸ Ebd.

²⁹⁹ Ebd., S.160.

verschoben, da in manchen Fällen Bilder und Texte, die in einer linearen Lektüre zusammenpassen würden, räumlich getrennt sind. Um nur einige Beispiele zu nennen, wird nach dem Kapitel über das *Bunraku*-Theater ein Bild von dem *Shikidai* Flur im Burg *Nijo* bei Kyoto gezeigt, der auf den ersten Blick nichts mit dem vorigen Thema zu tun hat und auf welchen nur im letzten Kapitel Bezug genommen wird. Auf ähnliche Weise werden im nächsten Kapitel zwei Bilder von einem *Kabuki*-Schauspieler gezeigt: zuerst als Frau verkleidet, während er eine weibliche Rolle spielt, und kurz darauf in seinem alltäglichen Aussehen von seinen Kindern umgeben. Dieses Bild, genauso wie das vorangegangene, scheint nicht *am richtigen Platz* zu sein: erstens, weil es sich im Text um das *Kabuki* und nicht um das *Bunraku* Theater handelt, und zweitens, weil das Bild mit einer Beischrift versehen ist, in welcher über die japanischen Transvestiten gesprochen wird. Dieses Thema wird aber erst ausführlich im vorletzten Kapitel des Buchs behandelt und hier nur indirekt durch die Verkleidung des Schauspielers angedeutet. In anderen Fällen dagegen, wird sogar in dem Bild etwas gezeigt, ohne dass das gleiche Thema überhaupt auf dem Niveau der Schrift behandelt wird. Das ist der Fall bei den Sumoringern, von denen zwei Bilder mit einem kürzen Textabschnitt gezeigt werden, ohne dass das gleiche Thema später im Fließtext übernommen wird. Umgekehrt kann es auch passieren, dass im Text etwas behandelt, aber nicht visuell gezeigt wird. Im ganzen Buch kommt tatsächlich kein Bild über das *Bunraku*-Theater vor, obwohl diesem Thema zwei Kapitel gewidmet sind. Zusammenfassend sollen alle diese Beispiele verdeutlichen, dass die Bilder nicht in den Text integriert werden und keinen homogenen Raum erschaffen. Die von Barthes ausgewählten Elemente folgen keiner internen Kohärenz, sondern bewegen sich fortlaufend im textuellen Raum. Es scheint, als ob einige Bilder später übernommene Themen ankündigen bzw. einige Zeichen andere Zeichen auf diskontinuierliche Weise ins Leben rufen. Zwischen dem geschriebenen Text und den Bildern herrscht also kein komplementäres Verhältnis. Ganz im Gegenteil öffnet sich manchmal zwischen diesen beiden Dimensionen eine Lücke, die nicht sofort vereinbar erscheint und ins Leere mündet, was natürlich eine desorientierende Wirkung auf den*ie Leser*in hat. Gerade diese Abweichung zwischen Text und Bild verhindert jede triviale Übereinstimmung zwischen den Medien und erzeugt eine viel komplexere räumliche Dimension. Wie Barthes selbst ganz am Anfang in einer Art Leseanweisung deutlich formuliert:

Le texte ne commente pas les images. Les images n'illustrent pas le texte : chacune a été seulement pour moi le départ d'une sorte de vacillement visuel, analogue peut être à cette perte de sens que le Zen appelle

un *satori* ; texte et images, dans leur entrelacs, veulent assurer la circulation, l'échange de ces signifiants : le corps, le visage, l'écriture, et y lire le recul des signes.³⁰⁰

Textuelle und ikonographische Dokumente sind also gleichberechtigt und ihre Dialektik lässt sich nur aus einer semiologischen Perspektive verstehen. Die Semantik des Bilds wird nicht durch die sprachliche Codierung vervollständigt und unter dem Vorrang des Textes stabilisiert. Umgekehrt haben die Fotos nicht das Ziel, den Text zu veranschaulichen: Sie stellen keine visuellen Pendants zur Schrift oder eine Art intermediale Übersetzung dar. Aus dieser Perspektive ist die Präsenz einer Illustration genauso relevant wie ihre Absenz, weil Barthes' Schwerpunkt nicht in der Herstellung figurativer Gegenstücke, sondern vielmehr in der Möglichkeit einer Zeichenverschiebung liegt.

Hier sei nur am Rande bemerkt, dass auch in *La chambre claire* (1980)³⁰¹ - Barthes' der Kunst der Photographie gewidmetes Werk - die Diskontinuität eine nicht zu unterschätzende Rolle spielt. Hier unterscheidet der Autor zwischen *Studium* und *Punctum*. Während der Begriff des *Studiums* die sorgfältige bzw. rationelle Organisation eines Bildes darstellt, bringt das *Punctum* Diskontinuität zum Ausdruck. Insofern lässt sich das *Punctum* nur in Bezug auf das *Studium* definieren und von diesem abgrenzen. Das *Punctum* hebt sich aus dem *Studium* hervor, indem es eine kleine Wunde bzw. einen unbewussten Stich hervorbringt. Es verdichtet sich meistens in einem kleinen Detail, das sich der rationellen Organisation des Bildes entzieht und eine emotionale Reaktion auslöst. Von dieser Perspektive aus haben in *L'Empire des Signes* sowohl die Bilder als auch die Textfragmente eine *punktueller* bzw. diskontinuierliche Qualität.³⁰²

4.2.4. Nicht-Linearität und Reversibilität

Es lässt sich demnach behaupten, dass in *L'Empire des Signes* die ikonischen Elemente nicht als Supplemente der Schrift behandelt werden. Die Bilder stellen vielmehr eine zweite, zum Text parallele Lesart dar und können von dem*er Rezipienten*in mithilfe eines

³⁰⁰ Barthes, Roland : *L'Empire des Signes*, S. 7.

³⁰¹ Barthes, Roland : *La Chambre Claire : Note Sur La Photographie*, Cahiers Du Cinéma, Paris : Gallimard, 2008.

³⁰² Metaphorisch ausgedrückt lässt sich sagen, dass die Barthes'schen Texte eine gewisse photographische Natur in sich tragen, genauso wie seine Bilder sich einer gewissen textuellen Qualität nicht entziehen können. Auf einer Seite sind die Texte wie Fotos gestaltet: Ausschnitte, die sich auf einzelne Details fokussieren und diese zu verewigen versuchen. Auf der anderen Seite können die Bilder, genauso wie der Text, „gelesen werden“, wenn ihre Bedeutung sich nicht sofort preisgibt und rekonstruiert werden muss.

Bilderverzeichnisses, das sich am Ende des Buchs befindet, wortwörtlich gelesen werden. Darauf macht Lyamlahy in seinem Artikel aufmerksam :

Ainsi, parallèlement au cheminement de la lecture dont les différentes étapes sont présentées et reprises dans la table des matières, se construit une deuxième traversée de l'œuvre, guidée par le pouvoir intrinsèque de l'image et la puissance immédiate des significations et des effets qu'elle produit dans l'espace de l'œuvre. Présentée comme une liste de légendes et de commentaires relatifs aux images disséminées tout au long de l'œuvre, la 'table d'illustrations' est l'indication d'une deuxième voie de lecture qui associe l'élément textuel à la composante iconographique.³⁰³

Bei genauerer Betrachtung wird aber erkennbar, dass sich noch eine zusätzliche paratextuelle Komponente im Buch manifestiert: die Illustrationen sind tatsächlich nicht nur mit einem Bilderverzeichnis, sondern auch mit Beischriften versehen. Solche fragmentarischen Textabschnitte, die teilweise aus handgeschriebenen Aufzeichnungen Barthes' bestehen, sind keine Kommentare oder reine Zeichenerklärungen, sondern vielmehr Schriftfragmente, die den Text mit einer supplementären Dimension erweitern. Das Werk entfaltet sich also auf drei parallelaufenden Ebenen: Die erste Ebene ist der Fließtext, das geschriebene Wort, das auf verschiedene Kapitel aufgeteilt ist, die zweite Ebene sind die 34 Bilder und Photographien, mit welchen der Text versehen ist. Die letzte Ebene sind schließlich die in Kursivschrift verfassten Beischriften, die neben den Bildern zur Schau gestellt sind. Man könnte sich das in Bezug auf das *Bunraku*-Theater von Barthes selbst erfundenen Bilds der drei Schriften bedienen, um eine solche dreimal verzweigte, aber simultane Narration zu beschreiben.³⁰⁴

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die ikonotextuellen Verschränkungen in *L'Empire des Signes* eine diskontinuierliche und oszillierende statt lineare Bewegung zeichnen. Diese nichtlineare zeitliche und räumliche Dimension, zusammen mit der Tatsache, dass das Werk aus drei parallelen Schichtungen besteht, führt dazu, dass auch die Erfahrung der Lektüre in Anlehnung an diese dreidimensionale Natur sich nicht als lineare bzw. eindimensionale Erfahrung erweist. Im Gegenteil, genauso wie sich die Schrift verdreifacht, läuft auch die Lektüre auf drei parallelen Schienen, die sich mehrmals kreuzen und überschneiden. Der*ie Leser*in kann sich abwechselnd auf das erste Niveau der Schrift konzentrieren, bei den Bildern verweilen oder seine*ihre Aufmerksamkeit auf die kleinen Textabschnitte lenken. Die Leser*innen können aber auch in einem synthetischen Erkenntnisprozess die zahlreichen intra-

³⁰³ Lyamlahy, Khalid : *Fragments d'un discours iconographique : Poétique de l'image dans l'Empire des signes de Roland Barthes*. In : *Quêtes Littéraires* n.5, 2015, Université d'Oxford, S. 152.

³⁰⁴ „Le Bunraku pratique donc trois écritures séparées, qu'il donne à lire simultanément en trois lieux du spectacle : la marionnette, le manipulateur, le vociférant : le geste effectué, le geste effectif, le geste vocal. “ (Barthes, Roland : *L'Empire des Signes*, S. 69.)

textuellen Bezüge unterscheiden und sich somit der Verweisungskette der Zeichen bewusstwerden. Wie Lyamlahly erörtert, wird somit die Lektüre zu einem zyklischen – und darum im Grunde genommen unendlichen – Prozess:

Tout au long de sa traversée de *L'Empire des signes*, le lecteur ne peut s'empêcher d'effectuer un aller-retour incessant entre le texte et l'image, guidé dans ce mouvement par une quête nécessaire et inépuisable du sens. Avec Roland Barthes, l'acte de lecture devient un processus de composition, une tentative de mise en rapport et de connexion permanentes des signes, qu'ils soient textuels, inscrits dans le cœur des chapitres, ou visuels, émanant des images qui accompagnent et nourrissent le texte.³⁰⁵

Aufgrund dieser Zirkularität ähneln sich Beginn und Ende der von dem*er Leser*in unternommenen textuellen Reise. Das erste und das letzte Bild des Buchs haben tatsächlich das gleiche Subjekt, als ob das Ende der geschriebenen Wörter in einem ewig wiederkehrenden Kreis zurück zum Anfang führte. Es handelt sich nämlich um eine Photographie des japanischen Schauspielers und Sängers Kazuo Funaki. Die zwei Bilder sind eigentlich sehr ähnlich, aber nicht identisch, da der Schauspieler im letzten Bild seinen Gesichtsausdruck ändert und leicht lächelt, was vermutlich ein Hinweis auf die wiederkehrende, aber nicht wiederholbare Natur der Zeichen sein kann.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das Oszillieren der Bilder in *L'Empire des signes* eine Art mediale Desorientierung und visuelles Schwanken³⁰⁶ der Signifikanten in dem*er Leser*in auslöst. Die Verschränkung von Bild und Text dient dem permanenten Tausch der Zeichen und ist für Barthes ein Zeugnis dafür, dass Zeichen immer neue Zeichen generieren, in einer wirbelnden Spirale, welche ein Schwindelgefühl gegenüber dem Sinn verursacht. Ein solches Schwindelgefühl wird vom Autor mit der Erfahrung der buddhistischen *Satori* verglichen und als Ausgangspunkt des Schreibens wahrgenommen. In diesem Zusammenhang haben also die Bilder in *L'Empire des signes* keine deskriptive oder narrative Funktion, sondern stellen hingegen die traditionelle Beziehung zwischen Bild und Schrift in Frage. In anderen Worten dient das komplexe Geflecht der ikonotextuellen Verschränkungen der dem Werk zugrundeliegende Dekonstruktion und wirkt hauptsächlich als auslösendes Element einer *Satori*-ähnlichen Erfahrung. Die ständige Verschiebung von Text und Bild, Photographie und Zeichnung, Innen- und Außentext verdeutlicht dieses semantische und hermeneutische Wanken. Die daraus entstandene desorientierende Wirkung wird weiterhin durch die Reversibilität der Zeichen, welche der Umkehrbarkeit des japanischen Raums entspricht,

³⁰⁵ Lyamlahly, Khalid : *Fragments d'un discours iconographique*, S. 154.

³⁰⁶ Röttger-Denker, Gabriele: *Roland Barthes zur Einführung*, S. 60.

zugespitzt. Ottmar Ette betont, dass Barthes' Text die Qualität der japanischen Innenräumlichkeiten vereinnahmt:

Das Unterlaufen der Grenzen zwischen links und rechts, oben und unten, innen und außen, Mittelpunkt und Rand, bewegt und unbewegt, wird hier wie in einer *mise en abyme* – und damit letztlich in einer fraktalen Strukturierung – eingefangen und vorgeführt, gleichsam erlebbar und lebbar, ja bewohnbar gemacht. Man kann hier sehen und sitzen, aber nicht besitzen, schauen, aber nicht überschauen: begreifen, aber nicht ergreifen.³⁰⁷

In anderen Worten: Genauso wie der*ie Leser*in das Bild der *Shikidai*-Flur umdrehen kann, ohne dass eine wahrnehmbare Veränderung entsteht, bilden auch die Zeichen in Barthes' Text einen mobilen und fluiden Raum. Dieser De-zentrierung und Reversibilität zufolge könnte man theoretisch die Ordnung der Kapitel verändern, ohne dass dies eine spürbare Änderung im Text zur Folge hatte. Wie Marie Paul Ha in ihrer Untersuchung hervorhebt:

This decenteredness also comes to inform the writing as/of fragment in *L'Empire des signes*, which presents neither a fixed structure nor a central core. In fact, the order of the fragments can be easily inverted without thereby affecting the reading of the text, which displays the same reversibility as the *Shikidai* Gallery.³⁰⁸

In diesem Sinne scheint die Wiederholung des Bildes von Kazuo Funaki, das sowohl am Anfang als auch am Ende des Buchs auftritt, eine Anspielung auf diese Beweglichkeit und Umkehrbarkeit zu sein.



4.2.5. Die Zentrumslosigkeit – Die japanische Urbanistik

Wie im vorigen Unterkapitel ausführlich geschildert wurde, ist es gar nicht zufällig, dem Autor eine fragmentarische Schreibweise zu attestieren. Vielmehr lässt sich vermuten, dass sich die Schrift, die Barthes verwendet, analog zu dem Gegenstand, den sie beschreibt, gestaltet. Wenn

³⁰⁷ Ette, Ottmar: *LebensZeichen*, S. 93.

³⁰⁸ Ha, Marie Paule: *Figuring the east: Segalen, Malraux, Duras and Barthes*. New York: State University of New York Press, 2000, S. 105.

Japan das Land der Aufteilungen und der Zentrumslosigkeit ist, dann muss das Schreiben über dieses Land nicht nur von diesen Aufteilungen und dieser Zentrumlosigkeit handeln, sondern ihr mimetisch nacheifern, als ob sich die Schreibweise dem Gegenstand, über den geschrieben wird, angleichen könnte. Darum organisiert sich der Fließtext in punktuellen Textfragmenten, die nicht hierarchisch geordnet sind, und darum wird auf das Zentrum als Fixpunkt verzichtet. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Ästhetik, die *L'Empire des signes* zugrunde liegt, sich nicht als eine Ästhetik der Zentrierung, sondern hingegen als eine Ästhetik der Relationalität und der Mobilität erweist. Die von dem Autor betonte Zentrumlosigkeit der japanischen Zeichen wirkt sich auf die Struktur des ganzen Werkes aus und stellt den zentrierten westlichen Diskurs infrage.

An dieser Stelle sei bemerkt, dass die Verabschiedung jeglichen Zentrums in Verbindung mit einer Ausschaltung der Autor- und Subjektfunktion steht. Daraus lässt sich ableiten, dass *L'Empire des Signes* in einer Art natürlichen Fortsetzung die gleiche These, die in Barthes' berühmten Essay *La mort de l'auteur* (1967) geschildert wurde, auf fiktionale Art und Weise inszeniert. In diesem für die Literaturwissenschaften besonders einflussreichen Essay, der zugleich eine Revolution in der klassischen Hermeneutik darstellt, wird die traditionelle historische Konzeption des Autorsubjekts verabschiedet. Barthes zufolge ist der Text keine Botschaft eines Autor-Gottes, sondern ein Gewebe aus Zitaten, in welchem sich die schreibende Instanz auflöst. Somit erweist sich „der Autor“ als eine Hypostase, die zugleich als Grundlage und Verankerung der westlichen logozentrischen Subjektphilosophie dient.³⁰⁹ Diese Enteignung des abendländischen Subjekts, welches grundsätzlich als Fiktion entlarvt wird, geht mit einer Aufwertung der Kategorie des*r Lesers*in zusammen. Wie Barthes selbst formuliert:

Un texte est fait d'écritures multiples, issues de plusieurs cultures et qui entrent les unes avec les autres en dialogue, en parodie, en contestation ; mais il y a un lieu où cette multiplicité se rassemble, et ce lieu, ce n'est pas l'auteur, comme on l'a dit jusqu'au présent, c'est le lecteur.[...] La naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur.³¹⁰

Die offene Struktur von *L'Empire des signes* entspricht also der von Barthes hervorgehobenen Zentrumslosigkeit³¹¹ und stellt gleichzeitig einen Versuch dar, sich dem Herrschaftsdiskurs der

³⁰⁹ Darüber schreibt Ottmar Ette: „Der Tod des Autors zielt auf die Ausschaltung jener Autorfunktion und Sinnzentrierung, die auf der Grundlage logozentrischer Subjektphilosophie den Text in einer ihm äußerlichen Figur, jener des Autors, buchstäblich zu verankern suchte.“ (Ette, Ottmar: *LebesZeichen*, S. 84.)

³¹⁰ Barthes, Roland : *La mort de l'auteur*. In : *Le Bruissement de la langue : Essais critiques IV*, Paris : Seuil, 1984, S. 66-67.

³¹¹ Ette, Ottmar: *ReiseSchreiben*, S. 92.

westlichen Semio-kratie³¹² – und der damit verbundenen Aufwertung des Subjekts bzw. Autors zu entziehen. Das Buch gestaltet sich einer anderen, der westlichen Tradition entgegengesetzten Architektur folgend, die der von Barthes beschriebenen zentrumlosen japanischen Urbanistik entspricht. In Barthes' Beschreibung erweist sich tatsächlich Tokyo als Stadt mit einem leeren Zentrum und einem unsichtbaren Kaiser:

La ville dont je parle (Tokyo) présente ce paradoxe précieux : elle possède bien un centre, mais ce centre est vide. [...] L'une des deux villes les plus puissantes de la modernité est donc construite autour d'un anneau opaque des murailles, d'eaux, des toits et d'arbres, dont le centre lui-même n'est plus qu'une idée évaporée, subsistant là non pour irradier quelque pouvoir, mais pour donner à tout le mouvement urbain l'appui de son vide central, obligeant la circulation à un perpétuel dévoiement. De cette manière, nous dit-on, l'imaginaire se déploie circulairement, par détours et retours le long d'un sujet vide.³¹³

Im Gegensatz zu den meisten europäischen Städten, die ihre Macht und Geschichte im Zentrum der Stadt zur Schau stellen, ist in Tokyo das heilige Zentrum unsichtbar und unbetreubar. Insgesamt lässt sich feststellen, dass die Architektur der westlichen Städte eine Ideologie der Macht voraussetzt, da das Zentrum in der traditionellen Metaphysik jener Ort darstellt, wo sich die Wahrheit verbirgt. Darum ist in der Regel das Stadtzentrum voll von sozialen, religiösen und geschichtlichen Bedeutungen:

[...] conformément au mouvement même de la métaphysique occidentale, pour laquelle tout centre est le lieu de la vérité, le centre de nos villes est toujours plein : lieu marqué, c'est en lui que se rassemblent et se condensent les valeurs de la civilisation. [...] Aller dans le centre c'est rencontrer la « vérité » sociale, c'est participer à la plénitude superbe de la 'réalité'.³¹⁴

In der japanischen Kultur wird stattdessen das Heilige oft als Ort der Leere verstanden, wie die Philosophie des Zen- Buddhismus und die Erfahrung der *Satori* verdeutlichen. Demgemäß ist das heilige Zentrum bzw. das symbolische Herz der Stadt, nichts anderes als ein leerer Raum, eine Lücke, welche zentrifugal die restliche Stadt in Bewegung setzt.³¹⁵ Dieses leere Zentrum stellt die sichtbare Erscheinung des Unsichtbaren dar und sollte nicht mit Bedeutungen gefüllt, sondern ganz im Gegenteil als leere Oberfläche wahrgenommen werden. In der japanischen

³¹² Im Mittelpunkt von Barthes' Überlegungen steht das Konzept der „*formes vides*“ (leere Zeichen), und zwar Signifikanten, die an und für sich Bedeutungsträger sind, ohne dass sie mit einer externen Bedeutung aufgeladen werden. Insofern kritisiert Barthes die in der westlichen Rede traditionell bevorzugte Position des Signifikats gegenüber dem materiellen Bedeutungsträger, dem Signifikanten.

³¹³ Barthes, Roland : *L'Empire des Signes*, S.44-46.

³¹⁴ Ebd., S.44.

³¹⁵ Nicht nur in der japanischen Kultur wird das Heilige als Ort der Leere verstanden. Calvino berichtet in seinem Werk *Collezione di sabbia* (1984) von der besonderen Struktur des *Mihirab*s, welcher in der muslimischen Moschee die Gebetsrichtung bzw. die Orientierung von Mekka aufzeigt. Solche Gebetsnischen ähneln einer Tür ohne Öffnung bzw. rahmen ein Objekt, das nicht da ist. Indem der *Mihirab* auf etwas hinweist, das zwar absent ist, erinnert er in einer Barthes'schen Perspektive an ein leeres Zeichen. Calvino beschreibt den *Mihirab* folgendermaßen: "(...) L'idea di perfezione che l'arte insegue, la sapienza accumulata nella scrittura, il sogno di appagamento d'ogni desiderio che si esprime nello sfarzo degli ornamenti, tutto rimanda a un solo significato, celebra un solo principio e fondamento, implica un solo ultimo oggetto. Ed è un oggetto che non c'è. La sua sola qualità è quella di non esserci." (Calvino, Italo : *Il Mihirab*. In : *Collezione di Sabbia*, S. 208.)

Kultur ähnelt also das Heilige nicht den prächtigen Decken einer Barockkirche, sondern eher einem leeren Tempel, in welchem sich das Nichts verbirgt.

An dieser Stelle sei hervorgehoben, dass die von Barthes mehrmals unterstrichene Zentrumlosigkeit sich nicht nur in der japanischen Urbanistik entfaltet, sondern beinahe alle von Barthes beschriebenen Elemente der japanischen Kultur stark prägt. In diesem Zusammenhang führt Guy de Mallac in seiner Untersuchung aus, dass in *L'Empire des Signes* der Autor Metaphern bzw. Zeichen verwendet, die in zwei unterschiedliche Gruppen aufgeteilt werden können: auf einer Seite die Zeichen, welche die Schrift verdeutlichen, und auf der anderen Seite die Zeichen, die der Semantik der Leere bzw. der Zentrumslosigkeit zugeordnet werden können.³¹⁶ Dieser Einteilung folgend, gehört die Urbanistik Tokyos auf den ersten Blick zur zweiten Metapherngruppe. Genauer betrachtet fällt es aber auf, dass diese binäre Einteilung in zwei Makrogruppen der Komplexität der Zeichenverschiebungen nicht gerecht wird. Die Stadt erweist sich in Barthes' *Reich der Zeichen* nicht nur als zentrumsloser Raum, sondern auch als geschriebener bzw. schreibbarer Raum. Das wird vor allem klar, wenn der Autor über die japanischen Adressen spricht. Da in Japan die Adressen lediglich eine Katasterfunktion haben und nicht geschildert werden, beruht die Orientierung der Stadtbewohner*innen vor allem auf der visuellen Erfahrung und auf dem Aufschreiben bzw. Zeichnen.³¹⁷ Im übertragenen Sinn führt Barthes aus, dass sich in einer japanischen Stadt zu orientieren, bedeutet, diese letzte gewissermaßen zu schreiben:

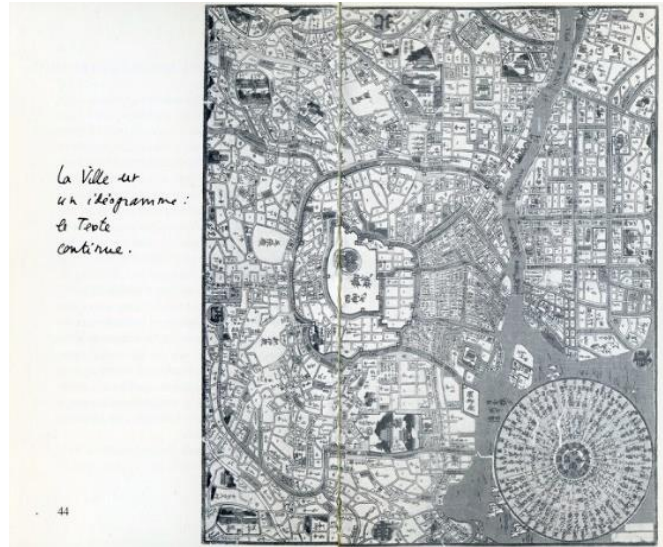
Tout cela fait de l'expérience visuelle un élément décisif de l'orientation: [...] Il faut s'y orienter, non par le livre, l'adresse, mais par la marche, la vue, l'habitude, l'expérience ; toute découverte y est intense et fragile, elle ne pourra être retrouvée que par le souvenir de la trace qu'elle a laissée en nous : visiter un lieu pour la première fois, c'est de la sorte commencer à écrire : l'adresse n'étant pas écrite, il faut bien qu'elle fonde elle-même sa propre écriture.³¹⁸

³¹⁶ „En fait, l'ouvrage de Barthes se structure autour de deux séries de métaphores. La première série est celle des métaphores de l'écriture. La deuxième série de métaphores que nous trouvons dans *L'Empire des signes* a pour message le décentrement, le vide.“ (De Mallac, Guy : *Métaphores du vide : L'Empire des signes* de Roland Barthes in *SubStance*, Autumn, 1971, Vol.1, N.1, S. 31-36, The John Hopkins University Press, S. 34.)

³¹⁷ In Anlehnung an die Wichtigkeit der visuellen Erfahrung in der japanischen Orientierung könnte man sich fragen, ob auch während des Lektüreprozesses von *L'Empire des signes* die von Barthes betonte visuelle Erfahrung als Grundelement der Rezeption konzipiert wurde. Von dieser Warte aus könnten die Bilder, die im Text disseminiert sind, als Landmarken der verbalen Landschaft verstanden werden, die als Orientierungshilfe für den*die Leser*in dienen. Damit ist der Begriff in Verbindung zu Robert Macfarlane gemeint: "The word landmark is from the old English *landmearc*, meaning "an object in the landscape which, by its conspicuousness, serves as a guide in the direction of one's course".

³¹⁸ Barthes, Roland : *L'Empire des Signes*, S. 50-51. Diese Passage erinnert an Certeaus Raumüberlegungen in *L'invention du quotidien* (1980).

Der Zusammenhang zwischen dem Gehen und dem Schreiben wird hier besonders erkennbar: wenn keine schriftliche Anweisung für die räumliche Erkundung vorhanden ist, wird das Gehen selbst in Schrift verwandelt. Die räumliche Bewegung zeichnet eine Spur, die, sobald sie gezogen wird, nachträglich lesbar wird. Von dieser Perspektive aus ist eine für den*ie Reisende neue Stadt mit einem weißen Blattpapier vergleichbar, welches sich für seine Schrift- und Lesensoperationen anbietet. Der im Buch vorhandene Stadtplan der Stadt Tokyo mit der Bildunterschrift “La ville est une ideogramme: le Texte continue”³¹⁹ scheint im Einklang mit dieser Interpretation zu sein. Tokyo erweist sich tatsächlich als geschriebene Stadt, welche einen unendlichen Text produziert, da unendlich viele Besucher*innen und Bewohner*innen an die Herstellung dieses Textes täglich unbewusst kooperieren und sich somit gleichzeitig als lesende und schreibende Instanzen



profilieren. Zusammenfassend wird der Raum in Barthes' Japan mit einer beschreibbaren Oberfläche verglichen: Der Mensch erweist sich, genauso wie ein Zen-Garten, als eine unsichtbare schreibende Instanz, die sich in die Landschaft einschreibt.³²⁰

Das Beispiel der japanischen Urbanistik, die sowohl als Zeichen der Zentrumlosigkeit als auch als Zeichen der Schrift gilt, sollte deutlich machen, wie alle von Barthes ausgewählten Züge der japanischen Kultur nicht eindeutig in einer der zwei Hauptmetapherngruppen zugeordnet werden können. Aus einer semiologischen Perspektive stellen tatsächlich alle diese Zeichen homologe Beziehungen dar. Sie stehen für eine gemeinsame semiotische Struktur, die in allen gleichmäßig präsent ist.³²¹ Ikegami vertritt die Meinung, dass die grundlegende homologische semiotische Struktur, die dem ganzen Werk zugrunde liegt, die Leere ist:

³¹⁹ Barthes, Roland : *L'Empire des Signes*, S. 45.

³²⁰ „Nulle fleur, nul pas:/Ou est l'homme ? / Dans le transport des rochers, /Dans la trace du râteau, /Dans le travail de l'écriture.“ (Ebd., S. 105.)

³²¹ Ikegami, Yoshihiko: *The Empire of Signs: Semiotic Essays on Japanese Culture*. In: *Foundations of Semiotics*, Vol.8, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing.co, 1991, S. 12.

A particular interest the book offers to the editor of the present volume is that there is one theme in the book which keeps recurring, and this theme recurs in a way which suggests itself as a good example of a homological structure inherent in Japanese culture. The theme in question is emptiness.³²²

Von dieser Warte aus sind die Schrift und die Zeichen, die erstere versinnbildlichen, nur eine kollaterale Emanation dieser Leere, die die japanische Kultur grundlegend prägt und eine Vielfalt an homologischen Relationen entstehen lässt. Laut Ikegami ist die semiotische Funktion dieser Leere tatsächlich eine semiotische Bewegung in Gang zu setzen, die nie zum Stillstand kommen kann:

The empty center, however, would have no scruple about it, since it is at least theoretically ready to lend itself to, or even invites, all kinds of possible reorganization based on any standard of values and ideologies. A culture with an empty center would thus tend to work centripetally — it is somewhat like the astronomer's 'black hole,' which draws and absorbs everything into itself — without suffering any change at all. A culture with an empty center can accomodate and keep in it apparently diverse elements, not in a state of conflict, but in a state of harmony with each other.³²³

So gesehen ist die Schrift nichts anderes als die Manifestation dieses unendlichen semiotischen Prozesses, der von dem fehlenden Zentrum vorangetrieben wird.

4.2.6. Die Schrift und das Essen

Insgesamt lässt sich also sagen, dass sich in *L'Empire des Signes* die beiden von Guy de Mallac entdeckten Zeichengruppen, die je der Schrift oder der Zentrumlosigkeit zugeordnet werden können, ständig überlappen und ineinandergreifen. Allerdings hat die Schrift, die aus der überall präsenten Zentrumlosigkeit entspringt, nicht die Absicht, diese zu füllen bzw. zu kompensieren, sondern sie wird ganz im Gegenteil als *leeres Zeichen* schlechthin enthüllt. Somit erweist sich die Schrift als zentraler Begriff aller Beschreibungen Barthes'; als Matrix aller Zeichen, als leeres und unsichtbares Zentrum einer konstanten Proliferation. Diese Schrift sollte aber nicht mit der bloßen Kommunikation oder mit der reinen Vermittlung einer Botschaft verwechselt werden, sondern ist eher im Sinne einer Performanz zu verstehen. Auf diesen Aspekt wird im Buch vor allem durch die Verwandtschaft zwischen dem japanischen Essen und dem Schreiben eingegangen.

Die japanische Küche, in welcher Zubereitung und Verzehr nicht voneinander zu trennen sind, ist laut Barthes von einer gewissen Performativität gekennzeichnet, da hier die Speisen meistens im Rohzustand aufgetragen und vor den Augen der Tischgesellschaft zubereitet werden.³²⁴ Das

³²² Ikegami, Yoshihiko: *The Empire of Signs: Semiotic Essays on Japanese Culture*, S. 10.

³²³ Ikegami, Yoshihiko: *The Empire of Signs: Semiotic Essays on Japanese Culture*, S. 15.

³²⁴ Diese Simultaneität und Progressivität wird vor allem am Beispiel des *Sukiyaki* deutlich. Hier ist die Vorbereitung des Gerichts wortwörtlich ohne Ende und dauert solange, bis man isst: „Cette nourriture – c'est là

Kochen ist sozusagen als eine graphische und progressive Aktivität und nicht als Herstellung eines fertigen Produkts zu verstehen. Somit erweist sich das Essen, wie im Fall von *Sukiyaki*, als zentrumloser Text, der sich ununterbrochen weiterschreibt bzw. schreiben lässt: “Le sukiyaki n’a de marqué que son départ[...]; « parti », il n’a plus de moments ou de lieux distinctifs: il devient décentré, comme un texte ininterrompu.”³²⁵ Im Gegensatz zu den meisten Speisen der westlichen Küche, die das Vorbereiten und das Konsumieren deutlich voneinander trennt, werden also in der östlichen Küche die Zutaten nicht gekocht bzw. transformiert, sondern einfach zusammengebaut in jenem Moment, in dem man isst, wie Fragmente, die man assemblieren muss. Daher sind das Essen und das Vorbereiten nicht zeitlich voneinander entfernt, sondern simultan: sie verschmelzen miteinander im Prozess der Entscheidung eines Fragments. Diese performative bzw. fragmentarische Natur der japanischen Küche spiegelt sich auch in dem dazugehörenden Besteck wider. Die Essstäbchen haben durchaus nicht nur die Funktion, das Essen zu transportieren, sondern auch die Funktion, das Essen zu zeigen bzw. auszuwählen. Somit verwandelt sich Barthes zufolge das japanische Gericht, das auf dem ersten Blick einem Gemälde ähnelt, allmählich in Schrift³²⁶:

Cependant, un tel ordre, délicieux lorsqu’il apparaît, est destiné à être défait, refait selon le rythme même de l’alimentation ; ce qui était tableau figé au départ, devient établi ou échiquier, espace non d’une vue, mais d’un faire ou d’un jeu ; la peinture n’était au fond qu’une palette (une surface de travail), dont vous allez jouer au fur et à mesure que vous mangerez, puisant ici une pincée de légumes, là de riz, là de condiment, là une gorgée de soupe, selon une alternance libre à la façon d’un graphiste [...].³²⁷

Darum ist das Essen nicht etwas rein Mechanisches, sondern vielmehr ein Akt der Phantasie und der bewussten Entscheidung zwischen mehreren Möglichkeiten.³²⁸ Von dieser Warte aus ist das Essen mit dem kombinatorischen Prozess Calvinos vergleichbar: Genauso wie der Text immer anders gelesen und interpretiert werden kann und der*ie Leser*in sich als entscheidendes Subjekt bestimmt, ist auch der Akt des Essens ein lebendiger Prozess der

son originalité – lie dans un seul temps, le temps de sa fabrication et celui de sa consommation ; le sukiyaki, plat interminable à faire, à consommer et, si l’on peut dire, à « converser », non par difficulté technique mais parce que il est dans sa nature de s’épuiser au fur et à mesure qu’on le cuit, et par conséquent de se répéter.” (Barthes, Roland : *L’Empire des Signes*, S. 34.)

³²⁵ Ebd.

³²⁶ „Si l’aspect du plateau de repas japonais, la nourriture japonaise satisfait a telles définitions de la peinture (dont l’auteur nous découvre les liens subtils avec l’écriture), manger avec des baguettes devient une écriture: la baguette a une fonction déictique (“elle montre la nourriture, désigne le fragment, fait exister par le geste même du choix, qui est l’index”); la baguette fonde l’exercice de la fantaisie, elle initie une sélectivité créatrice analogue à celle que pratique l’écrivain.” (De Mallac, Guy : *Métaphores du vide*, S. 27.)

³²⁷ Barthes, Roland : *L’Empire des Signes*, S. 21.

³²⁸ „La baguette, désignant ce qu’elle choisit (et donc choisissant sur l’instant ceci et non cela), introduit dans l’usage de la nourriture, non un ordre, mais une fantaisie et comme une paresse : en tout cas, une opération intelligente, et non plus mécanique. “ (Ebd., S. 27.)

Entscheidung. In der Tat herrscht beim Essen in Japan im Gegensatz zur abendländischen Kultur, die normalerweise eine bestimmte Reihenfolge der zu konsumierenden Gerichte bestimmt, keine vorgegebene Ordnung – es gibt kein Zentrum.³²⁹ Jedes Gericht ist sozusagen das Fragment eines Ganzen, ohne dass sich ein Gericht gegenüber den anderen durchsetzt:

[...] Sur la table, sur le plateau, la nourriture n'est jamais qu'une collection de fragments, dont aucun n'apparaît privilégié par un ordre d'indigestion : manger n'est pas respecter un menu (un itinéraire de plats), mais prélever, d'une touche légère de la baguette, tantôt une couleur, tantôt une autre, au gré d'une sorte d'inspiration qui apparaît dans sa lenteur comme l'accompagnement détaché, indirect, de la conversation.³³⁰

Das japanische Essen ist also zentrumlos wie ein unendlicher Text und erweist sich ebenso wie dieser als Welt der Möglichkeiten und der Entscheidungen: Genauso wie man beim Essen keine Hierarchie respektieren muss, ist auch im Text keine Ordnung vorgegeben und muss sich der*ie Leser*in für seine eigene Ordnung entscheiden. Somit erweist sich das Essen als kombinatorisches Spiel ohne vorgegebene Ordnung, als visuelles Ereignis mit einer gewissen graphischen und taktilen Qualität.

Außerdem teilt das japanische Essen mit dem Schreiben die Trennbarkeit und die Kombinierbarkeit seiner Elemente und eine gewisse agglutinierende Fähigkeit. Genauso wie der Reis – eine rekurrierende Zutat der japanischen Küche – sich als Fragment erweist und weitere Fragmentierungen erleidet, aber zugleich als kohäsive Materie dient³³¹, erlebt auch die Schrift – vor allem in Barthes' fragmentarischer Schreibweise – zugleich Trennbarkeit und Kohäsion. Von dieser Warte aus ähneln die Bewegungen des*r japanischen Kochs*Köchin den Bewegungen eines*r Künstlers*in bzw. Schriftstellers*in: die Art und Weise, wie er*sie die lebendige Materie trennt und verkleinert, wird von Barthes mit der tausendjährigen japanischen Kunst der Kalligraphie verglichen:

Son activité est à la lettre graphique : il inscrit l'aliment dans la matière; son étal est distribué comme la table d'un calligraphe; il touche les substances comme le graphiste qui alterne les godets, les pinceaux, la pierre à encre, l'eau, le papier [...] récite l'aliment non comme une marchandise finie, dont seule la perfection aurait quelque valeur [...], mais comme un produit dont le sens n'est pas final mais progressif, épuisé, pour ainsi dire, quand sa production est terminée : c'est vous qui mangez, mais c'est lui qui a joué, qui a écrit, qui a produit.³³²

³²⁹ „L'ordre de prélèvement n'est fixé par aucun protocole [...] : tout le faire de la nourriture étant dans la composition, en composant vos prises, vous faites vous-mêmes ce que vous mangez. [...] d'où le caractère vivant de cette nourriture.“ (Barthes, Roland : *L'Empire des Signes*, S. 22.)

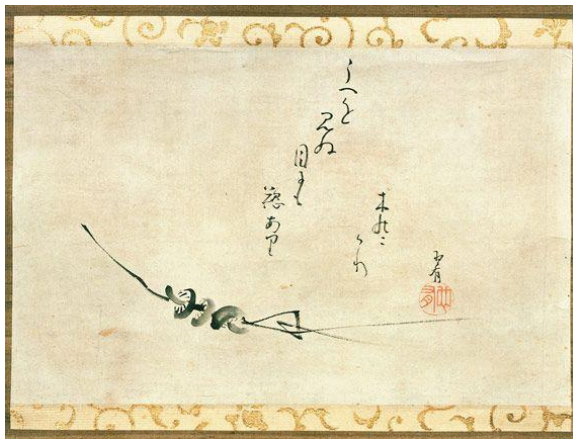
³³⁰ Ebd., S. 33-34.

³³¹ „Le riz cuit (dont l'identité absolument spéciale est attestée par un nom particulier, qui n'est pas celui du riz cru) ne peut se définir que par une contradiction de la matière ; il est à la fois cohésif et détachable ; sa destination substantielle est le fragment, le léger conglomerat [...] ce qui arrive sur la table, serré, collé, se défait, d'un coup de la double baguette, sans cependant jamais s'éparpiller, comme si la division n'opérait que pour produire encore une cohésion irréductible.“ (Ebd., S. 23.)

³³² Ebd., S. 39.

Die japanische Küche wird also aufgrund ihrer progressiven und simultanen Vorbereitung, der Trennbarkeit sowie der fragmentarischen Qualität ihrer Elemente und ebenso durch ihre immanente Zentrumslosigkeit von Barthes als graphische Aktivität verstanden. Somit wird das Essen, genauso wie jeder anderer Aspekt der japanischen Kultur, vom Autor in *L'Empire des Signes* als Zeichensystem verwendet.³³³

Dieses Zeichensystem wird zugleich als Schrift und Malerei behandelt.³³⁴ In diesem Zusammenhang versinnbildlicht das Bild *La cuillette des champignons* von Yokoi Yayu, welches im Buch nach dem Kapitel über die de-zentrierte japanische Ernährung erscheint, die Verwandtschaft zwischen dem Essen und dem Schreiben durch die Verwandtschaft zwischen dem Schreiben und dem Malen. Hier werden im gleichen Bild das Essen, die Schrift und die Malerei zusammengesetzt. Das Gemälde stellt einige frisch gesammelte Pilze dar und ist von



einem *Haiku* begleitet. In der Unterschrift fragt sich Barthes, wo die Grenze zwischen Malerei und Schrift liege: “Ou commence l’écriture? Ou commence la peinture?” (Barthes, 1970, S. 32) (Wo fängt die Schrift an? Wo fängt die Malerei an?). Wie im Bild selbst deutlich wird, ist es unmöglich, eine eindeutige Grenze zwischen diesen zwei Künsten zu ziehen, da die Qualitäten der einen in die Qualitäten der

anderen überschwemmen. Die malerische Natur der japanischen Schrift und die graphische Natur der japanischen Malerei verschmelzen ineinander, sodass die gesammelten Pilze gleichzeitig geschrieben und gemalt sind. An dieser Stelle sei nochmal bemerkt, dass sich in Japan die Malerei aus der Kalligraphie bzw. dem Schreiben entwickelt hat. Von dieser Warte

³³³ „Barthes nous demande de penser au plateau de repas comme à un système de signes. Il utilise sa description de la nourriture pour servir son projet vaste : son invitation à considérer comment nos systèmes de significations peuvent se fixer sur n’importe quels signifiant. “ (Mansfield, Charles : *Lire l’Empire des signes de Barthes comme écriture de voyage*, S 3.)

³³⁴ In dem Werk wird das Essen mehrmals mit der Malerei verglichen. Zum Beispiel : „Le plateau de repas semble un tableau des plus délicats : c’est un cadre qui contient sur le fond sombre des objets variés [...] on dirait que ces plateaux accomplissent la définition de la peinture, qui, au dire de Piero della Francesca, ‘n’est qu’une démonstration de surfaces et de corps devenant toujours plus petits ou plus grands suivant leur terme’“ (Barthes, Roland : *L’Empire des signes*, S. 21) oder : „Toutes ces crudités. D’abord alliées, composées comme dans un tableau hollandais dont elles garderaient le cerne du trait, la fermeté élastique du pinceau et le vernis coloré (dont on ne sait s’il est dû à la matière des choses, à la lumière de la scène, à l’onguent dont est recouvert le tableau ou à l’éclairage du musée). “ (Ebd. S. 30-31.)

aus herrscht hier ein Austauschverhältnis zwischen Bild und Schrift:³³⁵ Auf der einen Seite hat die Malerei einen schriftlichen Ursprung, auf der anderen Seite hat aber die Schrift wiederum eine ikonische Qualität.³³⁶ Aufgrund dieser Kopräsenz sind die Übergänge zwischen Schriftkunst und Malerei in Japan besonders fließend. Zusammenfassend wird die der japanischen Geschichte innewohnende Verbindung zwischen Schrift und Malerei in diesem Bild auf vielfache Weise betont: erstens durch die Ausblendung der Grenzen zwischen Schrift und Malerei, die sich in den gemalten (geschriebenen?) Pilzen verdichtet, und zweitens durch die Präsenz des *Haikus*, das eine unverzichtbare Komponente der traditionellen *Haiga*-Gemälde darstellt. Allerdings gilt auch hier, was Barthes über die ikonotextuellen Verschränkungen innerhalb seines Werkes behauptet: Das *Haiku* findet nicht sein visuelles Äquivalent in einer Malerei, welche die Gegenstände, über die geschrieben wird, auf dem Papier transkribiert. Umgekehrt lässt sich auch sagen, dass das Gedicht keine Beschreibung der Malerei darstellt. Die Auflösung der Grenzen zwischen Schrift und Malerei dient vielmehr der permanenten Zirkulation der Zeichen. Gerade diese Mobilität und das Zirkulieren der Signifikanten ermöglichen eine unendliche Ausdehnung der Schrift.

4.2.7. Die Ermattung des Sinnes – das Haiku

Gerade das *Haiku* erwirbt in *L'Empire des signes* eine grundlegende Bedeutung und beleuchtet die Art und Weise, wie Schrift bzw. Sprache in Japan konzipiert sind. Diese traditionelle japanische Gedichtform, der im Buch ein Kapitel gewidmet wird, besteht in der Regel aus drei Zeilen, in welchen ein Bild bzw. eine Situation evoziert wird. Ihre aphoristische und beinahe kryptische Form sollte aber nicht den Eindruck geben, dass die *Haikus* eine Serie von Metaphern oder Syllogismen mit einer versteckten Bedeutung darstellen. Ganz im Gegenteil bezweckt das *Haiku*, indem es den*ie Leser*in in die Sprachlosigkeit versetzt, einen Ausbruch aus dem unendlichen Zirkel der Sprache. Während also die infiniten Entfaltungsmöglichkeiten der Metaphern die Herrschaft des Codes aufrechterhalten, löst das *Haiku* jenen panischen Schwebezustand der Sprache aus, der laut Barthes die Erfahrung des *Satori* ähnelt.

³³⁵ Mersmann, Birgit: *Die Spur der Semiographie*, S.159.

³³⁶ Jan Assmann definiert die Schriftzeichen der japanischen und chinesischen Sprache als *Etymographie* und zwar Zeichen im Jenseits der Sprache. Damit sind Schriftzeichen gemeint, die unabhängig von dem gesprochenen Wort bzw. Lautsprache sind und keinen alphabet-zentrischen System folgen. In anderen Wörtern bildet die Schrift kein arbiträres System der Sekundärzeichen für die sprachlichen Primärzeichen, sondern vielmehr ein autonomes Primärsystem. (s. Ebd. S.157.)

In der buddhistischen Religion ist *Satori* nämlich die Erkenntnis von dem universellen Wesen des Daseins; jene Erleuchtung, die immer eine Erschütterung mit sich bringt und ins Leere mündet. Wie in diesem Zitat deutlich wird, ist Roland Barthes der Meinung, dass die Leere und das Schweigen sowohl der Philosophie des Zen-Buddhismus als auch der Schreibpraxis zugrunde liegen:

L'écriture est en somme, à sa manière, un satori : le satori (l'évènement zen) est un séisme plus ou moins fort (nullement solennel) qui fait vaciller la connaissance, le sujet : il opère un vide de parole. Et c'est aussi un vide de parole qui constitue l'écriture. [...] ³³⁷

Insgesamt ist die Schrift Barthes zufolge auf ihre Weise ein *Satori*, weil sie eine Leere in der Sprache bewirkt: Das Schreiben hat seinen Ursprung in der Abwesenheit der Worte, in dem weißen Blatt Papier, das alle Möglichkeiten in sich enthält. ³³⁸ Auf ähnliche Weise ist die Leere – wie im Lauf dieser Untersuchung mehrmals betont wird – ein tragendes Konzept des Zen-Buddhismus, welches sich in zahlreichen Aspekten der japanischen Kultur entfaltet. Darum, wie Röttger prägnant zusammenfasst, entzieht sich das Haiku, das als die literarische Verzweigung der Zen-Philosophie gesehen werden kann, dem ewigkehrenden Kreis der Signifikanten: „Wenn es das Ziel des Zen ist, die andauernden Symbolisierungszwänge anzuhalten, zu durchbrechen, da sie als Blockierungen erlebt werden, läuft die Beschränkung der Sprache im Haiku in dieselbe Richtung.“ ³³⁹ Gerade aus diesem Grund scheint es unmöglich, das Haiku zu kommentieren. Die Durchsichtigkeit seiner Sprache lädt natürlich die westlichen Kommentator*innen zur Interpretation ein, aber solche Kommentare, die die Sprache aufrechterhalten und nicht auslöschen, sind zum Scheitern verurteilt. Wie Barthes selbst bemerkt :

Déchiffrantes, formalisantes ou tautologiques, les voies d'interprétation, destinées chez nous à percer le sens, c'est-à-dire à le faire entrer par effraction - et non à le secouer, à le faire tomber, [...] ne peuvent donc que manquer le haiku, car le travail de lecture qui y es attaché est de suspendre le langage, non de le provoquer. ³⁴⁰

³³⁷ Barthes, Roland, *L'Empire des Signes*, S. 11-12.

³³⁸ Dieses Konzept steht in Verbindung mit dem zweiten im Buch erschienenen Bild, und zwar dem Zeichen MU, das ins Japanisch die Leere bezeichnet. Das Wort MU stellt auch einen Schlüsselbegriff der Zen-Schule dar und wird oft als Antwort der *Koans* gegeben. Der Koan ist eine kurze Anekdote, die eine beispielhafte Handlung oder Aussage eines Zenmeisters darstellt. Er wirkt meistens paradox oder unverständlich und wird somit als Meditationsobjekt verwendet. Die Antwort MU stellt gewissermaßen zugleich eine Antwort und eine Nicht-Antwort dar und verweist auf die Tatsache, dass die gestellte Frage nicht mit ja oder nein beantwortet werden kann. Unter diesem Begriff wird auch der Zustand der Leere des Geistes verstanden, welcher sowohl ins Training als auch im Kampf erstrebenswert erscheint, da die Leere von Gefühle und Gedanken die Grundvoraussetzung jedes Lernens und Handlung darstellt. Genauso wie der Schwertkämpfer seinen Kopf von Gedanken und Gefühle befreien muss, um nicht seinem Gegner zu unterliegen, müssen sich auch die Wörter von der Last der westlichen Logik und der Bedeutsamkeit befreien.

³³⁹ Röttger-Denker, Gabriele: *Roland Barthes zur Einführung*, S. 62.

³⁴⁰ Barthes, Roland : *L'Empire des Signes*, S. 96.

In anderen Worten kann sich das westliche Denken nicht von der Tyrannei des Sinnes befreien: alles hat einen Kern bzw. ein Zentrum, das die Wahrheit ausstrahlt; alles hat einen zu entschlüsselnden Sinn, auch wenn dieser nicht sofort greifbar erscheint. Sogar die Symbole und Metaphern der dichterischen Sprache dienen dazu, den Sinn zu verdichten bzw. zu kaschieren aber nicht auszulöschen. Im Gegensatz dazu sind die Bilder, die die Haikus evozieren, keine Symbole bzw. keine raffinierten Andeutungen, sondern vielmehr reine Oberflächen, die nicht allzu lang ergründet werden müssen, da sie schon voll von Bedeutung sind, ohne mit außertextuellen Sinnschichtungen überhäuft zu werden. Darum kann jede Interpretation die Haikus nur verfehlen.³⁴¹ Der einzige adäquate Kommentar wäre, lediglich das Gedicht zu wiederholen. Gerade aus diesem Grund wird Barthes zufolge das Haiku in der Regel zweimal wiederholt:

Le haiku a la pureté, la sphéricité et le vide même d'une note de musique ; c'est peut-être pour cela qu'il se dit deux fois, en écho ; ne dire qu'une fois cette parole exquise, ce serait attacher un sens à la surprise, à la pointe, à la soudaineté de la perfection ; le dire plusieurs fois ce serait postuler que le sens est à découvrir, simuler la profondeur ; entre les deux, ni singulier ni profond, l'écho ne fait que tirer un trait sous la nullité du sens.³⁴²

In anderen Worten sind Haikus nicht dazu bestimmt, Sinn zu verdichten oder sogar zu verschlüsseln, sondern eher dazu, ihn auszuhebeln. Um es noch drastischer zu formulieren, im Haiku ist die Sprache selbst in ihrem Streben nach einem Sinn aufgehoben und die Differenz zwischen Signifikant und Signifikat wird für nichtig erklärt.³⁴³ Eine solche Entkräftung des Sinns und der damit verbundenen Infragestellung des Sprachvermögens liegt Barthes zufolge der ganzen Philosophie des Zen-Buddhismus zur Grunde:

Tout le zen, dont le haiku n'est que la branche littéraire, apparait ainsi comme une immense pratique destinée à arrêter le langage, à casser cette sorte de radiophonie intérieure qui émet continûment en nous [...] et peut être que ce que on appelle dans le Zen le satori, [...] n'est qu'une suspension panique du langage, le blanc qui efface en nous le règne des codes, la cassure de cette récitation intérieure qui constitue notre personne.³⁴⁴

Nach Barthes führt der buddhistische Weg zur Ermattung des Sinnes. Von dieser Warte aus setzt das Haiku³⁴⁵ nicht den Nicht-Sinn als einen Kontrapunkt dem Sinn bzw. die Nicht-Rede

³⁴¹ „Bien entendu, si l'on renonçait à la métaphore ou au syllogisme, le commentaire deviendrait impossible : parler du haïku serait purement et simplement le répéter.“ (Barthes, Roland: *L'Empire des Signes*, S. 96.)

³⁴² Ebd., S. 101.

³⁴³ „Denn ein gelungenes Haiku, bei dem eine maximale Angleichung von Signifikant und Signifikat erreicht werde, wirke auf die »Wurzel des Sinnes« ein, »um zu erreichen, daß der Sinn sich nicht erhebt, sich nicht verinnerlicht, sich nicht einschließt, nicht ablöst, sich nicht ins Unendliche der Metaphern, in die Sphären des Symbols verliert.“ (Göller, Thomas: *Sinn und Sinnbefreiung im Spiel der Zeichen*, S.159.)

³⁴⁴ Barthes, Roland : *L'Empire des Signes*, S.99.

³⁴⁵ Es sollte nicht unerwähnt bleiben, dass Barthes unter dem Begriff Haiku alle Elemente der japanischen Kultur versteht, die sich seiner Lektüre anbieten : „ J'appelle ainsi finalement tout trait discontinu, tout événement de la vie japonaise, tel qu'il s'offre à ma lecture. “ (Ebd., S.113.)

als einen Kontrapunkt der Rede entgegen, sondern zeigt etwas, was lediglich als Erscheinung und Ereignis wahrgenommen wird, ohne das Bedürfnis diese Erscheinung zu ergründen oder zu kommentieren. Allerdings wird diese Auslöschung des Sinns paradoxal durch Verständlichkeit und nicht durch Obskürität erreicht, da die Wörter des Haiku vollkommen verständlich sind und nichts verheimlichen wollen.³⁴⁶ Diese stimmungsvollen Gedichte ähneln vielmehr einer Oberfläche, die ihre Bedeutung schimmern lässt, ohne dass man in der Tiefe oder in der Ferne nach ihr suchen muss. Somit sind sie die perfekten Untersuchungsobjekte für das *Surface reading*, welches auf die Enthüllung eines verborgenen Sinnes verzichtet und dafür die sinnliche und materielle Qualität des Textes bevorzugt. Die Beziehung zwischen Signifikant und Signifikat, die üblicherweise im westlichen Denken von Verschiebung oder Vertiefung gekennzeichnet ist, wird in der japanischen Dichtung zur Überlappung.³⁴⁷ Anders ausgedrückt verheimlichen die Haikus nicht eine versteckte Bedeutung, die enthüllt werden muss, sondern sind, ganz im Gegenteil, Signifikanten, die an und für sich Bedeutungsträger sind, ohne dass man sie mit irgendeiner Bedeutung auflädt.

Zusammenfassend will Barthes zeigen, dass im Haiku nicht nur der Sinn erodiert und folglich die semantischen Operationen in Frage gestellt werden, sondern dass auch die Sprache nicht auf die Vermittlung einer Botschaft reduziert werden kann:

Ce qui est soigneusement, précieusement donné à lire, ce qu'il n'y a rien à lire ; on retrouve ici cette exemption du sens, que nous pouvons à peine comprendre, puisque chez nous, attaquer le sens, c'est le cacher ou l'inverser, mais jamais l'absenter. [...] ³⁴⁸

Das Haiku erweist sich somit als zentrumsloses Gedicht, in welchem die Diskrepanz zwischen Signifikant und Signifikat für nichtig erklärt wird und sich darum nicht ergründen lässt.³⁴⁹ In dieser Gedichtform entfaltet sich die Sprache als mattierende Oberfläche, die keine Tiefe bzw. keinen Kern hat.

³⁴⁶ „Tout en étant intelligible, le haiku ne veut rien dire, et c'est par cette double condition qu'il semble offert au sens, d'une façon particulièrement disponible, serviable, à l'instar d'un hôte poli qui vous permet de vous installer largement chez lui, avec vos manies, vos valeurs, vos symboles intacts.“ (Barthes, Roland : *L'Empire des Signes*, S. 91.)

³⁴⁷ „La rhétorique (occidentale) lui fait un devoir de disproportionner le signifiant et le signifié, soit en délayant le second sous les flots bavards du premier, soit en approfondissant la forme vers les régions implicites du contenu.“ (Ebd., S.101.)

³⁴⁸ Ebd., S. 73.

³⁴⁹ „Es ist »Sinn«, der sich in reine Form auflöst, der sich als Form selbst befreit. Das heißt, der Signifikant verflüchtigt sich, »bevor ein Signifikat die Zeit gehabt hätte »zu nehmen«, bevor ein Signifikant sich mit einem Signifikat verbindet und sich das Signifikat in der Weise zu eigen macht, dass aus dieser Fusion eine semantisch feststehende Einheit entsteht.“ (Göller Thomas: *Sinn und Sinnbefreiung im Spiel der Zeichen*, S. 159.)

4.2.8. Die japanischen Verpackungen als leere Zeichen

Auf diese Zentrums- bzw. Kernlosigkeit geht Barthes in seinem Kapitel über die japanische Kunst der Verpackungen näher ein. Der Autor verwendet die Verpackungen als Zeichen mit einer hohen semiologischen Qualität³⁵⁰ und behauptet, dass in Japan ein Überschuss an solchen Transportmitteln bzw. Leerzeichen herrscht.³⁵¹ In diesem Land sei es üblich, nicht nur Geschenke, sondern insgesamt alle Waren – auch wenn es sich um Kleinigkeiten handelt – in teilweise sehr ausgefeilte Verpackungen einzuhüllen. Diese Verpackung schafft einen leeren Raum um den Gegenstand, den sie umhüllt, auf ähnliche Weise wie die Blumen in der Ikebana³⁵² durch die Luft und das Vakuum dazwischen erst sichtbar werden und wiederum Raum und Volumen generieren.³⁵³ Wie der Autor formuliert: “La chose japonaise n’est pas cernée, enluminée ; elle n’est pas formée d’un contour fort, d’un dessin, qui viendraient « remplir » la couleur, l’ombre, la touche, autour d’elle, il y a : rien, un espace vide qui la rend mate.”³⁵⁴ Gerade dieses durch den Behälter erschaffene Vakuum macht das Ding wertvoll, weil dadurch das Ding gerahmt und somit im Raum wahrnehmbar wird.³⁵⁵

Solche Behälter sind also Barthes zufolge nicht zusätzliche Elemente, die lediglich als Transportmittel dienen, sondern untrennbar von deren Inhalt, welcher teilweise sogar nebensächlicher erscheint.³⁵⁶

³⁵⁰ „Sans même tenir pour emblématique le jeu connu des boîtes japonaises, l’une logée dans l’autre jusqu’au vide, on peut déjà voire une véritable médiation sémantique dans le moindre paquet japonais. “ (Barthes, Roland : *L’Empire des Signes*, S. 61.)

³⁵¹ „Car il y a au Japon une profusion de ce que l’on pourrait appeler : les instruments de transport ; ils sont de toutes sortes, de toutes formes, de toutes substances : paquets, poches, sacs, valises, linges[...] tout citoyen a dans la rue un baluchon quelconque, un signe vide, énergiquement protégé, prestement transporté, comme si le fini, l’encadrement, le cerne hallucinatoire qui fonde l’objet japonais, le destinait à une translation généralisée. “ (Ebd., S. 65.)

³⁵² Ikebana ist die japanische Kunst des Blumenarrangierens.

³⁵³ „Dans l’Ikebana ce qui est produit, c’est la circulation de l’air, dont les fleurs, les feuilles, les branches ne sont en somme que les parois, les couloirs, les chicanes[...]le bouquet japonais a un volume, on peut avancer le corps dans les interstices de ses branches, non point le lire mais refaire le trajet de la main qui l’a écrit : écriture véritable, puisqu’elle produit un volume, et que, refusant à la lecture d’être le simple déchiffrement d’un message, elle lui permet de refaire le circuit de son travail. “ (Ebd., S. 60.)

³⁵⁴ Ebd., S. 59.

³⁵⁵ Das erinnert an ein berühmtes Zitat Mandelstams, in dem der Autor behauptet, dass der Kringel dank seines Lochs existiert, da dieser letzte auf den Raum aufmerksam macht. Das Loch dient also als rahmungegebener Fokus des umgebenden Raums, genauso wie die Oberfläche bzw. die materielle Komponente eines Textes das Unsichtbare sichtbar macht: „Hier ein anderer Zugang: für mich ist beim Kringel das Loch in der Mitte von Wert. Doch was ist dann mit dem Kringelteig? Den Kringel kann man wegknabbern, das Loch jedoch besteht weiter.“ (Mandelstam, Ossip, *Vierte Prosa*, in: Mandelstam, Ossip: *Das Gesamtwerk* (Hg. Dutli, Ralph), Berlin: S. Fischer Verlag, 2016.)

³⁵⁶ „Cependant, [...] cette enveloppe, souvent répétée, recule la découverte de l’objet qu’elle renferme - et qui est souvent insignifiant, car c’est précisément une spécialité du paquet japonais, que la futilité de la chose soit disproportionnée au luxe de l’enveloppe. “ (Barthes, Roland : *L’Empire des Signes*, S.63.)

[...] Il n'est plus l'accessoire passager de l'objet transporté, mais devient lui-même objet ; l'enveloppe, en soi, est consacrée comme chose précieuse, quoique gratuite; le paquet est une pensée [...] On dirait en somme que c'est la boîte qui est l'objet du cadeau, non ce qu'elle contient.³⁵⁷

Die Bedeutsamkeit der Verpackung wird von dem französischen Semiotiker an die Signifikanz der Zeichen gekoppelt: Genauso wie der Behälter unabhängig von seinem Inhalt Bedeutungsträger ist, ist auch das Zeichen an und für sich signifikant. Der Text, aber auch das Wort und der Buchstabe, sind die materiellen Träger unsichtbarer Kerne, Verpackungen eines sich entziehenden Gegenstandes und, im Endeffekt, Zeichen *leerer Zeichen*.

Außerdem betont Barthes, dass die Schachtel, indem sie etwas schützt und verhüllt, die Entdeckung des Gegenstands, der sich in ihr verbirgt, zeitlich verschiebt, also verzögert:

Ainsi la boîte joue au signe : comme enveloppe, écran, masque, elle vaut pour ce qu'elle cache, protège, et ce pendant désigne. [...] mais cela même qu'elle renferme et signifie, est très longtemps remis à plus tard, comme si la fonction du paquet n'était pas de protéger dans l'espace mais de renvoyer dans le temps.³⁵⁸

Dieser Verzögerungscharakter verbindet die Verpackung mit der Schrift, die im Grunde genommen immer auf etwas Anderes, das allerdings absent ist, verweist. Die Schrift ähnelt nämlich jenem chinesischen Spiel, in welchem einige in sich verschachtelte immer kleinere Schachteln letztendlich ein leeres Zentrum verstecken: das Zeichen ruft immer neue Zeichen ins Leben, die ihrerseits weitere Zeichen in einer endlosen Spirale generieren. Die zentrale Bedeutung, welche sich hinter der unendlichen Zeichenkette verbergen soll, erweist sich somit als utopische Instanz und Täuschung, da sich diese immer *woanders* findet und sich nicht greifen lässt. Wie Barthes behauptet :

L'Objet perd de son existence, il devient mirage : d'enveloppe en enveloppe, le signifié fuit, et lorsqu'enfin on le tient, il apparaît insignifiant, dérisoire, vile : le plaisir, champ du signifiant, à été pris : le paquet n'est pas vide, mais vidé : trouver l'objet qui est dans le paquet ou le signifié qui est dans le signe, c'est le jeter : ce que le japonais transportent, avec une énergie formicante, ce sont en somme des signes vides.³⁵⁹

An dieser Stelle muss berücksichtigt werden, dass die von Barthes hervorgebrachte Dezentralisierung und Verkettung der Sprache der neostrukturalistischen Sprachphilosophie und vor allem Derridas Konzept der *Différance* entspricht.³⁶⁰ Mit diesem Begriff bezieht sich Derrida sowohl auf die räumliche, als auch auf die zeitliche Verschiebung, die in der Sprache geschieht. Das Lautbild *Différance* bedeutet auf Französisch sowohl Aufschiebung als auch Unterscheidung und ist damit besonders geeignet, um die Ambivalenz der Sprache Derridas

³⁵⁷ Barthes, Roland : *L'Empire des Signes*, S.61.

³⁵⁸ Ebd. S.64.

³⁵⁹ Ebd.

³⁶⁰ Derrida, Jacques: *Die Différance: Ausgewählte Texte*. Stuttgart: Reclam, 2004.

zufolge auszudrücken. Die Differenz im Sinne Derridas ist somit gleichzeitig eine Unterscheidung zwischen den Signifikanten, die auf der Willkürlichkeit der phonetischen Bilder beruht und die Signifikaten entstehen lässt, und die Sinnsaufschiebung, welche sich in der Sprache ständig produziert. Derridas Philosophie beruht wiederum auf der Sprachwissenschaft De Saussures. Der Schweizer Linguist konzipierte Sprache als ein System, in welchem jedes Element auf andere Elemente des Systems verweist und dementsprechend seine Bedeutung durch die Bedeutung der anderen Elemente annimmt. In einem solchen Zeichensystem, welches die Bedeutung durch die Relation der Begriffe zueinander schafft, findet man keine eigenständige Präsenz, kein Zentrum, sondern nur vielfältige Beziehungen, die sich in einer permanenten Verweisungskette profilieren. Die Elementarteilchen dieses Systems – die Zeichen – werden von De Saussure als eine Dualität bezeichnet, die aus zwei Komponenten besteht: einerseits der Signifikant, der materielle Bedeutungsträger, und andererseits das Signifikat, das Inhaltselement oder imaginäre Bild eines Zeichens. Derrida weist aber darauf hin, dass das Signifikat selbst wiederum ein Signifikant ist, da es im System keinen Sinn an sich geben kann, sondern nur eine unendliche Bedeutungskette, die sich immer weiter fortschiebt. Von dieser Warte aus betrachtet erweist sich die Sprache als eine Reihe von Signifikanten, in welcher die Wörter lediglich Zeichen von Zeichen sind. Derrida radikalisiert also die These von Ferdinand de Saussure und behauptet, dass es in der Sprache keine unmittelbare Präsenz bzw. keinen Sinn gibt, sondern nur Differenzen, welche die Bedeutungen entstehen lassen. Mit anderen Worten gründet das Zeichen seine Existenz nicht auf Ursprünglichkeit, sondern ist stattdessen durch Verschiebung und Wiederholung gekennzeichnet.³⁶¹ Vorausgesetzt also, dass es in der Sprache keine ursprüngliche Präsenz gibt, da die Sprache lediglich auf Differenzen, welche die Artikulation ermöglichen, besteht, lässt sich daraus schließen, dass die Differenz die Voraussetzung jeder Sprache ist. So gesehen ist die Sprache ein endloses Spiel der Differenzen, in welchem die Bedeutung dank der Differenz aufgelöst wird.

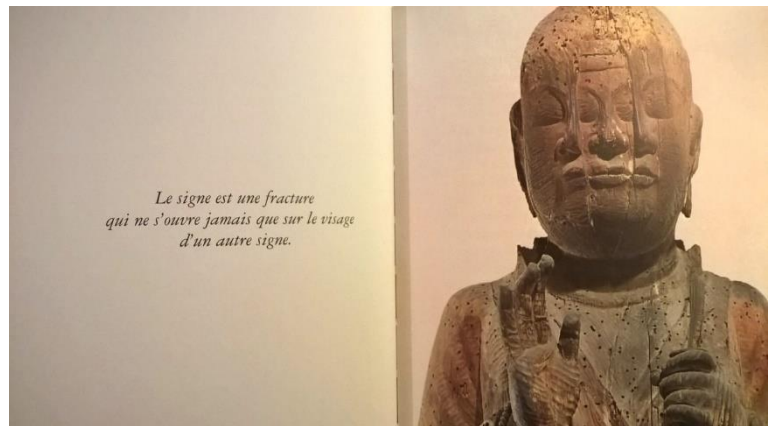
Die permanente Dezentralisierung der Sprache, welche aus diesem Spiel der Verschiebungen erzeugt wird, stellt sich der Metaphysik der Präsenz gegenüber, die mit stabilen Entitäten operiert und dem Logozentrismus zugrunde liegt. Während also nach der traditionellen Metaphysik das Sein sich in der Sprache entfaltet, offenbart sich der Logos nach der neuen poststrukturalistischen Sprachkonzeption nicht im Zentrum der wahrheitsproduzierenden Rede,

³⁶¹ Mersmann Birgit: *Die Spur der Semiographie*, S.164.

sondern gerade in ihrer Abwesenheit und zwar als eine Reihe von Spuren, die die sprachliche Verschiebung hinter sich lässt. Das Sein wird zur Spur seiner eigenen Abwesenheit, zur Nachzeitigkeit seiner gelöschten Präsenz. Gerade die Schrift erweist sich laut Derrida als jener Ort, an dem sich die Dezentralisierung der Sprache am besten entfaltet: Die Schrift ist tatsächlich eine Spur von Spuren, eine Reihenfolge von erodierten Signifikanten, die einander permanent suchen, aber voneinander abweichen. Sie ist dementsprechend weder Präsenz noch Absenz; sie ist eher ein Supplement, in welchem sich die Distanz zwischen dem Zeichen und dem Sein enthüllt.³⁶²

In Barthes' semiologischer Darstellung Japans könnten also die japanischen Behälter in Anlehnung an Derrida als Supplemente bzw. als leere Zeichen verstanden werden, die auf eine unerreichbare Bedeutung und einen unsichtbaren Kern hinweisen. Von dieser Warte aus versinnbildlichen die japanischen Verpackungen die Quintessenz der Schrift: ihr scheinbar zielloser Überfluss deutet auf die unendliche Signifikationskette der Zeichen und ihr im Vergleich zur Verpackung geringer Inhalt auf die Unangemessenheit der Sprache hin. In dieser Kultur findet die Proliferation der Zeichen ihr Ziel in sich selbst und nicht in der Enthüllung eines Sinnes. Metaphorisch gesehen liegt die Freude im Auspacken und nicht im Besitzen, im Aussprechen eines Wortes und nicht in der wahrheitsproduzierenden Rede.

Auf diese der Schrift immanenten Wiederholungskette der Zeichen wird in *L'Empire des Signes* intermedial durch das Bild der Statue des Mönchs Hoshi hingewiesen. In dieser Statue ist das Gesicht des Mönches durch einen Riss gespalten, und unter diesem Gesicht tritt ein weiteres Gesicht hervor. Auf dieser Weise vervielfältigt sich das Gesicht



und dem*er Beobachter*in wird der Eindruck vermittelt, dass dieser Prozess sich unendlich wiederholt. Barthes' Überschrift macht den Verweis auf die wiederholende Natur der Zeichen besonders klar: "Le signe est une fracture qui ne s'ouvre jamais que sur un autre signe." Das

³⁶² Der ursprünglicher Verlust der Schrift und ihre immanente Abwesenheit wird in Barthes *L'Empire des signes* in dem Bild *Femme qui écrit une lettre* verdichtet: „Je ne sais qui est cette femme, si elle est peinte ou grmée, ce qu'elle veut écrire : perte de l'origine en q uoi je reconnais l'écriture même, dont cette image est à mes yeux l'emblème somptueux et retenu.“ (Barthes, Roland: *L'Empire des Signes*, S. 154.)

Zeichen ist also ein Riss, der sich stets auf dem Gesicht eines anderen Zeichens öffnet und der, wie Mersmann suggestiv beschreibt:

Einbruch und Unterbrechung, Spalte und Spaltung, Zwischenraum und Abwesenheit ist. Hinter dem Zeichen verbirgt sich nichts, es kommt aus dem Nichts, ist das Nichts, verweist auf nichts anderes als auf ein anderes Zeichen und perpetuiert so die unendliche Zirkulation der Zeichen, ihre Verschiebung und Wanderschaft.³⁶³

4.2.9. Fazit: Japan als fremde Sprache

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die vom Autor ausgewählten Manifestationen Japans ein Versuch sind, semiotische Prozesse sichtbar zu machen und eine neue, de-zentrierte Verfahrensweise darzustellen. Genauer betrachtet liegt, wenn man berücksichtigt, dass Japan von Barthes lediglich als System gewisser Elemente rezipiert wurde und dass alle Sprachen im Endeffekt Systeme sind, die Vermutung nahe, dass Japan vom Autor gewissermaßen als eine Art Sprache behandelt wurde – allerdings eine Sprache, die sich nicht komplett entziffern lässt, sondern, ganz im Gegenteil, ihre Fremdheit nicht preisgibt. Der Autor gibt im ersten Kapitel zu, dass es einer seiner größten Träume ist, eine Fremdsprache zu kennen, ohne sie völlig verstehen zu können:

Le rêve : connaître une langue étrangère (étrange) et cependant ne pas la comprendre : percevoir en elle la différence, sans que cette différence soit jamais récupérée par la socialité superficielle du langage, communication ou vulgarité ; connaître, réfractée positivement dans une langue nouvelle, les impossibilités de la nôtre ; apprendre la systématique de l'inconcevable ; défaire notre « réel » sous l'effet d'autres découpages, d'autres syntaxes ; découvrir des positions inouïes du sujet dans l'énonciation, déplacer sa topologie ; en un mot descendre dans l'intraduisible.³⁶⁴

Die Fremdsprache sollte Barthes zufolge dem*er Sprechender*in immer fremd bleiben, denn nur indem man die Unübersetzbarkeit der Sprache anerkennt, kann man die ursprüngliche Stimme einer Sprache anhören. In anderen Wörtern sollte die Fremdheit einer Fremdsprache nicht neutralisiert werden, da gerade diese Fremdheit neue Weltanschauungen und Möglichkeiten eröffnet. Von dieser Warte aus hinterlässt jede Übersetzung einen Überschuss, wodurch die Differenz, welche die Fremdsprache dem*r Sprechenden enthüllt, nicht auf die bloße Vermittlung einer Botschaft reduziert werden kann. Dennoch ist dieser Überschuss nicht als Versagen zu interpretieren. Ganz im Gegenteil, die Sprache verrät ihre Wahrheit nur dort, wo sie als unübersetzbar gilt: wo die Wörter der Muttersprache scheitern, ihre Bedeutung wiederzugeben, wirkt sie bedeutender. Anders ausgedrückt zeichnet eine fremde Sprache eine

³⁶³ Mersmann Birgit: *Die Spur der Semiographie*, S.163.

³⁶⁴ Barthes, Roland : *L'Empire des signes*, S. 13.

unbekannte Landschaft, welche wahrnehmbar wird, sobald auf die gewöhnliche Sprache und die damit verbundene Denkweise verzichtet wurde. Die japanische Sprache, sowie alle Fremdsprachen, zwingen also dazu, was als selbstverständlich und unverzichtbar erscheint, umzudenken, und was als undenkbar erscheint, überhaupt erst denken zu können. Allerdings ist dieses Denken nicht automatisch an das Verstehen geknüpft. Ganz umgekehrt würde ein solches Verstehen die Fremdsprache ihrer Kraft berauben und ihre Ferne und Distanz auslösen. In der Tat wirken die Fremdsprache und ihre Klänge als eine Art unsichtbarer Folie, die wie ein Mantel den Fremden schützen:

[...] La langue inconnue, dont je saisis pourtant la respiration, l'aération émotive, en un mot la pure signifiante, forme autour de moi, au four et à mesure que je me déplace, un léger vertige, m'entraîne dans son vide artificiel, qui ne s'accomplit que pour moi: je vis dans l'interstice, débarrassé de tout sens plein.³⁶⁵

Der*die Fremde bzw. der*diejenige, der*die die Sprache nicht beherrscht, befindet sich also Barthes zufolge in einer privilegierten Position, da er*sie von der Sprache nicht „gesprochen wird“ und diese letzte dementsprechend von außen beobachten kann. In anderen Worten kann man nur von einem liminalen Zustand jene Bedeutung der Sprache spüren, die sich allen Bedeutungen entzieht. Daraus lässt sich ableiten, dass die Sprache nicht auf ihre Bedeutungen reduziert werden kann. Ganz umgekehrt vermittelt allein die äußere Schicht der Sprache, das heißt ihre Form, ihre Rhythmik und Musikalität, eine Bedeutung, die nichts mit der Botschaft zu tun hat. Diese Signifikanz der Signifikanten einer Sprache kann am meisten von Fremden gespürt werden aus dem einfachen Grund, dass sie die Sprache nicht verstehen.

Gerade deswegen ist es das Evasive und das Unverständliche der japanischen Sprache und Kultur, was Barthes am meisten interessiert und was im Endeffekt relevant für seine semiologische Theorie ist. Jeder Anspruch, die japanische Sprache umzuschreiben oder die japanische Kultur zu erklären, ist nicht nur vergeblich, sondern sogar ein Hindernis zum echten Verständnis, da auf diese Art und Weise die Distanz Japans auf die Nähe zu unserer Sprache und Kultur zurückgeführt wird. Von dieser Warte aus sind die westlichen Vorstellungen und Beschreibungen Japans nichts anderes als eine Verewigung des westlichen Denkens über Japan. Japan ist umso interessanter, je unergründbarer es bleibt. Nur indem dieses Land gewissermaßen unübersetzbar und unverständlich bleibt, kann es für Barthes das Reich der Zeichen versinnbildlichen; nur indem seine Zeichen gewissermaßen ohne Referenten bleiben, sind sie für ihn relevant. Die Signifikanten überschreiten in Japan die Signifikate so sehr, dass

³⁶⁵ Barthes, Roland : *L'Empire des Signes*, S.18.

sich ein Übermaß an Zeichen produziert, die teilweise referentenlos, aber nie sinnlos, erscheinen : “Or il se trouve que dans ce pays (le Japon), l’empire des signifiants est si vaste, il excède à tel point la parole, que l’échange des signes reste d’une richesse, d’une mobilité, d’une subtilité fascinantes en dépit de l’opacité de la langue, parfois même grâce à cette opacité.”³⁶⁶ Gerade aufgrund dieses Überflusses von Signifikanten ist Japan in allen seinen Manifestationen von einer gewissen graphischen Lebensweise geprägt und erweist sich somit nicht nur als Reich der Zeichen, sondern in erster Linie als Reich der Schrift.³⁶⁷ Diese Schrift, die sich in allen Kapiteln entfaltet und als Inbegriff der leeren Zeichen gilt, will nichts ausdrücken bzw. vermitteln. Sie ist reine Form, die von Bedeutung entleert wird und lediglich ihre Abwesenheit stiftet, ohne dabei vernichtet zu werden.

An dieser Stelle lässt sich einwenden, dass Barthes, indem er gewisse Zeichen verwendet, um das Konzept der leeren Zeichen zu veranschaulichen, in einer unendlichen Zeichenspirale gefangen bleibt und sich letztlich nicht der Interpretation entziehen kann. In anderen Worten: der Autor verzichtet nicht darauf, den Widerstand, den die japanischen Elemente der Interpretation entgegensetzten, seinerseits als eine Befreiung von Sinn zu interpretieren; er ist somit sozusagen selbst in einem Spiel der Zeichen gefangen. Allerdings, wie im Lauf der Untersuchung öfters betont wird, sind seine Aufzeichnungen ein Werk der Fiktion und erheben insofern keinen Anspruch darauf, die Manifestationen der japanischen Kultur möglichst objektiv zu betrachten. Ganz im Gegenteil verteidigt der Autor seine Lizenz zur Projektion: was ihn interessiert, ist nicht die Deutung der japanischen Symbole, sondern die Entdeckung eines Symbolsystems, das von dem westlichen vollständig verschieden ist und seiner zentrumslosen Schreibweise entsprechen kann. Die japanische Kultur wird in allen seinen Facetten aber vor allem in Bezug auf die japanische Sprache, aus welcher dieser Kultur entspringt, von Barthes als Gegenmythos des Westens und dessen Ideologie verwendet. Die konstitutive Leerheit³⁶⁸ des japanischen Denkens spiegelt sich tatsächlich laut Barthes vor allem in ihrer Sprache und Grammatik wider. Sogar das Subjekt, der Kern der abendländischen

³⁶⁶ Barthes, Roland : *L’Empire des Signes*, S.20.

³⁶⁷ « Pourquoi le Japon ? parce que c’est le pays de l’écriture : de tous les pays que l’auteur a pu connaître, le Japon est celui où il a rencontré le travail du signe le plus proche de ses convictions et de ses fantasmes, ou, si l’on préfère, le plus éloigné des dégouts, des irritations et des refus que suscite en lui la semicratie occidentale. Le signe Japonais est fort : admirablement réglé, agence, affiche, jamais naturalisé ou rationalisé. Le signe japonais est vide : son signifié fuit, point de dieu, de vérité, de morale au fond de ces signifiants qui règnent sans contrepartie. » (De Mallac, Guy: *Métaphores du Vide*, S. 3.)

³⁶⁸ Unter diesem Begriff versteht man ein tragendes Konzept der buddhistischen Philosophie, das nicht völlig mit dem Ausdruck Leere übereinstimmt und im Gegensatz zu dieser letzten positiv besetzt ist.

Grammatik und Philosophie, erweist sich in der japanischen Sprache als Schale eines leeren Zentrums statt als einheitliches und treibendes Element, welches der Satz organisiert und das Denken anbahnt. Die japanische Sprache, so Barthes :

[...] fait précisément du sujet une grande enveloppe vide de la parole, et non ce noyau plein qui est censé diriger nos phrases, de l'extérieur et de haut, en sorte que ce qui nous apparaît comme un excès de subjectivité (le japonais, dit-on, énonce des impressions, non des constats) est bien davantage une manière de dilution, d'hémorragie du sujet dans un langage parcelle', particule', diffracte' jusqu'au vide.³⁶⁹

Von dieser Warte aus dienen die Haiku, die Verpackungen, die zentrumlose Urbanistik, *Ikebana*, das *Bunraku*-Theater usw. als Beispiele für eine andere Sprach- und Denkweise, die sich dem westlichen Modell entgegensetzt. Im Gegensatz zur abendländischen Kultur und seiner traditionell bevorzugten Position des Signifikats gegenüber dem materiellen Bedeutungsträger, erweist sich Japan als das Reich der Zeichen und der Signifikanten. Dieses Reich, in dem der*ie Reisende als Leser*in unterwegs ist, ist durch eine konstitutive Leere gekennzeichnet, die aber das System nicht gefährdet, sondern ganz im Gegenteil seine Entfaltung erst ermöglicht.

Diese Leerheit ist Barthes zufolge auf die für Japan konstitutive buddhistische Philosophie zurückzuführen. Diese versucht sich aus dem „Teufelskreis“ der Sprache zu befreien und stellt die Grundvoraussetzung der Sprache – den symbolischen Austausch – infrage. Jedes Wort braucht andere Wörter, um definiert zu werden, was eine unendliche Widerspiegelung ohne ursprüngliche Quelle verursacht. Die buddhistische Philosophie operiert außerhalb dieses Denkmodells und des darunterliegenden obsessiven Spiels der symbolischen Ersetzungen, indem sie Zeichen und Bedeutungen ineinander verschmelzen lässt. In der Tat kann nur eine Form, die gleichzeitig Form und Inhalt ist, den der Logik innewohnenden Dualismus ablehnen und nur ein Wort, das sich jenseits des Denkens befindet, der Erbsünde der Sprache entkommen. In Barthes' Japan befreit sich also das Wort von seiner Schizophrenie: Die Form ist Inhalt genauso wie der Inhalt Form ist. Auf ähnliche Weise wie der Raum des *Shikidai*-Flurs in der Burg von Kyoto reversibel ist, werden die beiden lange getrennten Ebenen des Wortes wiedervereinigt.

Im Grunde genommen ist die finale Botschaft von *L'Empire des signes*, dass es nichts zu begreifen gibt: wenn das Bild des *Shikidai*-Flurs umgedreht wird, ändert sich nichts; wenn man die Form nach ihrem Inhalt fragt, wird man nur eine zusätzliche Form bekommen:

L'espace est aussi réversible : vous pouvez retourner le corridor de Shikidai et rien ne se passera, sinon une inversion sans conséquences du haut et du bas, de la droite et de la gauche : le contenu est congédié

³⁶⁹ Barthes, Roland : *L'Empire des signes*, S. 15.

sans retour : que l'on passe, traverse ou s'asseye à même le plancher (ou le plafond si vous retournez l'image) il n'y a rien à saisir.³⁷⁰

Daraus lässt sich ableiten, dass das Buch selbst als ein leeres Zeichen, welches nichts zu enthüllen hat, interpretiert werden kann. Im Endeffekt hat Barthes' Japanbuch, in Anlehnung an das Haiku, nichts ausgesagt, sondern nur etwas benannt bzw. fotografiert³⁷¹, in dem Sinne, dass etwas scharf eingestellt wird, ohne sich dabei das fokussierte Objekt aneignen zu müssen.³⁷² Das Wort wurde in den Teich der Sprache geworfen, manifestiert jedoch sein eigenes Vakuum: es konstituiert sich nicht in einer Wahrheit, sondern wiederholt sich als Echo wie Kreise im Wasser.

³⁷⁰ Barthes, Roland : *L'Empire des Signes*, S. 150.

³⁷¹ Der Bezug zur Fotografie ist nicht zufällig: in seinem Aufsatz über die Fotografie, *La chambre claire* (1980), zieht Barthes einen ähnlichen Schluss, wenn er sagt, dass die Lichtbilder zur Betrachtung einladen, aber sich im Endeffekt der Untersuchung entziehen. Genauso wie in Barthes' 'Text, gibt es auch in der Kunst der Fotografie nichts zu ergreifen: Sie ist eine stillstehende Oberfläche, die nur im Körper des Papiers existiert. In diesem Zusammenhang entdeckt Röttger in ihrer Untersuchung vor allem eine enge Verwandtschaft zwischen dem Haiku und der Fotografie, da in beiden Fällen nichts entwickelt wird, sondern etwas lediglich wiederholt wird: „Man sage zwar, man entwickle ein Foto, aber das, was durch die Chemie“ entwickelt“ wird, ist nicht das Entwickelbare; zutage tritt das, was sich nicht verwandeln, sondern unter dem drängenden Blick nur wiederholen kann. Das ist es, was die Fotografie in die Nähe des Haik rückt. Auch die Notenschrift eines Haiku ist nicht weiterzuentwickeln, zu vertiefen; alles ist schon gegeben.“ (Mersmann Birgit: *Die Spur der Semiographie: Ikonoskripturen in Roland Barthes' Reich der Zeichen*, 2015, S. 103) Außerdem weist sie darauf hin, dass, indem sich sowohl das Foto als auch das Haiku jenseits des ordinären Blablas der üblichen Codierung und des Sagbaren selbst befinden, beide einen Entfremdungseffekt auslösen.

³⁷² „Le sens n'y est q'un flash une griffure de lumière [...] mais le flash du haiku n'éclaire, ne révèle rien ; il est celui d'une photographie que l'on pendrait très soigneusement (à la japonaise), mais en ayant omis de charger l'appareil de sa pellicule.“ (Barthes, Roland: *L'Empire des signes*, S. 113.)

5.1 Vergleich

Nach der Analyse der drei für diese Arbeit relevanten literarischen Werke werden im Schlussteil dieser Untersuchung die gewonnenen Ergebnisse diskutiert. Im Fokus der bisher angestellten Überlegungen standen *Le città invisibili* (1972) von Italo Calvino, *Landmarks* (2015) von Robert Macfarlane und *L'Empire des signes* (1970) von Roland Barthes. Die Auswahl dieser drei Bücher mag auf den ersten Blick willkürlich erscheinen, jedoch lassen sich – wie aus dieser Analyse deutlich wird – Gemeinsamkeiten erkennen, die im Rahmen dieser Untersuchung von besonderem Interesse sind. Zielsetzung der vorliegenden Arbeit war, zu erörtern, inwiefern das räumliche Interesse sich in den drei literarischen Werken in der Materialität des Textes widerspiegelt. In diesem Kapitel wird auf diesen Aspekt näher eingegangen. Es werden Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den Texten entdeckt und systematisch aufgelistet mit dem Ziel, die im Rahmen dieser Arbeit formulierte Forschungsfrage zu beantworten. Zunächst werden Grundmerkmale benannt, die alle Werke betreffen. Im Anschluss daran werden Zusammenhänge zwischen den einzelnen Autoren hergestellt.

5.1.1. Reiseberichte

Im ersten Kapitel dieser Arbeit lag der Fokus auf der Reiseliteratur und ihren Grundmerkmalen. Wie die Untersuchung gezeigt hat, lassen sich in den meisten Reiseberichten hauptsächlich folgende Charakteristika entdecken: die Mischung aus Realität und Fiktion, die Intermedialität, die essayistische Natur und die Präsenz von autobiographischen Elementen. Weiterhin wurde in demselben Kapitel festgestellt, dass Reiseliteratur eine Gattung darstellt, die sich schwer definieren lässt und Ottmar Ette zufolge von einer gewissen „Friktionalität“³⁷³ gekennzeichnet ist. Gerade die Friktionalität erweist sich als jene Qualität, die in allen untersuchten Werken gleichmäßig präsent ist und diese stark prägt. Für diese Behauptung spricht allein die Tatsache, dass alle Bücher sich schwer einordnen lassen und keinem einzelnen Genre eindeutig

³⁷³ „Der Reisebericht schleift die Grenzen zwischen beiden Bereichen ab: Er ist einem literarischen Gebiet zuzuordnen, das wir als friktionale Literatur bezeichnen dürfen.“ (Ette Ottmar: *ReiseSchreiben*, S. 149.)

zugewiesen werden können.³⁷⁴ Sie befinden sich vielmehr in einem Zwischenraum mit durchlässigen Grenzen, der durch Übergangszonen zwischen Gattungen gekennzeichnet ist.

Während die Intermedialität vor allem in *L'Empire des signes* eine grundlegende Bedeutung erwirbt und autobiographische Elemente sich hauptsächlich in Robert Macfarlanes' Text finden lassen, spielt die Fiktionalität in Calvins Buch eine dominante Rolle. In diesem Werk ist der Realitätsanspruch aufgehoben, da die beschriebenen Städte lediglich mentale Räume darstellen. Allerdings spielt die Fiktion auch in *Landmarks* und *L'Empire des signes* eine nicht zu unterschätzende Rolle, da in beiden Fällen geographische Länder wie Japan und Großbritannien lediglich den Ausgangspunkt einer sprachlichen bzw. semiotischen Überlegung darstellen. Zusammenfassend lassen sich diese Werke nicht auf die Abbildung einer außertextuellen empirischen Realität reduzieren und gehen insofern über das reine Dokumentarische hinaus. Auf ähnliche Weise wie die Reiseliteratur weisen demnach alle Bücher eine hybride Natur auf und lassen die Grenze zwischen Mimesis und Fiktion und – im Fall von Barthes und Macfarlane – zwischen Wissenschaft und Literatur im textuellen Raum auf unterschiedliche Art und Weise verschwimmen.

Betrachtet man also die im Rahmen dieser Arbeit ausgewählten literarischen Werke, kann man zu dem Schluss kommen, dass, obwohl diese letztlich keine Reiseberichte im traditionellen Sinn darstellen, sie trotzdem dem breiten Spektrum der Reiseliteratur zugeordnet werden können.³⁷⁵ Trotz der Tatsache, dass die materielle Reisebewegung in den untersuchten Texten in den Hintergrund tritt, stellen diese in einer postmodernen Perspektive, die stark von der *räumlichen Wende* geprägt wurde, Reiseberichte im Sinne von hermeneutischen Itineraren dar. Insgesamt lässt sich sagen, dass sich alle Autoren auf die Struktur der Reiseliteratur beziehen, gerade weil sie ihnen erlaubt, sich einen Schwellenzustand zu eigen zu machen und somit

³⁷⁴In diesem Zusammenhang sollte nicht unerwähnt bleiben, dass in den Literaturwissenschaften kürzlich die Möglichkeit skizziert wurde, eine raumfundierte Gattungstheorie zu entwickeln. Diesem Modell zufolge stellen Gattungen dynamische Denkmodelle mit flexiblen und offenen Grenzen dar und können sich insofern mit anderen Gattungen überlagern und Schnittmengen erzeugen. Dazu s. Sicks, Kai Marcel: *Gattungstheorie nach dem Spatial turn: Überlegungen am Fall des Reiseromans*. In: Hallet, W/ Neumann, B.: *Raum und Bewegung in der Literatur*, S. 337.

³⁷⁵In Bezug auf das *New Nature Writing* behaupten einige Literaturforscher*innen, dass die Verbreitung dieses Genres dem Niedergang der traditionellen Gattung der Reiseliteratur entspricht und insofern deren neuesten Entwicklung darstellt. Dieser Standpunkt wird auch von Robert Macfarlane in seinem in *Granta* erschienen Artikel *Is Travel Writing dead?* vertreten. Seiner Meinung zufolge hat gerade der Verfall des traditionellen Reiseberichts, der im Zusammenhang mit der Globalisierung steht, eine neue Wende der Reiseliteratur vorangetrieben, deren Originalität nicht in der Erkundung neuer Regionen, sondern vielmehr in der Exploration neuer experimenteller Schreibformen liegt. (s. Macfarlane, Robert: *Is travel Writing dead?* In: *Granta* n. 138, London: Sigrid Rausing, 8 February 2017.)

experimentelle Schreibformen voranzutreiben.³⁷⁶ Außerdem ist die Struktur der Reise für die Autoren besonders geeignet, um Verstehens-Bewegungen und Denkprozesse zu spatialisieren bzw. ihnen literarischen Raum zu geben.³⁷⁷ Schließlich werden solche hermeneutischen Reisen, die sich jeweils in verschiedenen textuellen Landschaften herauskristallisieren, durch die Erfahrung der Lektüre und ihrer Prozesshaftigkeit vom Lesepublikum aktiv nachvollzogen. Die dem Werk innewohnende Struktur der Reisebewegung wird also durch die materielle und zeitliche Dimension des Lesens verdoppelt.³⁷⁸

Ein weiteres Grundmerkmal, das überall präsent ist, ist die essay-ähnliche Natur bzw. die Neigung zu Abschweifungen und Digressionen. Diese ex-kursive Qualität der Erzählkunst lässt sich wiederum mit der bereits erwähnten „Friktionalität“ der Reiseliteratur in Verbindung setzen, die ständig Grenzüberschreitungen ermöglicht. Die textuellen bzw. spekulativen Abschweifungen sind in allen untersuchten Werken gleichermaßen präsent und mit einer diskontinuierlichen und fragmentarischen Form verbunden. Im Folgenden wird auf diesen Aspekt näher eingegangen.

5.1.2. Fragmentarische Schreibweise und Zentrumlosigkeit

Das *Surface Reading* der drei in dieser Arbeit komparatistisch analysierten Werke hat ergeben, dass alle Texte eine fragmentarische Natur aufweisen. Im Fall von *Le città invisibili* wurde die Fragmentierung mehrmals von Calvino selbst nachdrücklich angemerkt. Die Stadtbeschreibungen haben in der Tat eine autonome Existenz und wurden vom Autor ursprünglich als isolierte Prosagedichte³⁷⁹ konzipiert, die erst später dank einem numerischen

³⁷⁶ Dieser Bezug ist offensichtlich, auch wenn, wie im Fall von Roland Barthes, er lediglich die Funktion hat, die Gattung in ihrer Essenz zu verleugnen und somit einen Verfremdungseffekt zu bezwecken: „De la même manière que les contemporains de Barthes ont trouvé la structure dans des genres littéraires Barthes démontre peut-être que la littérature de voyage a son jeu propre de codes ou d’attributs. Bien sûr, il les utilise pour son discours et il attire l’attention sur ces attributs en les niant à chaque pas de son écriture.“ (Mansfield, Charles : *Lire l’Empire des signes de Barthes comme écriture de voyage*, S. 15.)

³⁷⁷ Ette, Ottmar: *ReiseSchreiben*, S. 251.

³⁷⁸ Insofern, wie Ottmar Ette ausführt, unternimmt das Lesepublikum selbst durch die Lektüre eine Art Reise: „Wenn wir lesen, dann reisen unsere Augen auf dem Papier, über das Papier. Es ist eine Literatur in Bewegung. Egal, ob wir von links nach rechts und von oben nach unten oder von rechts nach links und von unten nach oben, von oben nach unten oder [...] quer über das Blatt lesen: In jedem Fall reisen wir auch und insbesondere mit den Augen [...]. Lesen heißt sich bewegen.“ (Ebd., S. 5.)

³⁷⁹ Mit dem Wort Gedicht wird hier von Calvino nicht die metrische Form gemeint, sondern vielmehr die Verdichtung und Prägnanz, die der Dichtung innewohnen und die sich seine Stadtbeschreibungen zu eigen machen wollen. Von dieser Perspektive aus ist die Dichtung eine Form, die durch die Auswahl der Wörter auf Leichtigkeit abzielt. In seinen *Amerikanischen Vorlesungen* behauptet er: “Sono convinto che scrivere prosa non dovrebbe

Anordnungssystem und einer textuellen Rahmeneinbettung in einem Gefüge integriert wurden. Von dieser Perspektive aus bildet jede Stadt sozusagen ein Fragment, das, zusammen mit den anderen Stadtfragmenten, ein Mosaik formt. Die Spandrillen dieses Textmosaiks haben jedoch keine starre Position, sondern sind stattdessen beweglich und lassen sich von dem*der Leser*in unterschiedlich kombinieren. Gerade diese Fragmentierung bzw. Modularität der Stadtbeschreibungen ermöglicht das von *Oulipo* favorisierte Spiel der Kombinatorik und die damit verbundenen Raumbewegungen des Lesepublikums im Text.

Auch in Robert Macfarlanes *Landmarks* ist die Narration in Fragmente und Episoden eingeteilt, die im Zusammenhang mit verschiedenen Landschaftselementen stehen. Das gleiche gilt für *L'Empire des signes*, in welchem stattdessen die Textfragmente jeweils einem bestimmten Element der japanischen Kultur gewidmet sind. Barthes' Text ist eine Sammlung aus Miniaturen schriftlicher und bildlicher Natur, die sich unentwegt überlappen und somit die Grenzlinie zwischen den zwei Medien verschwimmen lassen. Auf ähnliche Weise wie in Calvino's Werk sind diese Mikrotex te einerseits in sich abgeschlossen und andererseits als Teil eines Netzes von Relationen zu verstehen. Der von Ottmar Ette in Bezug auf Barthes entworfene Begriff „Archipelisches Schreiben“³⁸⁰ scheint insofern für alle Autoren angemessen zu sein.

An dieser Stelle ist hinzuzufügen, dass genauso wie in einem Archipel keine Insel eine eindeutige zentrale Stelle einnimmt, auch in den drei Texten tatsächlich kein Zentrum gegeben ist. Das ist eine direkte Folge der bisher besprochenen Modularität bzw. Fragmentierung. Des Weiteren trägt die Verabschiedung jeglichen Fixpunktes wiederum dazu bei, dass alle Texte eine offene Form aufweisen. In *Le città invisibili* bietet das Spiel der Kombinationen eine Vielzahl an Lösungen, die sich in der Erfahrung der Lektüre auswirken. Der*die Leser*in begibt sich ins Reich der unsichtbaren Städte, seinem eigenen Pfad folgend, und kann zwischen mehreren möglichen Lesarten entscheiden. Die von Calvino entworfene textuelle Landschaft ähnelt also den von Polo beschriebenen Raumkonstellationen, die oft das Bild des Netzes, des Teppichs, des Geflechts und des Schachbretts in ihrer Form verkörpern. Diese Bilder sind

essere diverso dallo scrivere poesia: in entrambi casi è ricerca d'una espressione necessaria, unica, densa, concisa, memorabile" (Calvino, Italo: *Lezioni Americane*, S. 50.)

³⁸⁰„Die Mikrotex te bilden einerseits eine jeweils in sich abgeschlossene, ihren Eigen-Sinn besitzende Inselwelt, konfigurieren sich zugleich aber zu einer relationalen Inselwelt, deren archipelische und gleichzeitig mobile Strukturierung einen Text entstehen lässt, der in stetiger Bewegung und niemals stillzustellen ist.“ (Ette, Ottmar: *LebensZeichen*, S.91.)

konkrete Emanationen komplexer zentrumsloser Strukturen, die virtuell unendliche Relationen herstellen und insofern durch ihre begrenzte Form die Idee der Unendlichkeit erwecken. Das gesamte Buch erweist sich demnach als ein textueller Raum, der nicht bereits abgeschlossen wirkt, sondern vielmehr ein virtuelles Baugerüst zum Vorschein bringt, welches erst vom Lesepublikum aktualisiert wird.

Auch Robert Macfarlane weigert sich in seinem Buch *Landmarks*, einen klaren Anfang und ein klares Ende des Reiseberichts zu bestimmen. In seinem Werk entfaltet sich die Offenheit vor allem in den Lexika, die tatsächlich keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben und für den*die Leser*in offenbleiben. Der letzte Appendix ist absichtlich leer und semantisch unbestimmt, weil dieser von dem Autor als Raum konzipiert wurde, den das Lesepublikum ausfüllen kann. Da jeder*jede Leser*in selbst zur Vervollständigung der Lexika beitragen kann, hat das Schreiben wortwörtlich kein Ende und das Werk bleibt offen bzw. *ad infinitum* ausfüllbar.

Ebenso zentrumslos scheint Barthes' Japanbuch zu sein. In *L'Empire des signes* dienen die Fragmentierung und die ikonotextuellen Verschränkungen dem unendlichen Austausch der Zeichen, welche Barthes durch die Struktur seines Buchs zu materialisieren versucht. Die im Buch parallellaufenden und sich überlappenden Kodierungen sind unter keiner Hierarchie eingeordnet, sondern vielmehr im ganzen Text auf diskontinuierliche Weise disseminiert, sodass sich kein Zentrum im Buch manifestiert. In diesem Fall dienen die offene Form und der Verzicht auf jenes Zentrum einer anderen – der westlichen entgegengesetzten – Sprach- und Denkweise, die Barthes mittels einiger Elemente der japanischen Kultur zu erläutern versucht. Darum gestalten sich sowohl die Struktur von *L'Empire des Signes* als auch Barthes' Schreibweise mimetisch zu den *leeren Zeichen*, die sie beschreiben. Das japanische Essen, die Haikus, die Verpackungen, und die Urbanistik der Stadt Tokyo sind nur einige Beispiele einer in Japan überall präsenten Zentrumslosigkeit, welche sich die von Barthes entworfene, textuelle Landschaft anzugleichen vermag.

Die dargestellten Ergebnisse bestätigen also die Aussage, dass alle im Rahmen dieser Arbeit analysierten Werke keine linearen und abgeschlossenen Itinerarien, sondern vielmehr diskontinuierliche Reise- bzw. Lesebewegungen zeichnen. Die strukturelle Offenheit des textuellen Raums erhält je nach Autor eine vorwiegend poetische, ideologische und utopische Funktion. Während bei Calvino die spiralförmige Bewegung rund um ein abwesendes bzw. unsichtbares Zentrum und die kombinatorische Struktur auf die virtuelle Unendlichkeit der

Sprach- und Literaturmöglichkeiten hinweisen und somit eine stringente poetische Funktion haben, spielt in Roland Barthes' Werk vor allem die ideologische Komponente eine starke Rolle. Das vereinigende Element der im Buch präsentierten Zeichen, die durch homologische Beziehungen in Verbindung miteinander stehen, ist die konstitutive Leerheit der japanischen Kultur, die sich der Ideologie des Zentrums, welche der westlichen Denk- und Sprachweise zugrunde liegt, entgegensetzt. Stattdessen hat in Robert Macfarlanes' *Landmarks* die textuelle und virtuell unendliche Offenheit des Buchs unter anderem auch eine utopische Instanz. In der Tat sind die vom Autor gesammelten Wörter, die eine Art Wortverzeichnis gegen die Entzauberung der natürlichen Welt darstellen sollen, nur ein Anstoß zur zukünftigen Erweiterung. Da eine präzise und bunte Sprache, die die Verwunderung in sich trägt, Macfarlane zufolge ein Mittel zum Naturschutz darstellt, hat diese kollektive Arbeit der Wörtersammlung eine ethische und utopische Qualität. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass alle Autoren diskontinuierliche statt linearer Itinerarien beschreiben, die auf jegliche Zentralperspektive verzichten und verschiedene Denk- und Sprachbewegungen visualisieren, indem sie diese räumlich umsetzen.

Abschließend ist zu sagen, dass in diesen zentrumslosen und nichtlinearen textuellen Reisen dem Lesepublikum jeweils unterschiedliche Orientierungshilfen gegeben werden, um sich in diesem komplexen Raum zurechtzufinden. Solche textuellen Orientierungshilfen bzw. Landmarken der textuellen Reise nehmen, je nach Autor, eine unterschiedliche Gestalt an: bei Calvino handelt es sich um die thematischen Stadtkategorien, in welche die Stadtbeschreibungen eingeordnet sind, bei Robert Macfarlane um die gesammelten Wörter bzw. semantische Lexika und bei Roland Barthes um die Elemente der japanischen Kultur. Diese Orientierungshilfen dienen tatsächlich als Landmarken bzw. Leitlinien, die die Exkursionen des Lesepublikums in diesem vielschichtigen Text-Raum steuern.

5.1.3. Selbstreflexivität

Ein weiteres Grundmerkmal der drei in dieser Arbeit komparatistisch verglichenen Werke ist ihre ausgeprägte Selbstreflexivität. Anhand der im Laufe der Untersuchung herangezogenen Textpassagen wurde nachgewiesen, dass sowohl in *Le città invisibili*, als auch in *Landmarks* und *L'Empire des Signes*, die metareferentielle Komponente eine nicht zu unterschätzende Bedeutung hat. Sie entfaltet sich je nach Autor auf unterschiedliche Art und Weise.

In Calvinos Werk sind die Überlegungen über die Erzählkunst vorwiegend in der Rahmeneinbettung zu finden bzw. in den Gesprächen zwischen Polo und Kublai Khan, die, wie bereits erwähnt, stellvertretend für die Autor- und Lesefigur stehen und darum die Dynamik des Erzählens implizit kommentieren. Dennoch ist die Reflexion über die Literatur bzw. die Sprache auch in Polos Reiseberichten zu finden. Dafür spricht bereits die Tatsache, dass die Stadt von Calvino oft als Metapher für die Sprache verwendet wurde. Insofern könnten die verschiedenen Stadtbeschreibungen unsichtbare Sprachkonstellationen symbolisch versinnbildlichen. Demnach lässt sich eine klare Trennung zwischen der erzählerischen und der metaliterarischen Dimension in *Le città invisibili* nicht so einfach bestimmen, da die Sprach- und Erzählproblematik sich im ganzen Buch auf vielfache Weise entfaltet. Sie tritt zum Beispiel durch die Thematisierung der Leserolle oder die Infragestellung der Sprachmöglichkeiten mehrmals in Erscheinung.

In Robert Macfarlanes' *Landmarks*, in welchem stattdessen die Fiktionalität eine marginale Rolle spielt und die essayistische Komponente hingegen an Bedeutung gewinnt, werden metaliterarische Themen an mehreren Stellen explizit von dem Autor, ausgehend von Textpassagen anderer Autor*innen, aufgegriffen. Robert Macfarlane, der nicht nur ein Schriftsteller, sondern in erste Linie ein Literaturwissenschaftler ist, untermauert seine Äußerungen über Literatur, indem er sich auf andere Autor*innen bezieht, die für seine literarische und sprachliche Untersuchung relevant sind. Auch in diesem Fall lässt sich keine klare Grenze zwischen Meta- und Nicht-Metaebene ziehen. Im Kontrast zu Calvino wird die Selbstreflexivität nicht durch die Fiktion verhüllt und in diese integriert. Überdies entfaltet sich in *Landmarks* die selbstreflexive Komponente vor allem in Bezug auf den Verfremdungseffekt, der einen wichtigen Teil des von Macfarlane erhofften *Rewilding* der Sprache – und infolgedessen der Natur – darstellt.

Abschließend ist eine starke Metareferenz auch in *L'Empire des Signes* von Roland Barthes zu finden. Diese tritt hier umso mehr in Erscheinung, da das Werk sich des Genre des Reiseberichts bedient, mit dem Zweck, eine semiotische Untersuchung zu unternehmen. Japan erweist sich demnach lediglich als Bedeutungsstruktur bzw. -system, dem Barthes einen Vorrat an graphischen und sprachlichen Zügen liefert, um seine semiotische Theorie auszuloten. Insofern haben alle im Buch herangezogenen Beispiele bzw. Elemente der japanischen Kultur sowie die Haiku, die Verpackungen, das Essen usw. einen starken selbstreflexiven Charakter, da sie alle im Endeffekt von dem Autor als semiotische Elemente bzw. Sprechakte einer gleichen

Botschaft behandelt wurden. Japan wird von Roland Barthes insgesamt als Sprache verwendet; eine Sprache jedoch, die sich nicht komplett ergründen lässt, gerade weil sie – paradoxerweise – die Unergründlichkeit aller Bedeutungsprozesse vermittelt. Zusammengefasst lässt sich festhalten, dass die Metareferenz sich in allen Werken auf unterschiedliche Art und Weise und mit jeweils unterschiedlichen Schwerpunkten manifestiert.

5.2. Berührungspunkte

Nachdem die Grundmerkmale, die alle Werke gemeinsam haben, aufgelistet wurden, werden im zweiten Teil dieses Kapitels Berührungspunkte zwischen den einzelnen Werken entdeckt.

5.2.1 *Le città invisibili* und *Landmarks*

Auf den ersten Blick sind *Le città invisibili* von Italo Calvino und *Landmarks* von Robert Macfarlane sehr unterschiedlich. Bei ersterem handelt es sich um ein Werk der Fiktion, in welchem die beschriebenen Orte phantastische Konstruktionen räumlich in Szene setzen, im zweiten Fall hingegen um einen Reisebericht über Großbritannien mit autobiographischen Elementen und literaturkritischen Abschweifungen. Jedoch, wie im vorigen Unterkapitel gezeigt wurde, lassen sich einige formale und inhaltliche Gemeinsamkeiten zwischen den Werken erkennen.

Darüber hinaus wird sowohl in *Landmarks* als auch in *Le città invisibili* der Kategorie des Sehens eine besondere Bedeutung zugewiesen. Die Rolle der Optik in *Landmarks* wurde im entsprechenden Kapitel bereits ausführlich thematisiert. Hier sei nur wiederholt, dass das Sehen in Robert Macfarlanes' Werk der Ausdifferenzierung bzw. Deautomatisierung des Wahrnehmungsprozesses entspringt und die Voraussetzung der von ihm erwünschten Verwunderung darstellt, die sich wiederum in der Sprache auswirkt. Sehen und Sprechen sind miteinander verwoben: Eine ungenaue und triviale Sprache ist das Ergebnis einer perzeptiven Kurzsichtigkeit bzw. eines Wahrnehmungsmangels. Von dieser Perspektive aus kann nur die Sprache, und zwar eine präzise und facettenreiche Sprache, eine Ausdifferenzierung aus dem Unbestimmten ermöglichen. Namen sind für Robert Macfarlane tatsächlich

WahrnehmungsfILTER.³⁸¹ Gerade deshalb sammelt der Autor zahlreiche vergessene Worte, die bestimmte Landschaftsphänomene detailliert beschreiben und somit wieder sichtbar machen. Diese Sprach- und Wahrnehmungsveränderung wird im ersten Kapitel von *Landmarks* durch die Beschreibung des Moors von Lewis schriftlich umgesetzt. Diese Textpassage markiert die Umstellung von einer äußerlichen bzw. emotional distanzierten Perspektive, die das Moor als eine *terra nullius* bestimmt, zu einer inneren bzw. intimen Perspektive, die die diskontinuierlichen Merkmale in der Landschaft anerkennt. Zu näherer Betrachtung, die nur die detaillierte Sprache einer*s Kennerin*s vermitteln kann, erweist sich tatsächlich die anscheinend eintönige und homogene Landschaft des Moors von Lewis als vielfältige und mit Bedeutungen sedimentierte Oberfläche. Die Sprache ist also bei Macfarlane ein Mittel zur Ausdifferenzierung, das, um als solches zu wirken, einen gewissen Verfremdungseffekt bzw. ein Intervall in der Wahrnehmung verursachen soll.

Eine ähnliche Aufwertung des Sehens und die Verbundenheit zwischen Sprach- und Sehefähigkeiten sind auch in Calvins Werk zu finden. Für diese Behauptung spricht bereits die Tatsache, dass eine Stadtkategorie nach dem Auge benannt wird (*Le città e gli occhi*) und dass die Betonung der Sichtbarkeit schon im Titel des Buchs eingeschrieben ist. In diesem Zusammenhang könnte man auf den ersten Blick denken, dass Polos Städte unsichtbar sind, weil sie erfunden bzw. Phantasieprodukte sind. Genauer betrachtet könnte aber auch die Vermutung naheliegen, dass ihre Unsichtbarkeit auf eine unscharfe Wahrnehmung zurückzuführen ist. Eine klare Antwort auf diese Frage lässt sich im Rahmen dieser Arbeit nicht geben, jedoch erweist sich oft die Stadt in *Le città invisibili* als Ergebnis einer Differenzierung, die aus einer ursprünglichen Undifferenzierung entsteht und dadurch sichtbar wird. Das wird häufig mittels einer stilistischen Umkehrung bzw. einem Perspektivenwechsel erreicht. Einige Städte ähneln tatsächlich dialektischen Konstruktionen, in welchen Polaritäten, die anfangs keine Berührungspunkte haben, in Wirklichkeit ein Spannungsfeld bilden. In anderen Worten erweist sich das, was ursprünglich von dem Stadt-System ausgeschlossen ist, als verborgenes Element, das jedoch auf unerwartete Weise in der Stadt sichtbar enthalten ist. Dies lässt sich

³⁸¹ Diese Tendenz lässt sich Beaufils zufolge in der gesamten Bewegung des *New Nature Writings* erkennen: “New nature writers rather focus on the field of experience and the recapturing of a specified vocabulary which makes us see: the opposite process exists, positing an efficacy in language which would guide our sensory perceptions. There appears to be a double movement between perceiving and naming: names come as a perceptive filter. Here, the ethos of nature writing lies in the noticing, the seeing, the paying attention to things. Macfarlane’s lists and essays then seem to be an exercise in the effective mapping of the country (...)” (Beaufils, Cécile: *Nature Writing and Publishing*, S. 17.)

anhand einiger Beispiele besser erklären. *Berenice* – die nicht zufällig zur Rubrik der *verborgenen Städte* gehört – wird zunächst als geheime gerechte Stadt innerhalb der Stadt der Ungerechten beschrieben. Inmitten dieser verborgenen Stadt der Gerechten ist jedoch wiederum eine Stadt der Ungerechten zu finden, die sichtbar wird, sobald der Anspruch auf Gerechtigkeit in sein Gegenteil umschlägt:

Nel seme della città dei giusti sta nascosta a sua volta una semenza maligna; la certezza e l'orgoglio d'essere nel giusto - e d'esserlo più di tanti altri che si dicono giusti più del giusto - fermentano in rancori rivalità ripicchi, e il naturale desiderio di rivalsa sugli ingiusti si tinge della smania d'essere al loro posto a far lo stesso di loro. Un'altra città ingiusta, pur sempre diversa dalla prima, sta dunque scavando il suo spazio dentro il doppio involucro delle Berenici ingiusta e giusta.³⁸²

Diese ungerechte Stadt innerhalb der verborgenen, gerechten Stadt, welche sich wiederum inmitten der ursprünglichen Stadt der Ungerechten befindet, enthält ihrerseits wieder eine unsichtbare Stadt der Gerechten. Wie Polo selbst zugibt ist also in einer Art chinesischen Schachtelspiel immer eine zusätzliche Stadt innerhalb jeder Stadt simultan präsent und doch verborgen:

Dal mio discorso avrai tratto la conclusione che la vera Berenice è una successione nel tempo di città diverse, alternativamente giuste e ingiuste. Ma la cosa di cui volevo avvertirti è un'altra: che tutte le Berenici future sono già presenti in questo istante, avvolte l'una dentro l'altra, strette pigiate indistricabili.³⁸³

In *Berenice* sind also verschiedene Städte, die unentwegt einem Spiel der Polaritäten entspringen, ineinander versteckt. Diese Umkehrung bzw. Perspektivenwechslung ist nicht nur in *Berenice*, sondern in mehreren Städten zu finden und ist Moreno zufolge besonders konstitutiv für Calvinos Schreibweise³⁸⁴:

All of the cities portray at a certain point a reversal, a counterpoint in which something unique emerges. [...]. Each story displays this trend: what begins as a description in a certain way, following a specific trend of thought, suddenly follows a different direction [...]. Thus, intrinsic to the combinatorial game, which organizes the book, is the component of the unforeseen. In *Città*, this element of surprise characterizes the cities, becoming the essence of each city. At some point within the descriptions of the cities, something turns around explicitly or implicitly, as the fundamental nature of the cities appears before our eyes.³⁸⁵

Hier liegt also die Vermutung nahe, dass Calvinos Städte unsichtbar sind, indem sie undifferenziert bleiben und darum nicht wahrnehmbar werden. Genauso wie das Moor von

³⁸² Calvino, Italo: *Le città invisibili*, S.157.

³⁸³ Ebd.

³⁸⁴ In Einklang mit dieser Interpretation behauptet Musarra Schröder in ihrer Untersuchung, dass die einzige Isotopie, die dem Buch zugrunde liegt, tatsächlich die Dualität zwischen Gegensätzen ist; eine Dualität jedoch, die zu keiner dialektischen Lösung führt: "L'isotopia tematica che ricorre in tutte le città è la dualità tra coppie i cui termini non si escludono ma sembrano inclusi l'uno nell'altro: apparenza vs verità, superficie vs profondità, diritto vs rovescio." (Musarra Schröder, Ulla: *Il labirinto e la rete*, S.92.)

³⁸⁵ Moreno Viqueira, Ileana: *Invisible Mathematics in Italo Calvino's Le città invisibili*, S. 68.

Lewis, das unbedeutend bleibt, solange es als undifferenzierte Landschaft wahrgenommen wird, ist auch bei Calvino die Sichtbarkeit eng mit der Ausdifferenzierung verbunden. Wie Marco Belpoliti in seiner Untersuchung über die Vision in Calvinos Gesamtwerk beleuchtet hat, ist die Diskontinuität für den Schriftsteller sogar die allererste Voraussetzung der Sichtbarkeit: “La percezione delle differenze è il modo attraverso cui il campo visivo continuo si rende discontinuo e perciò percettivamente significante. In Calvino il problema della visibilità del mondo è legato alla discontinuità.”³⁸⁶ In der Tat zieht sich die Frage nach der Ausdifferenzierung in *Le città invisibili* wie ein roter Faden durch das gesamte Werk. In der Stadt *Fillide* lässt die Gewohnheit zum Beispiel die Differenzen ausblenden. Während der Besucher bzw. der Reisende, der *Fillide* das erste Mal besucht, die Vielfalt und Varietät der Architektur wahrnimmt und sich wünscht, in dieser Stadt bleiben zu können, um ihre Schönheit jeden Tag im vollen Ausmaß genießen zu können³⁸⁷, ist der Stadtbewohner nicht mehr in der Lage, ihre Vielfalt wahrzunehmen. Derjenige, der jahrelang in *Fillide* bleibt, gewöhnt sich langsam an die Stadt, sodass diese mit der Zeit für ihn unsichtbar wird:

Ti accade invece di fermarti a Fillide e passarvi il resto dei tuoi giorni. Presto la città sbiadisce ai tuoi occhi, si cancellano i rosoni, le statue sulle mensole, le cupole. Come tutti gli abitanti di Fillide, segui linee a zigzag da una via all'altra, distingui zone di sole e zone d'ombra, qua una porta, là una scala, una panca dove puoi posare il cesto, una cunetta dove il piede inciampa se non ci badi. Tutto il resto della città è invisibile. Fillide è uno spazio in cui si tracciano percorsi tra punti sospesi nel vuoto, la via più breve per raggiungere la tenda di quel mercante evitando lo sportello di quel creditore. I tuoi passi rincorrono ciò che non si trova fuori degli occhi ma dentro, sepolto e cancellato: se tra due portici una continua a sembrarti più gaio è perché è quello in cui passava trent'anni fa una ragazza dalle larghe maniche ricamate, oppure è solo perché riceve la luce a una cert'ora come quel portico, che non ricordi più dov'era. Milioni d'occhi s'alzano su finestre ponti capperi ed è come scorressero su una pagina bianca.³⁸⁸

Die gleiche Stadt, die anfangs dem Reisenden voller Zeichen erschien, verwandelt sich also durch die Gewohnheit und Auslöschung ihrer Differenzen in eine weiße Seite bzw. leere Leinwand. Polo, der als Inbegriff des Reisenden gilt, behauptet, dass viele Städte das gleiche Schicksal von *Fillide* teilen und nur von naiven und ungewohnten Augen bzw. in einer diskontinuierlichen Perspektive gesehen werden können.³⁸⁹ Von dieser Warte aus gesehen,

³⁸⁶ Belpoliti, Marco: *L'occhio di Calvino*, S.33.

³⁸⁷ “Giunto a Fillide, ti compiacci d'osservare quanti ponti diversi uno dall'altro attraversano i canali: ponti a schiena d'asino, coperti, su pilastri, su barche, sospesi, con i parapetti traforati; quante varietà di finestre s'affacciano sulle vie: a bifora, moresche, lanceolate, a sesto acuto, sormontate da lunette o da rosoni; quante specie di pavimenti coprano il suolo: a ciottoli, a lastroni, d'imbrecciata, a piastrelle bianche e blu. In ogni suo punto la città offre sorprese alla vista: un cespito di capperi che sporge dalle mura della fortezza, le statue di tre regine su una mensola, una cupola a cipolla con tre cipolline infilzate sulla guglia. "Felice chi ha ogni giorno Fillide sotto gli occhi e non finisce mai di vedere le cose che contiene", esclami, col rimpianto di dover lasciare la città dopo averla solo sfiorata con lo sguardo.” (Calvino, Italo: *Le città invisibili*, S. 89.)

³⁸⁸ Calvino, Italo: *Le città invisibili*, S. 89-90.

³⁸⁹ “Molte sono le città come Fillide che si sottraggono agli sguardi tranne che se le cogli di sorpresa.” (Ebd.)

bedeutet Reisen im Endeffekt, Unterschiede, die den Einheimischen nicht ersichtlich sind, wahrzunehmen.

An dieser Stelle ist auf eine Textpassage zu verweisen, die in der Essaysammlung *Collezione di Sabbia* enthalten ist. In diesem Buch berichtet Calvino unter anderem über seine Reise nach Japan. In einem der Kapitel beschreibt er eine alte, japanische Dame und ihre Begleiterin, die er im Zug trifft. Der Autor versteht weder ihre Konversation noch ihr Verhältnis, bleibt aber von dieser Szene besonders fasziniert. Der Grund dieser Faszination liegt Calvino zufolge gerade in dem Nicht-Verstehen-Können bzw. in seiner Unfähigkeit, die Differenzen, die er wahrnimmt, einordnen zu können. Der Autor kommt zu dem Schluss, dass Reisen gleichbedeutend mit dem Sehen ist, weil durch den Kontakt mit dem Unbekannten Differenzen wahrgenommen werden und die Sinnesorgane wieder aktiviert werden:

Quando tutto avrà trovato un ordine e un posto nella mia mente, comincerò a non trovare più nulla degno di nota, a non vedere più quello che vedo. Perché vedere vuol dire percepire delle differenze, e appena le differenze si uniformano nel prevedibile quotidiano lo sguardo scorre su una superficie liscia e senza appigli. Viaggiare non serve molto a capire (questo lo so da un pezzo; non ho avuto bisogno d'arrivare in Estremo Oriente per convincermene) ma serve a riattivare per un momento l'uso degli occhi, la lettura visiva del mondo.³⁹⁰

Mit anderen Worten wird durch das Reisen ein Intervall bzw. eine Diskontinuität im Wahrnehmungsprozess erlebt, die Dinge wieder sichtbar macht.³⁹¹ Wenn sich dagegen alles sofort als verständlich und systematisiert preisgibt, ist das beobachtende bzw. erkennende Subjekt nicht mehr in der Lage, Unterschiede wahrzunehmen. Die Distanz bzw. die Wahrnehmung einer Differenz, welche nicht nach den gewöhnlichen Kategorien klassifizierbar wird, ist also notwendig, um rezeptiv zu werden. Wenn man unter Reisen die Begegnung mit dem Fremden versteht, ist doch die Reise das Erlebnis der Diskontinuität und der Differenz schlechthin. Von dieser Perspektive aus ist Calvinos Reiseauffassung mit Macfarlanes Entfremdungseffekt verwandt. Das Reisen bzw. die Begegnung mit einer fremden Landschaft und Kultur bei Calvino hat die gleiche Funktion wie der Kontakt mit vergessenen und unübersetzbaren Wörtern bei Macfarlane. Japan fungiert in diesem Fall für Calvino wie eine Art Fremdsprache, deren Klänge und Musikalität er spürt, ohne sie jedoch verstehen zu können,

³⁹⁰ Calvino, Italo: *La vecchia signora in kimono viola*. In: *Collezione di Sabbia*, S. 158.

³⁹¹ Dennoch kann das Reisen, wie Polo selbst in *Le città invisibili* ausführt, genau ins Gegenteil münden: „Mi sembra che tu riconosci meglio le città sull'atlante che a visitarle di persona, - dice a Marco l'imperatore richiudendo il libro di scatto. E Polo: - Viaggiando ci s'accorge che le differenze si perdono: ogni città va somigliando a tutte le città, i luoghi si scambiano forma ordine distanze, un pulviscolo informe invade i continenti. Il tuo atlante custodisce intatte le differenze: quell'assortimento di qualità che sono come le lettere del nome.” (Calvino, Italo: *Le città invisibili*, S. 135.) Wenn anfangs das Reisen die Wahrnehmung einer Diskontinuität gewährleistet, kann das langfristige Reisen, das eine Angewöhnung mit sich bringt, zu einer Auslöschung der Differenzen führen, sodass die Städte einander gleichen. Nur der Atlas von Kublai Khan bewahrt ihre Differenzen.

und die umso faszinierender wirkt, je unergründbarer sie bleibt.³⁹² Die Diskontinuität, sei sie durch Bilder, Klänge oder Wörter vermittelt, kann folglich zu einer Schärfung der Sinnesorgane führen.

An dieser Stelle sei bemerkt, dass die Diskontinuität in *Le città invisibili* auch am Schluss des Buchs eine wichtige Rolle spielt. Marco Polo beschreibt in seiner Inspektionsreise sowohl fortdauernde als auch verborgene Städte. Im letzten Dialog zwischen Polo und Khan wird aber deutlich, dass die utopische Stadt, die beide suchen, eher diskontinuierlicher Natur ist:

Chiese a Marco Kublai: - Tu che esplori intorno e vedi i segni, saprai dirmi verso quale di questi futuri ci spingono i venti propizi. - Per questi porti non saprei tracciare la rotta sulla carta né fissare la data dell'approdo. Alle volte mi basta uno scorcio che s'apre nel bel mezzo d'un paesaggio incongruo, un affiorare di luci nella nebbia, il dialogo di due passanti che s'incontrano nel viavai, per pensare che partendo di lì metterò assieme pezzo a pezzo la città perfetta, fatta di frammenti mescolati col resto, d'istanti separati da intervalli, di segnali che uno manda e non sa chi li raccoglie. Se ti dico che la città cui tende il mio viaggio è discontinua nello spazio e nel tempo, ora più rada ora più densa, tu non devi credere che si possa smettere di cercarla. Forse mentre noi parliamo sta affiorando sparsa entro i confini del tuo impero; puoi rintracciarla, ma a quel modo che t'ho detto.³⁹³

Die utopische Stadt ist also verborgen bzw. *unsichtbar*, weil sie sich aus Fragmenten herauskristallisiert und sowohl in der Zeit als im Raum diskontinuierlich ist.³⁹⁴ Aufgabe des*der Schreibenden, und somit der Literatur, ist es, diese Stadt-Utopie bzw. Utopie-Stadt sichtbar zu machen bzw. in ihrer Fragmentierung und Diskontinuität zu erkennen und ihr durch das Schreiben Dauer zu verleihen.³⁹⁵ Daraus ergibt sich, dass Calvino die Literatur als Bewusstseinsinstrument und Sichtbarmachung verborgener Strukturen der Wirklichkeit verstand.³⁹⁶ In einer Textpassage aus seinen *Lezioni Americane* (1988) wird die Beziehung zwischen dem Schreiben und dem Sehen vom Autor selbst unterstrichen:

[...] Tutte le "realtà" e le "fantasie" possono prendere forma solo attraverso la scrittura, nella quale esteriorità e interiorità, mondo e io, esperienza e fantasia appaiano composte della stessa materia verbale;

³⁹² Am Rand sei erwähnt, dass genau dieselbe Aussage von Roland Barthes in *L'Empire des signes* getroffen wurde. Japanisch – und alle Fremdsprachen insgesamt – dient für ihn als Ausgangspunkt einer Sinnschärfung.

³⁹³ Calvino, Italo: *Le città invisibili*, S. 159.

³⁹⁴ In *L'Utopia pulviscolare* wird der diskontinuierliche bzw. fragmentarische Charakter der Utopie von Calvino nochmal ausdrücklich bemerkt: "Insomma l'utopia come città che non potrà essere fondata da noi ma fondare se stessa dentro di noi, costruirsi pezzo per pezzo nella nostra capacità d'immaginarla, di pensarla fino in fondo, città che pretende d'abitare noi non d'essere abitata, e così fare di noi i possibili abitanti d'una terza città, diversa dall'utopia e diversa da tutte le città bene o male abitabili oggi, nata dall'urto tra nuovi condizionamenti interiori ed esteriori." (Calvino, Italo: *L'Utopia pulviscolare*. In: *Una pietra sopra*, S.306.)

³⁹⁵ In *Quale Utopia?* behauptet Calvino: "Il meglio che mi aspetto ancora è altro, e va cercato nelle pieghe, nei versanti in ombra, nel gran numero di effetti involontari che il sistema più calcolato porta con sé senza sapere che forse là più che altrove è la sua verità. Oggi l'utopia che cerco non è più solida di quanto non sia gassosa: è un'utopia polverizzata, crepuscolare, sospesa." (Calvino, Italo: *Quale Utopia?* In: *Utopia rivisitata*, Almanacco Bompiani, 1974, S.7.)

³⁹⁶ „Die Poetik Calvinos ist die Suche nach immer neuen Formen, die dem Bewusstsein um die Welt und die Menschen dienen (..) Der Schreibende achtet nicht nur auf Formen, sondern auch auf Inhalte, die auf die für den oberflächlichen Betrachter unsichtbaren Strukturen der Wirklichkeit aufmerksam machen.“ (Knaller, Susanne: *Theorie und Dichtung im Werk Italo Calvinos*, S. 51.)

le visioni polimorfe degli occhi o dell'anima si trovano contenute in righe uniformi di caratteri minuscoli e maiuscoli, di punti di virgole, di parentesi; pagine di segni allineati fitti fitti come granelli di sabbia rappresentano lo spettacolo variopinto del mondo in una superficie sempre uguale e sempre diversa, come le dune spinte dal vento del deserto.³⁹⁷

An dieser Stelle sei bemerkt, dass die von Calvino beschriebene visuelle Epiphanie wiederum diskontinuierlichen Charakter hat und sich ausschließlich in Form von Fragmenten, isolierten Zeichen und Sandkörnern manifestiert, die nur die Schrift zusammenbringen und einordnen kann.

Zusammengefasst sind die visuelle bzw. wahrnehmungseröffnende Kraft der Sprache und die Rolle der Diskontinuität in diesem Prozess der Sichtbarmachung sowohl bei Calvino als auch bei Robert Macfarlane verstärkt zu finden. Nur am Rand sollte nicht außer Acht gelassen werden, dass auch in *L'Empire des signes* von Roland Barthes auf die Sehleistung verwiesen wird, auch wenn diese nicht explizit vom Autor thematisiert wurde. Der visuelle Charakter entfaltet sich in diesem Werk bereits durch die Präsenz ikono-textueller Verschränkungen, die im Fließtext diskontinuierlich disseminiert sind. Des Weiteren ist die Ikononizität auch in dem Bezug auf die japanische Schrift implizit enthalten. Wie Mersmann in ihrer Untersuchung beleuchtet, hat diese sich in der Tat im Gegensatz zu anderen Schriftzeichensystemen ursprünglich aus der Malerei entwickelt und ist somit durch besonders fließende Übergänge zwischen Skriptur und Malerei gekennzeichnet.³⁹⁸ Das Thema der Sehleistung wird also in *L'Empire des Signes* nicht verbal aufgegriffen, sondern es wird mittels der intermedialen Elemente, die sich wiederum an die immanente Ikonizität der japanischen Schrift anlehnen, implizit darauf angespielt. Ihr konstitutives Fluktuieren zwischen Schrift und Malerei, wird von Barthes auf eine intermediale Ebene übertragen und eben dadurch zur Schau gestellt.³⁹⁹

³⁹⁷ Calvino, Italo: *Lezioni Americane*, Oscar Moderni, Milano: Arnoldo Mondadori Editore S.p.a., 2017, S. 100.

³⁹⁸ Diese starke Kopräsenz von Schrift und Bild spiegelt sich auch in der mythologischen Entstehungsgeschichte der chinesischen Schrift wider, wie die Literaturforscherin untermauert. In der Tat wird die Erfindung der Schrift zumeist mit zwei mythologischen Gestalten in Verbindung gebracht, die über einen doppelten Blick – der nach oben zum Himmel und nach unten zur Erde gerichtet ist – verfügen. Die inhärente Bildlichkeit dieser Schrift lässt sich also tatsächlich auf ihre mythologische Ursprungsbegründung zurückführen, demzufolge sie als Seh-Akt und Seh-Kraft verstanden wird. (Mersmann Birgit: *Die Spur der Semiographie: Ikonoskripturen in Roland Barthes' Reich der Zeichen*, 2015, S. 159.)

³⁹⁹ Mersmann Birgit: *Die Spur der Semiographie: Ikonoskripturen in Roland Barthes' Reich der Zeichen*, 2015, 160.

5.2.2 Landmarks und *L'Empire des Signes*

Im Kontrast zu Calvino, der in seinem Werk lediglich fiktive Landschaften beschreibt, ist die Frage nach der Referenz sowohl in *Landmarks* als auch in *L'Empire des signes* nicht komplett aufgehoben. Während Macfarlane in seinem Buch über verschiedene regionale Landschaften Großbritanniens berichtet, konzentriert sich Barthes in seiner Untersuchung hingegen auf verschiedene Aspekte Japans. Außerdem liegen beiden Werken tatsächlich von den Autoren unternommene Reisen in die jeweiligen Länder zugrunde. Allerdings dient Japan – wie im vierten Kapitel dieser Arbeit schon geschildert wurde – für Barthes lediglich als Zeichensystem für seine semiotische Untersuchung und wird infolgedessen nicht als empirische Realität behandelt. Dieses Land wird von dem Autor zu einem gewissen Grad abstrahiert und auf eine Bedeutungsstruktur reduziert. Darum sind die Elemente der japanischen Kultur, auf welche er zurückgreift, obwohl existierend, ausschließlich Denkanstöße für seine semiotischen Abschweifungen. Genauer betrachtet liegt aber auch in Macfarlanes Buch der Schwerpunkt nicht darauf, Großbritannien zu beschreiben, sondern den Zusammenhang zwischen Sprach- und Denkprozessen in Bezug auf die Landschaft zu ergründen. Um die Hypothese ihrer Verschränkung zu untermauern, sammelt der Autor zahlreiche verlorene bzw. vergessene Landschaftswörter, die aufgrund ihrer Präzision und Feinheit ein neues ethisches Bewusstsein gegenüber der Landschaft – und der Natur insgesamt – eröffnen. Die Referenz ist also nicht die ausschlaggebende Kategorie, um diese zwei Bücher zu untersuchen und zu vergleichen. Vielmehr kommen beide Werke dem Essay sehr nahe und weisen eine sehr starke Tendenz zu Digressionen auf, die in ihrer Vielfalt jedoch einen einheitlichen Zweck erfüllen und der Grundthese der jeweiligen Autoren dienen. Abgesehen davon lassen sich – wie im ersten Teil des Schlusskapitels eingehend diskutiert wurde – andere formelle und inhaltliche Gemeinsamkeiten zwischen beiden erkennen.

Darüber hinaus erwirbt die Selbstreflexivität, die bei Calvino vorwiegend poetische und erzähltheoretische Nuancen hat, bei Barthes und Macfarlane eine stärkere sprachtheoretische Qualität. In diesem Zusammenhang ist eine bereits zitierte Textpassage aus Barthes' Buch von besonderem Interesse:

Le rêve: connaître une langue étrangère (étrange) et cependant ne pas la comprendre : percevoir en elle la différence, sans que cette différence soit jamais récupérée par la socialité superficielle du langage, communication ou vulgarité ; connaître, réfractée positivement dans une langue nouvelle, les impossibilités de la notre; apprendre la systématique de l'inconcevable ; défaire notre « réel » sous l'effet

d'autres découpages, d'autres syntaxes ; découvrir des positions inouïes du sujet dans l'énonciation, déplacer sa topologie ; en un mot descendre dans l'intraduisible.⁴⁰⁰

Ausgehend von der japanischen Sprache spekuliert Barthes über die Natur der Fremdsprache im Allgemeinen. Das Wesen der Fremdsprache entfaltet sich seiner Meinung nach im Erleben einer Differenz (*Différance*), die den* Zuhörer*in zwingt, anders zu denken bzw. eine Unübersetzbarkeit zu spüren. In der Tat ist das Subjekt durch den Kontakt mit der Fremdsprache in einen Schwebezustand zwischen der eigenen und der fremden Sprache versetzt, die eine gewisse semiotische Desorientierung bzw. *Depaysement* verursacht.⁴⁰¹ Gerade diese Differenz ist es, was die Sprache schützt, indem sie diese gegen die Selbstverständlichkeit der oberflächlichen Sozialität der Sprache impft. Auch bei Barthes, genauso wie bei Macfarlane, spielt also die Verfremdung⁴⁰², die die Sprache vermitteln kann, eine wesentliche Rolle für ihr Überleben. Außerdem weist der Semiotiker in dieser Passage automatisch darauf hin, dass die Sprache nicht auf die Bedeutung ihrer Aussagen reduziert werden kann und dass sich ihre Essenz dementsprechend nicht in der Kommunikation erschöpft. Ganz im Gegenteil bleibt in der Sprache immer etwas unübersetzbar. Die Wiederentdeckung dieser ursprünglichen Unübersetzbarkeit, die in der Fremdsprache noch enthalten ist und unversehrt bleibt, kann demnach durch den Kontakt mit Fremdsprachen häufig geschehen, da diese Verstehensprozesse deautomatisieren. An dieser Stelle ist zu bemerken, dass gerade darin auch das Ziel von Macfarlanes *Counterdesacration Books* liegt. Die Wörter, die der Autor sammelt und die sich teilweise nur schwer übersetzen lassen, wirken tatsächlich wie Fremdwörter, die ihre Differenz im Gegensatz zur Alltagssprache durchschimmern lassen. Die Sprache, die sein *Counterdesacration Book* enthalten soll, ist also eine Sprache, die ihre ursprüngliche Fremdheit wiederentdeckt und das durch den ausgelösten Verfremdungseffekt Bezeichnete wieder sichtbar macht. Die gleiche Diskontinuität, die Calvino in seiner

⁴⁰⁰ Barthes, Roland : *L'Empire des signes*, S. 13.

⁴⁰¹ Barthes' semiotische Untersuchung wird gerade von dieser Desorientierung, die durch den Kontakt mit der japanischen Sprache und Kultur entsteht, angebahnt. Wie Mallac ausführt : « Le japonais reste pour lui (Barthes) choc pur, dépaysement, agent provocateur d'un processus intellectuel salutaire – la mise en question des droits immémoriaux de l'idiome paternel. » (De Mallac, Guy: *Métaphores du vide*, S. 33.)

⁴⁰² An dieser Stelle sollte erwähnt werden, dass auch das von Barthes in *L'Empire des signes* oft erwähnte Konzept von *Satori* einen ähnlichen Entfremdungseffekt wie die Fremdsprache erzeugt. Wie Göller in seiner Untersuchung beleuchtet, wird durch die Erfahrung des *Satori* eine „Schau der irreduziblen Differenzen möglich, vollzieht sich die Befreiung von Sinn und eine Erfahrung der »Leere«, die den eigenkulturellen Kosmos gleichermaßen außer Geltung setzt wie auch die Verfestigungen des eigensemiotischen Universums.“ (Göller, Thomas: *Sinn und Sinnbefreiung im Spiel der Zeichen*, S. 158.) Durch diese semiotische Epiphanie, die gleichzeitig eine Sinnbefreiung ist, wird also das Ich mit einem Zwischenraum, der frei von jeder Bedeutung ist, konfrontiert. In der Erfahrung des *Satori* wird also die Verfremdung, die bereits durch den Kontakt mit Fremdsprachen spürbar wird, weiterhin zugespitzt.

Schreibkunst anstrebt und die im vorigen Unterkapitel als Voraussetzung der Sichtbarkeit dargelegt wurde, manifestiert sich also bei Barthes und Macfarlane vor allem auf dem Niveau der Differenz einer Sprache bzw. eines Sprachsystems.

Hier könnte die Vermutung naheliegen, dass die dichterische Sprache bzw. die Symbolhaftigkeit der literarischen Sprache mit der Fremdsprache im Sinne Barthes' verwandt ist, gerade indem sie eine gewisse Verfremdung und Deautomatisierung verursacht. Auf diese Verwandtschaft zwischen Dichtung und Fremdsprache weist Herbert Marcuse in seinem Werk *Der eindimensionale Mensch* (1964) hin:

Was meinst Du, wenn Du sagst ...? Verbirgst Du nicht etwas? Du redest in einer Sprache, die suspekt ist. Du redest nicht wie wir alle, wie der Mann auf der Straße, sondern eher wie ein Ausländer, der nicht hierhergehört. Wir müssen Dich auf ein bescheidenes Format herunterschrauben, Deine Tricks aufdecken, Dich läutern. Wir werden Dich lehren zu sagen, was Du meinst, du wirst damit "herausrücken", deine "Karten auf den Tisch legen". Natürlich erlegen wir Dir und Deiner Denk- und Redefreiheit keinen Zwang auf; Du darfst denken, was Dir beliebt. Aber wenn Du einmal sprichst, mußt Du uns Deine Gedanken übermitteln – in unserer Sprache oder in Deiner. Freilich darfst Du Deine eigene Sprache sprechen, aber sie muß übersetzbar sein, und sie wird übersetzt. Du darfst getrost dichterisch reden – dagegen ist nichts einzuwenden. Wir lieben Dichtung. Aber wir wollen Deine Dichtung verstehen, und das können wir nur, wenn wir Deine Symbole, Metaphern und Bilder im Sinne der gewöhnlichen Sprache interpretieren können.⁴⁰³

Der Dichter könnte einen derartigen Einwand entkräften, setzt Marcuse fort, mit der Begründung, dass, wenn das, was er ausdrücken möchte, in der Umgangssprache sagbar wäre, er sich dieser wahrscheinlich von Anfang an bedient hätte. Im Kontrast dazu, ist gerade eine unübersetzbare Sprache das einzige Medium, das seine Botschaft vermitteln kann. Die poetische Sprache ist also der Fremdsprache nahe, weil sie durch eine gewisse Ambiguität und Zweideutigkeit gekennzeichnet ist und sich somit nicht übersetzen lässt. Im Gegensatz zur Alltagssprache, die klare und eindeutige Informationen und Bedeutungen prozessiert und sich somit als instrumentalisierte Sprache erweist, vermittelt die literarische Sprache durch die Betonung ihrer poetischen Funktion⁴⁰⁴ keine eindeutige Botschaft. Vielmehr drückt sie eine gewisse Überkommunikation bzw. symbolische Ausstrahlung aus, in welcher gerade ihre Differenz zur alltäglichen Sprache liegt. Von dieser Perspektive aus ist die Schlussfolgerung,

⁴⁰³ Marcuse, Herbert: *Der eindimensionale Mensch: Studien Zur Ideologie der Fortgeschrittenen Industriegesellschaft*. München: Dt. Taschenbuch-Verlag, 2004, S. 206-207.

⁴⁰⁴ Die Poetische Funktion wurde von dem Sprachwissenschaftler Roman Jakobson als jene Funktion der Sprache beschrieben, die in ihrer formalen Erscheinung zu einer Art besonderer Information wird. Die zeichnet sich außerdem dadurch aus, dass sie Konnotationen nutzt und dadurch Polysemie schafft. Auch Ikegami beleuchtet in seiner Untersuchung, wie die poetische Sprache nicht auf die Vermittlung einer Botschaft reduziert werden kann: „(...) The notion of communication, with the addresser intending to convey a certain message to the addressee, can hardly apply to 'poetic thoughts or works of art.' Here the focus is not on something that is signified by language, but on language itself — on the infinite meaning-generating potentiality of language through focusing upon itself and thereby ever renewing itself.” (Ikegami, Yoshihiko: *The Empire of Signs: Semiotic Essays on Japanese Culture*, S. 20.)

die sowohl Macfarlane als auch Barthes ziehen, der Aussage Heideggers, dass das menschliche Dasein dichterisch sei, sehr nahe. In seinem Essay über Hölderlin⁴⁰⁵ behauptet nämlich der deutsche Philosoph, dass das Sein des Menschen in der Sprache bzw. der Ausübung seiner Sprachfähigkeit gründet. Das Wesen der Sprache erschöpft sich aber nicht darin, ein bloßes Verständigungsmittel zu sein, sondern vielmehr in der Stiftung des Seins, die Heidegger zufolge nur durch die Dichtung geschehen kann. Das „dichtende Denken“ ist das „stiftende Nennen“ des Seins bzw. die „Stiftung durch das Wort und im Wort.“⁴⁰⁶ Im Gegensatz zur Alltagssprache nimmt also die Dichtung die Sprache nicht als einen vorhandenen Werkstoff auf, der, wie Macfarlane beleuchtet, einem Determinismus folgend die Welt bzw. die Natur als Bestand konzipiert. Vielmehr erweist sich die Dichtung als Wundersprache im Sinne Macfarlanes' bzw. Fremdsprache im Sinne Barthes' und zwar als eine Sprache, die ihre Fremdheit nicht preisgibt und immer einen Überschuss hat, der sich nicht übersetzen lässt. Von dieser Perspektive aus soll das Wesen der Sprache, auf welches sich Heidegger bezieht, vom Wesen der Dichtung ausgehend verstanden werden, weil gerade in letzterer die Wörter etwas stiften, ohne notwendigerweise etwas zu bedeuten.⁴⁰⁷ In der Tat kommt Heidegger in seinem Essay *Unterwegs zur Sprache* zu dem Schluss, dass die Dichtung sich nicht aus der Sprache entwickelt hat, sondern umgekehrt, dass die Sprache ihren Ursprung in der Dichtung hat: „Eigentliche Dichtung ist niemals nur eine höhere Weise (*Melos*) der Alltagssprache. Vielmehr ist umgekehrt das alltägliche Reden ein vergessenes und darum vernutztes Gedicht, aus dem kaum noch ein Rufen erklingt.“⁴⁰⁸ Diese Auffassung kommt Macfarlanes Überlegungen über die Sprache sehr nahe. Die Wörter, die der Autor sammelt, werden von ihm tatsächlich als Topogramme bzw. Miniaturgedichte bezeichnet.⁴⁰⁹

Zusammengefasst erweisen sich die Wundersprache bei Macfarlane und die Fremdsprache bei Barthes als verwandt. Beiden liegt eine Auffassung zugrunde, die Heideggers ursprünglicher dichterischer Natur der Sprache nahekommt, welche sich nicht mit ihren Botschaften identifiziert. Diese wiedergefundene Sprache, die der Dichtung ähnelt, weil sie genauso wie

⁴⁰⁵ Heideggers Interpretation beruht auf diese berühmte Verszeile Hölderlins Gedicht *in lieblicher Bläue*: „Voll Verdienst, doch dichterisch wohnt/ Der Mensch auf dieser Erde“. (Heidegger, Martin: *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung* (1936-1968), Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann Verlag, 2012.)

⁴⁰⁶ Heidegger, Martin: *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung* (1936-1968), Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann Verlag, 2012.

⁴⁰⁷ Gerade darauf will Roland Barthes mit seinem Konzept der *formes vides* (leeren Zeichen) hinweisen.

⁴⁰⁸ Heidegger, Martin: *Unterwegs zur Sprache* in *Gesamtausgabe. Veröffentlichte Schriften 1920-1976*, Band 12, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1985, S. 28.

⁴⁰⁹ “Many of the terms in the glossaries that follow seem, at least to me, as yet unpetrified and still vivid with poetry. They function as topograms- tiny poems that conjures scenes.” (Macfarlane, Robert: *Landmarks*, S. 6.)

letztere eine radikale Fremdheit aufweist und Signifikationsprozesse deautomatisiert, lässt sich in den Werken beider Autoren nur in Fremdsprachen oder in Wörtern, deren dichterischer Ursprung vom täglichen Gebrauch noch nicht vernichtet wurde, spüren. Abschließend ist zu sagen, dass gerade die durch die Sprache geschaffene Diskontinuität mithilfe des semiotischen Intervalls, das sie verursacht, als Voraussetzung für jene Sichtbarkeit gilt, die auch Calvino in *Le città invisibili* betont.

5.2.3. *Le città invisibili* und *L'Empire des Signes*

Im ersten Teil dieses Kapitels wurde bereits thematisiert, dass *Le città invisibili* von Italo Calvino und *L'Empire des Signes* von Roland Barthes viele Gemeinsamkeiten haben. Die Fragmentierung, der Verzicht auf jegliche Linearität, die Absenz eines Zentrums und die ausgeprägte Selbstreflexivität sind nur einige Grundzüge, die beiden Werken zugrunde liegen. Darüber hinaus wird im Vergleich beider Texte deutlich, dass beide sich des gleichen *Topos* des Orients bedienen. Während Barthes' Werk durch das moderne Japan inspiriert wird, lehnt sich Calvino an sein literarisches Vorbild *Il Milione* (1298) an und beschreibt – auf fiktive Art und Weise – das Reich Kublai Khans, der ab 1271 als Kaiser von China herrschte. Zum Zeitpunkt des Khans Todes war das Mongolenreich das größte Staatesgebilde der Weltgeschichte und strahlte somit eine starke Faszination für Europa aus. Des Weiteren trug Marco Polos Reisebericht *Il Milione*, der als berühmtester Reisebericht Asiens im Mittelalter galt, zweifellos dazu bei, dessen Reiz zu erhöhen. In vielen Reiseberichten über den Orient mischten sich bald empirische und fiktive Elemente, sodass der Orient in den Augen der Europäer*innen das Land des Wunders versinnbildlichte. Dieses ferne geographische Gebiet, das sich fast über den gesamten eurasischen Kontinent erstreckte, diente also mit der Zeit als der Inbegriff einer anderen Welt schlechthin.⁴¹⁰ Allerdings ging das symbolische Potential des Orients weit über das Mittelalter hinaus, wie das Buch *Orientalism* (1978) von Edward Said ausführlich schildert. Seit der Veröffentlichung dieses Werks wird in der Literaturwissenschaft mit diesem Begriff eine eurozentrische Darstellung des Orients bezeichnet, der ein dichotomisches Denken zugrunde liegt und Teil eines Herrschaftsdiskurses ist.⁴¹¹ Der Orient wird tatsächlich in zahlreichen Werken nicht objektiv, sondern als romantisierter Gegenstand

⁴¹⁰ C. Haug/ G. Pflug: "Reiseliteratur", in: *Lexikon des gesamten Buchwesens Online*, BRILL, 2017.

⁴¹¹ Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, S. 182.

betrachtet, der eine mysteriöse Faszination auf den Westen ausübt. Said beleuchtet in seiner Untersuchung mithilfe der Ansätze von Michel Foucault, dass sogar das Konzept des Orients als solches eigentlich ein westliches Konstrukt sei und dass der westliche Diskurs gegenüber dem Orient Machtverhältnisse zwischen Kolonialisierenden und Kolonialiserten widerspiegelt. Nebenbei stellt sich also die Frage, ob *Le città invisibili* und *L'Empire des Signes* als zwei Beispiele von literarischem Orientalismus gesehen werden können. Diese Frage lässt sich im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht beantworten und steht mit der hier angestellten Forschungsfrage nicht in Verbindung. Es lässt sich hier nur feststellen, dass beide Autoren den Orient als Repertoire von Symbolen verwenden, aber in beiden Fällen keinen Realitätsanspruch erheben. Vielmehr sind sowohl das Reich Khans in *Le città invisibili* als auch Barthes' Japan von den Autoren bewusst als Orte der Fiktionen gekennzeichnet, die Mittelasien und Japan bloß als Hintergrund für Denk- und Sprachitinerare verwenden. Abschließend sind ihre Schriften, obwohl sich beide Autoren orientalistischer Bilder bedienen und tatsächlich oft durch Mittelasien – vor allem nach Japan – gereist sind⁴¹², nicht von einem ethnologischen, sondern vielmehr von einem semiotischen Interesse geprägt.

Gerade hier liegt die größte Verwandtschaft zwischen den beiden Autoren. In der Tat sind Italo Calvino und Roland Barthes – im Gegensatz zu Macfarlane – Zeitgenossen und haben insofern ein ähnliches, kulturelles Szenario miterlebt. An dieser Stelle sollte erwähnt werden, dass sich die Autoren auch persönlich kannten und dass Calvino einen großen Teil seines Lebens in Paris verbracht hat und somit stark von der französischen literarischen Szene geprägt wurde. Besonders einflussreich für die Entwicklung seines Stils waren vor allem die Begegnung mit der *Oulipo*, auf welche die Technik der Kombinatorik zurückzuführen ist, und der Kontakt mit dem französischen Strukturalismus, dessen berühmter Vertreter Roland Barthes war. Daher sollte es nicht verwundern, wenn strukturalistische Ansätze sowohl bei Roland Barthes als auch bei Calvino zu finden sind.⁴¹³

⁴¹² Roland Barthes reiste zwischen 1966 und 1968 dreimal nach Japan. Zehn Jahre später, im Jahr 1976, begibt sich auch Calvino ins gleiche Land. Seine Überlegungen über Japan sind in der Essay-Sammlung *Collezione di Sabbia* (1984) enthalten.

⁴¹³ Zum Beispiel lässt sich Calvinos Roman *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) stark in Zusammenhang mit dem berühmten Barthes' Essay *La mort de l'auteur* (1967) zusammensetzen. Der Autor hat mit diesem Werk ein Buch über das Lesen selbst angefertigt, indem er einen Zusammenhang von verschiedenen Anfängen verschiedener Romane beschrieben hat, die nie zu Ende gebracht wurden, weil der Leser – die Hauptfigur des Buchs – aus verschiedenen Gründen seine Lektüre ständig unterbrechen muss, und ist dann verpflichtet, einen neuen Roman anzufangen. Indem der Autor verschiedene parallellaufende literarische Wege, die sich abzweigen, skizziert, schafft er ein narratives Labyrinth, in dem sich alle Fäden vollends unentwirrbar verknäueln, sodass weder der Leser im Text noch die Leser*innen des Lesers zu der Lustsuche nach dessen Zentrum gelangen. Von dieser Warte aus ist die Narration zentrumlos, aber zirkulär: die Handlung entwickelt sich nur durch ihre Nicht-

In diesem Zusammenhang darf nicht außer Acht geraten, dass sich Barthes in seiner im Jahr 1977 gehaltenen Eröffnungsrede im *Collège de France* der Metapher der Reise bediente, um die Aufgabe der Semiologie zu erklären:

La sémiologie littéraire serait ce voyage qui permet de débarquer dans un paysage libre par déshérence : ni anges ni dragons ne sont plus là pour le défendre ; le regard peut alors se porter, non sans perversité, sur des choses anciennes et belles, dont le signifié est abstrait, périmé : moment à la fois décadent et prophétique, moment d'apocalypse douce, moment historique de la plus grande jouissance.⁴¹⁴

In dieser Passage wird die Semiologie vom Autor mit dem Reisen verglichen, weil beide ein urteilloses Anschauen ermöglichen, das sich jenseits einer logo- und ethnozentrischen Perspektive befindet und daher die Voraussetzung jenes produktiven Umlaufs von Signifikanten darstellt. In anderen Worten erkundet der Semiotiker, genauso wie der Reisende, eine von vorgefassten Signifikanten befreite Landschaft und versucht diese zu begreifen, ohne sie jedoch völlig zu verstehen. Er befindet sich also in jenem liminalen Zustand, den auch Calvino in der Essay-Sammlung *Collezione di sabbia* (1984) beschreibt, wenn er über die alte Dame im Kimono spricht. In diesem Fall kann der Fremde bzw. der „Outsider“ die Signifikanz der Signifikanten am meisten spüren – aus dem einfachen Grund, dass er die Sprache nicht beherrscht und somit die Botschaft nicht automatisch wahrnimmt. Er hat nämlich das Privileg, der Kultur, welche er erlebt, und dem Land, in welchem er unterwegs ist, nicht anzugehören und ist somit von dem konsolidierten Zeichensystem ausgeschlossen. Der Semiologe sollte sich Barthes zufolge eine ähnliche Sonderstellung zu eigen machen, weil diese ihm erlaube, die erlebte Differenz nicht unmittelbar mit seiner gewöhnlichen Erfahrung in Einklang zu bringen. Daher sollte es nicht verwundern, wenn beide Autoren sich für ihre semiotischen Experimente der Struktur der Reise bedienen.

In Bezug auf diese beiden in dieser Arbeit analysierten Werke ist der strukturalistische und semiologische Einfluss vor allem im Bild der Stadt zu sehen, die in beiden Fällen als Sinnbild des Textes verwendet wurde. In der Tat wird sowohl in *Le città invisibili* als auch in *L'Empire des signes* die Stadt von einer semiologischen Perspektive aus zu einem System von Zeichen

Entwicklung bzw. wird das Buch nur durch seine Unlesbarkeit lesbar. Infolgedessen ist der von der Lektüre erschaffene Raum nicht linear, sondern fragmentär und diskontinuierlich: die Geschichte hat keinen Schwerpunkt außer ihrer Unmöglichkeit, sich völlig zu entwickeln und das alleinige Zentrum des Buchs ist die Figur des Lesers, dessen Rolle als Mitschöpfer der Lektüre von Calvino betont wird. Der Autor stützt sich auf die Literaturtheorien von Umberto Eco und Roland Barthes und stellt den Leser und den performativen Akt der Lektüre in den Vordergrund, während das Werk für das interpretative Mitspielen offenbleibt. Während also das Involviertsein des Lesers betont wird, wird die Instanz des Autors mehrmals in Frage gestellt und lediglich als rhetorische Erfindung entlarvt.

⁴¹⁴ Barthes, Roland : *Leçon- Texte de la leçon inaugurale prononcée le 7 Janvier 1977 au Collège de France*, Paris : Seuil, 2002.

reduziert. Das gilt in Calvins Werk für alle von Polo beschriebenen Städte und nicht nur für jene, die zur Rubrik *die Stadt und die Zeichen* gehören. Wie Knaller ausdrückt, „ist die Stadt für Marco Polo der Text, dessen netzförmige Struktur mit verschiedenen Ebenen vom Leser auf immer neue Weise begangen werden kann.“⁴¹⁵ Die Stadt und ihre vernetzte Urbanistik zeichnen demnach ein Geflecht nach, das einem Text ähnelt, gerade weil ihr Flechtwerk nicht als fertiges und vollständiges Produkt, sondern stattdessen als immerwährende, selbstgenerative Bedeutungsmaschine zu sehen ist.⁴¹⁶ Alle Städte werden also im Buch als sprachliche Konstruktionen behandelt, in welchen sich die Leser*innen – die somit zugleich als Zeichen bzw. Spurenleser*innen bestimmt werden – orientieren sollen. In *L'Empire des Signes* wird dagegen von Barthes eine einzige Stadt beschrieben, und zwar die Stadt Tokyo. Der Schwerpunkt liegt aber nicht in der Beschreibung ihrer Architektur oder in der Schilderung ihrer Geschichte, sondern vielmehr in der Sichtbarmachung ihrer Zeichenhaftigkeit. Tokyo erweist sich in Barthes' Vorstellung lediglich als ein Zeichen unter anderen Zeichen, das, genauso wie alle anderen Zeichen, die im Buch enthalten sind, ein leeres Zentrum aufweist und somit als *forme vide* enthüllt wird.

Somit ist die Gleichstellung zwischen Stadt und Text bei beiden Autoren zu sehen. Die Stadt erweist sich ausschließlich als Gefüge bzw. Netz von Zeichen, die in ihrer komplexen und vielschichtigen Struktur auf die Zentralität, die jene Bedeutungszuschreibung impliziert, verzichtet. An dieser Stelle ist hinzuzufügen, dass die spiralförmige Struktur, die viele unsichtbare Städte in sich verkörpern, und der sich Calvins Schreibweise anzugleichen vermag, auch in Barthes' Tokyo zu finden ist. Um dies besser zu veranschaulichen, wird Barthes Beschreibung dieser Stadt noch einmal aufgegriffen:

La ville dont je parle (Tokyo) présente ce paradoxe précieux : elle possède bien un centre, mais ce centre est vide. [...] L'une des deux villes les plus puissantes de la modernité est donc construite autour d'un anneau opaque des murailles, d'eaux, des toits et d'arbres, dont le centre lui-même n'est plus qu'une idée évaporée, subsistant là non pour irradier quelque pouvoir, mais pour donner à tout le mouvement urbain l'appui de son vide central, obligeant la circulation à un perpétuel dévoiement. De cette manière, nous dit-on, l'imaginaire se déploie circulairement, par détours et retours le long d'un sujet vide.⁴¹⁷

Tokyo, dessen leeres und unzugängliches Machtzentrum den Stadt- und Zeichenverkehr über Umwege um ein leeres Subjekt zirkulieren lässt, ähnelt tatsächlich einer Spirale, die nie zu ihrem Zentrum gelangen kann. Gerade das abwesende bzw. leere Zentrum ist es, das die Stadt

⁴¹⁵ Knaller, Susanne: *Theorie und Dichtung im Werk Italo Calvins*, S. 34.

⁴¹⁶ « Texte veut dire Tissu (..) pas produit fini derrière le que se tient, plus ou moins caché le sens, mais idée générative, entrelacs perpétuel. » (Barthes, Roland : *Le plaisir du texte*, S. 100.)

⁴¹⁷ Barthes, Roland : *L'Empire des Signes*, S.44-46.

in Bewegung setzt und – auf eine semiotische Perspektive übertragen – Signifikationsprozesse vorantreibt. Das gleiche geschieht in *Le città invisibili* auf zwei parallele Ebenen und zwar mikroskopisch in vielen Stadtbeschreibungen und makroskopisch im Hinblick auf die Struktur des gesamten Buchs, die, wie bereits besprochen, durch ein mathematisches Anordnungssystem das Bild der Spirale in sich verkörpert. In der Tat wurde die Struktur in Calvino's Werk, wie im zweiten Kapitel eingehend geschildert wurde, von dem Autor in keinem Fall als geschlossenen Rahmen mit klaren Grenzen konzipiert. Vielmehr weist der Autor darauf hin, dass die Struktur von Bedeutung ist, gerade weil sie eine Zentripetalkraft ausübt. Somit ist sie in ihrer generativen statt beruhigenden Funktion für ihn relevant:

Anche se il disegno generale è stato minuziosamente progettato, ciò che conta non è il suo chiudersi in una figura armoniosa, ma è la forza centrifuga che da esso si sprigiona, la pluralità dei linguaggi come garanzia d'una verità non parziale.⁴¹⁸

Um auf das Bild der Webkunst der Navajos zurückzugreifen, ist bei Calvino die Struktur nicht für ihre räumliche Geschlossenheit, sondern vielmehr für ihre Knotenpunkte und Leerstellen wichtig, die die Idee der Offenheit bzw. Unendlichkeit vermitteln. Genauso wie in Tokyo erweist sich also das Zentrum der meisten Städte Calvino's als unsichtbar bzw. verborgen und wird nur durch aufmerksames Sehen bzw. den Ausdifferenzierungsprozess erkundbar. Mit anderen Worten kann das leere Zentrum dem symbolischen Spiel zugleich eine Zentripetal- und Zentrifugalkraft verleihen und somit in Gang setzen.⁴¹⁹ Dieses Spiel kann aber nicht zur Ruhe kommen, weil das Zentrum nicht endgültig ausgefüllt bzw. semiotisch beherrscht werden kann, ansonsten würde die Dynamik der Zeichen außer Kraft gesetzt werden.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Gleichstellung Stadt-Text, welcher eine semiotische bzw. strukturalistische Auffassung zugrunde liegt, bei Barthes und Calvino gleichermaßen präsent ist. Des Weiteren kennzeichnen in beiden Fällen diese Stadt- bzw. Textkonstellationen eine leere Urbanistik, die eine spiralförmige Bewegung der Zeichen vorantreibt und die sich in der fragmentarischen und erratischen Natur der Schrift der jeweiligen Autoren widerspiegelt.

⁴¹⁸ Calvino, Italo: *Lezioni Americane*, S. 127.

⁴¹⁹ Siehe dazu Ikegami's Überlegungen über die zentrumlose Semantik, die der japanischen Kultur zugrundeliegt: "A culture with an empty centre would thus tend to work centripetally — it is somewhat like the astronomer's 'black hole,' which draws and absorbs everything into itself — without suffering any change at all." (Ikegami, Yoshihiko: *The Empire of Signs: Semiotic Essays on Japanese Culture*, S. 15.)

5.3. Fazit

Nachdem im vorigen Unterkapitel Grundmerkmale und Berührungspunkte zwischen den einzelnen Werken entdeckt wurden, ist es der Schwerpunkt des letzten Teils dieses Kapitels, in Hinblick auf die Forschungsfrage ein Fazit im Bezug auf die Frage nach der textuellen Räumlichkeit zu ziehen.

5.3.1. Calvino: die Sprache verdichtet sich zu einer Landschaft

Ausgehend von rein literarischen Welten bzw. imaginären Städten verleiht Calvino in *Le città invisibili* dem literarischen Text eine ausgeprägte Räumlichkeit. Der Raum dieses Textes wird vom Lesepublikum aktiv erlebt. Die Lesebewegung entspricht der Raumbewegung im Text. Die Modularität der Textbausteine bzw. Stadtfragmente, die auf die Kunst der Kombinatorik zurückzuführen ist, trägt dazu bei, dass die Erfahrung der Lektüre einen diskontinuierlichen Charakter aufweist und sich als dialogisches Spiel zwischen Leser*in und Text erweist. In der Tat wird der lesenden Person eine Pluralität von Lesarten angeboten, in welchen sie sich selbst, ihrem eigenen Pfad folgend, orientieren muss und somit beliebig das Stadt-Reich erkunden kann. Nach der von Moreno hervorgehobenen Reversibilität⁴²⁰ zwischen Stadt und Text ist das Lesen des Buchs gleichbedeutend mit dem Besuch von Polos unsichtbaren Städten, weshalb sich auch der*ie Leser*in in eine*n Reisende*n verwandelt.

Des Weiteren wird durch die besondere Struktur des Werkes, die im Index visuell dargelegt ist, implizit auf die Idee der Unendlichkeit verwiesen. Da das Buch allerdings ein begrenztes Mittel ist, kann dieses die Idee der Unbegrenztheit durch seine Form nur virtuell erwecken, indem es die gleiche Potentialität, die in mathematischen Formeln synthetisch enthalten ist, in sich vereinnahmt. Auch die Literatur also, und insbesondere eine Literatur, die sich der Kunst der Kombinatorik bedient, kann Calvino zufolge eine virtuelle Unendlichkeit veranschaulichen.⁴²¹

⁴²⁰ “In *Città*, a correspondence between two sets is established between the city and the book: one points to the other, both explicitly and implicitly, creating a book-city or city-book. That is, through a bi-directional mapping, the book and the city seem to become one.” (Moreno Viqueira, Ileana: *Invisible Mathematics in Italo Calvino's Le città invisibili*, S.85.)

⁴²¹ “Calvino understood that “infinite” in narrative could only signify the potentially infinite (...) Infinite narratives must be in a potential state because the book is a necessarily finite medium. Although the actual printed text ends, a potentially infinite narrative suggests that more of the text, or more texts, are in existence elsewhere in a potential state.” (Habegger-Conti, Jena: *Infinity plus one: The Thousand and One Nights as a Model for Infinite Narrative*

Das lässt sich anhand einer Textpassage der Essaysammlung *Collezione di sabbia* (1984), in welcher Calvino die Landschaftsarchitektur eines japanischen Gartens beschreibt, besser erläutern. In diesem Text behauptet der Autor, dass der durch Steine markierte Pfad in dem japanischen Garten nicht nur ein Mittel zum Passieren des Gartens ist, sondern an und für sich eine grundlegende Bedeutung hat. Jeder Stein wurde nämlich mit der Absicht platziert, eine besondere Perspektive zu eröffnen:

Ogni pietra corrisponde a un passo, e a ogni passo corrisponde un paesaggio studiato in tutti i dettagli, come un quadro; il giardino è stato predisposto in modo che di passo in passo lo sguardo incontri prospettive diverse.[...] Lungo il percorso lo scenario cambia completamente molte volte, dal fogliame fitto alla radura cosparsa di rocce, dal laghetto con la cascata al laghetto d'acque morte; e ogni scenario, a sua volta, si scompone negli scorci che prendono forma appena ci si sposta: il giardino si moltiplica in innumerevoli giardini.⁴²²

Der Raum des Gartens wird also mithilfe der Steine vervielfacht, sodass dank der Progression, die der Pfad impliziert, mehrere Räume innerhalb des gleichen Raums sichtbar werden. Dieses Bild könnte die Technik der Kombinatorik und die darunterliegende Anspielung auf die Unendlichkeit der Möglichkeiten symbolisch versinnbildlichen. Metaphorisch übertragen könnten also die Steine für die Elemente des kombinatorischen Spiels – im konkreten Fall von *Le città invisibili* also für die Stadtrubriken – stehen. Diese stellen tatsächlich ein System dar, um durch eine begrenzte Anzahl von Elementen die Unendlichkeit der Möglichkeiten auf eine überschaubare Größe zu reduzieren bzw. Vielfalt zu beherrschen:

Se c'è una corrispondenza tra i punti di vista e i passi, se ogni volta che s'avanza il piede destro o sinistro sulla pietra successiva s'apre una prospettiva stabilita da chi progettò il giardino, allora l'infinità dei punti di vista si restringe a un numero finito di vedute, ognuna staccata da quella che la precede e da quella che la segue, caratterizzata da elementi che la contraddistinguono dalle altre, una serie di modelli precisi che rispondono ognuno a una necessità e a un'intenzione. Ecco cos'è il sentiero: un congegno per moltiplicare il giardino, certamente, ma anche per sottrarlo alla vertigine dell'infinito.⁴²³

Genauso wie der Garten durch die Steine, welche eine begrenzte Zahl von Aussichtspunkten anbieten, begrenzt wird, so wird auch in Calvinos Buch die Unendlichkeit der Sprachmöglichkeiten bzw. Stadtkonstellationen eingeschränkt. Die Begrenztheit der Steine und der damit verbundenen Raumperspektiven, die sie eröffnen, dienen also auf der einen Seite dazu, neue Raumkonstellationen zu sehen, auf der anderen Seite dazu, sich nicht von der Unendlichkeit der Raumkombinationen überwältigen zu lassen. Der durch Steine gegliederte Pfad gilt demnach als Inbegriff für eine Literatur, die durch eine begrenzte Anzahl an Elementen, die als Landmarken im Sinne Macfarlanes dienen, auf die Totalität der

in *Borges, Calvino, Barth and Rushdie*, Graduate Department of Comparative Literature, University of Toronto, 2007, S. 54.)

⁴²² Calvino, Italo: *I mille giardini*, In: *Collezione di Sabbia*, S. 175-176.

⁴²³ Ebd., S. 176-177.

Möglichkeiten hinweist, ohne sich dabei von dieser vernichten zu lassen. Da die Steine außerdem einen Pfad und dementsprechend eine Progression implizieren, entfaltet sich die Erkundung des Japanischen Gartens, genauso wie die Kartographie im Sinne Calvins,⁴²⁴ sowohl in den Raum als auch in die Zeit. Der Pfad steht also metaphorisch für den Index, der den Raum des Buchs kartographiert, welcher aber erst durch die Zeit bzw. die Lektüre erkundbar wird. Das alles soll deutlich machen, wie der Autor für eine Struktur plädiert, die in der Lage sein soll, die Unbegrenztheit durch die Begrenztheit zum Ausdruck zu bringen.⁴²⁵ Im konkreten Fall von *Le città invisibili* wird die virtuelle Unendlichkeit der Stadtkonstruktionen im Khans Atlas verdichtet, in welchem alle Städte, die noch unsichtbar bleiben, potentiell enthalten sind. In der Tat könnte nur ein Atlas alle denkbaren Formen und Kombinationen von Elementen theoretisch umfassen. Jedoch würde sich ein solcher Atlas in der Praxis nicht vervollständigen lassen und der Autor kann auf diesen letzten nur durch die Form seines Buchs, die eine solche Komplexität zu simplifizieren versucht, indirekt anspielen.

Insgesamt lässt sich feststellen, dass die Räumlichkeit, die der Struktur des Buchs zugrunde liegt, sich nur mittels vielschichtiger und netzförmiger Raumgefügen sowie das Schachbrett, das Netz, den Teppich oder das Stadtvorbild Venedigs darstellen lässt. Diese Bilder tauchen im Lauf der Erzählung mehrmals auf und dienen tatsächlich als Muster für die Urbanistik einiger unsichtbare Städte. Es handelt sich in allen Fällen um komplexe und geflochtene Raumkonstellationen, in welchen sich tatsächlich kein Zentrum erkennen lässt, da alle Punkte virtuell miteinander verbunden sind.⁴²⁶ In diesem Zusammenhang liegt die Vermutung nahe, dass das von Deleuze und Guattari entwickelte Modell des Rhizoms sich als geeignet erweist, um die textuelle Räumlichkeit von *Le città invisibili* zu schildern. Im Kontrast zum Modell des Baums, welches genealogische Verhältnisse darstellt und somit oft als Sinnbild eines für die westliche Philosophie typischen systematischen Denkens verwendet wurde, verzichtet das Rhizom auf jegliche hierarchische Beziehung und stellt aufgrund seiner vielfältigen und heterogenen Verknüpfungen eine ewig ausdehnbare Struktur ohne Zentrum dar.⁴²⁷ Diese

⁴²⁴ s. S. 40 dieser Arbeit.

⁴²⁵ Diese Tendenz wird in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) weiter zugespitzt.

⁴²⁶ "La scacchiera delle città invisibili è insieme luogo centrato e luogo a-centrato, dove coesistono più punti di fuga e il centro è labile..il suo centro infatti è sempre esterno, altrove, nell'occhio di chi legge: la trama è tutti gli sguardi." (Belpoliti, Marco: *L'occhio di Calvino*, S. 75.)

⁴²⁷ Dünne Jörg/ Günzel Stephan (Hg.): *Raumtheorie: Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, S. 196-198.

Meinung wird unter anderem von Gonzàles vertreten,⁴²⁸ welcher behauptet, dass man unter rhizomatischem Denken vor allem die Ablehnung der Systematik und eine gewisse Apologie der Fragmentierung verstehen soll.⁴²⁹ Obwohl das Rhizom so verstanden bestimmt als passendes Muster für die textimmanente Räumlichkeit Calvino's Werk erscheint, ist es nicht Ziel dieser Untersuchung sich endgültig für ein bestimmtes Raummodell zu entscheiden und für die Analyse ausschließlich bei diesem zu bleiben, sondern vielmehr zu zeigen, wie allein die textuelle Oberfläche eines literarischen Textes durch die Schrift- und Lesepraxis bereits als Raum entlarvt wird. Dieser Raum hat zwar im Fall von Calvino – und im Großen und Ganzen auch bei den anderen ausgewählten Autoren – rhizomatische Eigenschaften. Zudem kennzeichnen ihn Zentrumslosigkeit und Fragmentarität. Allerdings mag der Schwerpunkt dieser Arbeit eher auf der von Deleuze und Guattari selbst formulierten Aussage liegen, dass es keinen Unterschied gibt zwischen dem, wovon ein Buch handelt, und der Art, wie es gemacht ist.⁴³⁰

Von dieser Perspektive aus ist *Le città invisibili* nichts anderes als der Versuch, einer unsichtbaren spatiellen Morphologie, die gleichzeitig eine unsichtbare Poetik darstellt, literarischen Raum zu geben. Darum ist, wie Marco Politi ausführt, die Räumlichkeit bzw. die Topologie der gesamten Struktur des Buchs tief eingeschrieben:

Nelle *Città invisibili* il libro stesso è una morfologia spaziale, percorso dalle topologie dell'alto e del basso delle città sospese (Zenobia, Ottavia, Bauci) e delle città del cielo e da quelle della terra, dalle città doppie e da quelle speculari, dalle città dei vivi e da quelle dei morti; nel libro ogni descrizione di città, è descrizione di un luogo. Libro topologico per eccellenza, dei luoghi orientati- ogni città è infatti dislocata secondo un preciso ordine interno ed esterno- si regge nel vuoto di un disegno sottile.⁴³¹

Zusammenfassend wird die innenliegende Räumlichkeit dieses Textes durch die Struktur des Buchs, die im Index visuell dargelegt bzw. kartographiert wird, hervorgehoben. Die Sprache verdichtet sich in diesem Werk zu einer Landschaft, deren diskontinuierliche Oberfläche, wo die Zeichen sich jeweils in unterschiedlichen Stadtkonstellationen herauskristallisieren, von Polo – und gleichzeitig von den Leser*innen – erkundet wird.⁴³²

⁴²⁸ “La struttura immaginata da Marco Polo è un labirinto a forma di rizoma. (..) Se in ogni città il modello ordinatore è di tipo binario-oppositivo, il reticolo delle città è plurimo. Inoltre la struttura rizomatica è presente a livello tematico, nelle città continue, il cui espandersi non permette al visitatore di riconoscerne o valicarne i confini.” (Gonzalez Fouces, Covadonga: *Il gioco del labirinto: Figure del narrativo nell'opera di Italo Calvino*, Lanciano: Carabba editore, 2009, S.187.)

⁴²⁹ Ebd., S.76.

⁴³⁰ Deleuze, Gilles/ Guattari, Felix: *Rhizom*, Berlin: Merve Verlag, 1977, S.7.

⁴³¹ Belpoliti, Marco: *L'occhio di Calvino*, S.74.

⁴³² “E'lungo lo spazio bidimensionale della superficie, spazio discontinuo, tutto istoriato dalle parole e dai segni delle città, che si svolge il viaggio testuale di Marco Polo.” (Belpoliti, Marco: *L'occhio di Calvino*, S.76.)

5.3.2. Macfarlane: Die Sprache ist zugleich Ausgangspunkt und Zielpunkt

In *Landmarks* von Robert Macfarlane stimmt die geographische mit der sprachlichen Erkundung überein. Auf der einen Seite dient die Sprache als Ausgangspunkt der Reise, die sie beschreibt, auf der anderen Seite führt die geographische Erkundung des Landes zur Entdeckung und Sammlung von neuen Wörtern. Die Landschaftsbewegung, die von Sprachmangel und Bewusstseinsdefizit geprägt wird, ist also zugleich eine sprachliche Untersuchung, die in einer neuen Beziehung zur Landschaft mündet. Da die Sprache nicht nur Raum abbildet, sondern Raum erst produziert, ist sie die Grundvoraussetzung der von Macfarlane erwünschten Naturschutzbewegung. Die von ihm gesammelte Wörterliste ist darum im Sinne eines Wundervorbehalts zu verstehen, auf welchen, in einer sowohl ästhetischen als auch ethischen Operation, zurückgegriffen werden kann, um die Sprache – und darum automatisch die Landschaft – zu verteidigen. Dieser Komplementarität zwischen Sprache und Landschaft folgend, erweist sich die von dem Autor skizzierte Reise als zirkulär und virtuell unendlich. In der Tat ist der letzte Appendix des Wortverzeichnisses leer und beliebig ausfüllbar, sodass der*die Leser*in neue landschaftsgebundene Wörter sammeln und aufschreiben kann. Von dieser Warte aus betrachtet, stellt das Buch ein endloses Schreiben dar, da das Wörterbuch potentiell unendlich erweiterbar ist. Darüber hinaus wird das Schreiben des Buchs als kollektive Operation wahrgenommen, da jede*r Leser*in neue Termini registrieren kann und sich somit ansatzweise als schreibende Instanz bestimmt.

Insgesamt lässt sich feststellen, dass *Landmarks* Macfarlanes' Versuch darstellt, ein *Counter-desacration Book* zu verwirklichen, welches eine Wundersprache wieder zum Vorschein bringt und sich somit der Entzauberung und Ausbeutung der Landschaft entgegensetzt.⁴³³ Mit diesem Verfahren löst der Autor, indem er vergessene Landschaftswörter sammelt, einen gewissen Entfremdungseffekt beim Lesepublikum aus. Die von ihm gesammelten Wörter lassen sich tatsächlich nur schwer übersetzen und führen demnach eine Diskontinuität in den Signifikationsprozess ein, welche die Sprache für einen Augenblick als *fremd* erscheinen lässt und darum die beschriebene Landschaft oder das beschriebene Landschaftsphänomen erstmal

⁴³³ Am Rande sei hinzugefügt, dass bei Macfarlane das Vertrauen in die Wirksamkeit der Sprache ansatzweise mit einer gewissen Skepsis gegenüber den Sprachmöglichkeiten zusammengeht. Zum Beispiel wenn er behauptet: "I knew it to be an impossible dream, for language is at last an untrustworthy medium, mirageous and fissile, never better than approximate in its relation to the world." (Macfarlane, Robert: *Landmarks*, S.331) Oder wenn er sich folgendermaßen äußert: "There are experiences of landscape that will always resist articulation, and of which words offer only a remote echo- or to which silence is by far the best response. Nature does not name itself. Granite does not self-identify as igneous. Light has no grammar. Language is always late for its subject." (Ebd., S.10)

sichtbar macht.⁴³⁴ Die Sprache ist also laut Macfarlane ein Mittel zur Verfremdung, indem sie die Perzeption ent-automatisiert, bestimmte Eigenschaften sichtbar macht und den Wahrnehmungsprozess, der bislang durch die sprachliche Gewohnheit narkotisiert war, wieder schärft. Gerade darin liegt ihre Verwandtschaft mit der Dichtung, die teilweise in Fremdsprachen noch spürbar wird. Wie Smith ausführt, erwirbt die auf dieser Weise generierte Diskontinuität eine grundlegende Bedeutung im Prozess der Sichtbarmachung und wirkt für die Landschaft als eine Art Lackmuspapier:

[...] It is in this tension that a lyric quality ‘renders’ a place anew. It recreates a place as it unsettles it. Where a place is recomposed from adventurous angles, where it is made strange through close attention to the particular, where it is enlivened by an author’s attention to wildness, then that place shines all the more brightly, like phosphorescence, for having been disturbed.⁴³⁵

Diese mittels Sprache geschaffene Entfremdung, die, wie im Schlusskapitel besprochen wurde, Barthes’ *Satori* und Calvins Diskontinuität entspricht, lässt sich bei Robert Macfarlane mit dem Konzept der *Rewilding* in Zusammenhang bringen. In der Tat ist dem *New Nature Writing* zufolge die Verwilderung nicht etwas, das ausschließlich an exotischen und weit entfernten Orten stattfindet, sondern eher das Ergebnis einer mikroskopischen Observation und Scharfeinstellung.⁴³⁶ Darum kann die Verwilderung auch aus dem Alltäglichen und Vertrauten mittels einer Unterbrechung der gewöhnlichen Perspektive bzw. Wahrnehmung einer Differenz entstehen.⁴³⁷ In diesem Zusammenhang ist die Aufgabe der literarischen Sprache, das Vertrauten zu entfamiliarisieren, um das, was durch Gewohnheit unsichtbar geworden ist, wieder zu enthüllen. In Einklang mit dem *Surface Reading*, welches die textuelle Oberfläche als ewig lesbares Territorium bestimmt, plädiert also Robert Macfarlane für eine Sprache, die fähig ist, Unterschiede und Nuancen, die einem unaufmerksamen Auge unsichtbar bleiben, wiederzugeben und somit gegen die Abstraktion des Raumes zu wirken. Dieser Leitgedanke beeinflusst sowohl Macfarlanes’ eigenen Schreibstil als auch die werkimmanenten intertextuellen Bezüge. In der Tat ist die Seh- und Schreibweise, die er sich zu eigen macht, bei

⁴³⁴ Zum Beispiel wird das gaelische Wort *èit* auf englisch wie folgt übersetzt: “the practice of placing quartz stones in streams so that they sparkle in moonlight and thereby attract salmon to them in the late summer and autumn.” (Macfarlane, Robert: *Landmarks*, S.39)

⁴³⁵ Smith, Jos: *The New Nature Writing*, S.206.

⁴³⁶ Dieses Thema wird auch in *The wild places* (2007) von Macfarlane aufgegriffen: “I had started to refocus. I was becoming increasingly interested in this understanding of wildness not as something which was hived off from human life, but which existed unexpected around and within it: in cities, backyards, roadside, hedges, field boundaries or spinnies.” (Macfarlane, Robert: *The wild places*, London: Granta Books, 2008, S. 226.)

⁴³⁷ “Wildness, in short, exists not just in remote corners, but also as an eruption, or perhaps an interruption, in ‘the margins, interzones and rough cusps of the country: quarry rim, derelict factory and motorway verge’. This version of wildness is only available from an altered perspective, refracting the local and familiar, that Macfarlane describes as ‘myopia of a good sort.’ (Weston, Daniel: *Contemporary Literary Landscapes*, S. 122.)

allen von ihm zitierten Autor*innen zu finden. Diese wird vor allem in einigen Textpassagen John Muirs' spürbar, in welchen der amerikanische Schriftsteller zum Beispiel die scheinbare Uniformität des Bodens in seiner Varietät entdeckt⁴³⁸ oder die Hosen eines Hirtens als einen selbstständigen geologischen Mikrokosmos beschreibt.⁴³⁹

In Bezug auf die im Rahmen dieser Arbeit formulierte Forschungsfrage scheint die Gestaltung von *Landmarks*, die eine topographische Qualität in sich verkörpert, von besonderem Belang zu sein. In der Tat sind die Kapitel und die dazugehörigen lexikalischen Anhänge semantisch geordnet. Jedes Kapitel widmet sich einem besonderen Teil der Landschaft⁴⁴⁰, sodass es, wenn man die gesamte Struktur des Buchs betrachtet, offensichtlich wird, dass das ganze Werk sich wortwörtlich als Landschaft profiliert, welche der*ie Leser*in erkunden kann.⁴⁴¹ Macfarlane hat also seine textuelle Landschaft sowohl thematisch als auch formell als eine Reise durch Großbritannien und seine verschiedenen natürlichen Manifestationen gestaltet. Im Grunde genommen hat er sich für die Gestaltung seines Werkes der gleichen Herangehensweise bedient, die die Autor*innen, die er in seinem Buch erwähnt, kennzeichnet, und zwar vor allem, indem er eine Übereinstimmung zwischen Form und Inhalt angestrebt hat. In der Tat sind die Schriftsteller*innen, auf welche Robert Macfarlane in *Landmarks* zurückgreift, jeweils mit einem Kapitel und somit mit einem unterschiedlichen Landschaftselement bzw. einer Etappe der Reise gekoppelt. Nan Sheperds Schreibweise in *The Living Mountain* (1977) ähnelt ihren ziellosen Bergerkundungen, Roger Deakins *Waterlog* (1999) gestaltet sich analogisch zu dem Element Wasser, Bakers Schriftkunst verschmilzt sich in *The Peregrine* (1967) mit dem Wanderfalken und seiner Vogelperspektive, während Barry Lopez und Peter Davidson sich von dem Glanz der nördlichen Landschaft, die sie beschreiben, inspirieren lassen und Jaquetta Hawkes *A Land* (1951) als geologische Wortformation entlarvt wird. Auf ähnliche Weise wie die Schreibkunst der von Macfarlane zitierten Autor*innen jener Landschaft ähnelt, welcher sie

⁴³⁸ Zum Beispiel schreibt er: „The surface of the ground, so dull and forbidding at first sight, shines and sparkles with crystals: mica, hornblende, feldspar, quartz, tourmaline..the radiance in some places is so great as to be fairly dazzling.“ Oder: “A broad gray summit that seemed barren and desolate-looking in general views. But on looking at the surface in detail, one finds it covered by thousands and millions of charming plants with leaves and flowers so small they form no mass of color.” (Muir, John: *My first Summer*, Boston-New York: Houghton Mifflin, 1911, S. 242-243.)

⁴³⁹ “They had become so adhesive that pine needles, thin flakes and fibers pf bark, hair, mica scales and minute grains of quartz, hornblende, etc., feathers, seed wings, moth and butterfly wings, legs and antennae of innumerable insects..flower petals, pollen dust and indeed bits of all plants, animals and minerals of the region adhere to them and are safely imbedded. Instead of waring thin they wear thick, and in their stratification have no small geological significance.” (Ebd., S. 227.)

⁴⁴⁰ Flatlands, Uplands, Waterlands, Coastlands, Underlands, Northlands, Edgeland, Earthlands, Woodlands.

⁴⁴¹ In diesem Zusammenhang ist der Index im wortwörtlichen Sinn die Kartographierung der textuellen Lanschaft, welcher deren Reliefs und Unebenheiten abbildet.

entspringt, gestaltet sich sein Werk als geographische Erkundung und linguistische Kartographierung der *Terra Britannica* und allen seinen Manifestationen. An dieser Stelle sei bemerkt, dass, indem Robert Macfarlane durch seine intertextuellen Bezüge die aus der Phänomenologie abgeleitete⁴⁴² These vertritt, dass sich Landschaft und Sprache gegenseitig beeinflussen, und diese auch empirisch durch die Struktur seines eigenen Werkes belegt, er automatisch die Grundannahme des *Surfaces Reading* beweist. Genauso wie Form und Inhalt übereinstimmen und die Oberfläche eines Textes ihre eigene Hermeneutik enthält, stellen auch die geographische und textuelle Landschaft ein Kontinuum dar.

Des Weiteren verleiht die in *Landmarks* ausgeprägte Intertextualität diesem Werk eine gewisse Polyphonie⁴⁴³ und lässt die Grenze zwischen Fiktion und literaturwissenschaftlicher Abhandlung im Buch verschwimmen. Indem Robert Macfarlane sich an unterschiedlichen Autor*innen mit jeweils verschiedenen Stilen anlehnt, versucht er, die Vielfalt der Natur, die sich wiederum in der Vielfältigkeit der Sprache widerspiegeln soll, in die Struktur seines Buchs einzuschreiben. Zu diesem Zweck kann sich seine polyphone und episodische Narration lediglich in Fragmenten herauskristallisieren.⁴⁴⁴

Die von Macfarlane skizzierte Reise ist also nicht von einer linearen bzw. teleologischen Bewegung, sondern stattdessen von einer gewissen Zirkularität geprägt, die zugleich eine hermeneutische Bewegung nachzeichnet. Dieser Erkenntnisprozess wird im Endeffekt vom Autor durch die offene Natur der Lexika als virtuell unendlich erweiterbar bestimmt, wie etwa jede geographische und textuelle Landschaft sich für ihn letztendlich als ewig lesbare Oberfläche erweist. Die Struktur der Reise wird dabei als Muster für einen endlosen Erkenntnisprozess genommen,⁴⁴⁵ welcher sich in der Schrift verdichtet. Zusammenfassend

⁴⁴²Damit ist vor allem die Philosophie der Wahrnehmung von Maurice Merleau Ponty gemeint. Laut dem französischen Philosophen spielt die sensuelle und körpergebundene Wahrnehmung einer Landschaft eine grundlegende und erkenntnistiftende Erfahrung, deren verbale Übertragung nicht von dieser primären Sensualität absehen kann. Insofern wirken sich die von den Autor*innen erlebten Landschaften auf ihre Sprache aus.

⁴⁴³ "Is there another book - fiction or nonfiction - so generous in its nature, that has in its very structure the matrices of other writing and study and poetry fixed intricately into its threads and lines like webs within webs or currents within streams within rivers within seas? Landmarks may be single-minded in its pursuit of the exact, the particular, but in its articulation it sounds a chord of voices – of communities, writers, literatures - that may include the reader's own." (Gunn, Kirsty: *Why there's poetry in the peatlands*, S.34.)

⁴⁴⁴ "I am a pebble eater and a stew gatherer: my own books have begun as gleaned images, single words and fragment-phrases, scribbled into file cards or jottled in journals." (Macfarlane, Robert: *Landmarks*, S. 265)

⁴⁴⁵ "Knowledge is never figured in The living mountain as finite: a goal to be reached or a state to be attained (..) What Shepherd learns – and what her book taught me- is that the true mark of long acquaintance with a single place is a readiness to accept uncertainty: a contentment with the knowledge that you must not seek complete knowledge." (Macfarlane, Robert : *Landmarks*, S. 71.)

erweist sich die Sprache in diesem Werk zugleich als Ausgangspunkt und Zielpunkt der textuellen Reise, sodass Abfahrt und Wiederkehr ineinander verschmelzen.

5.3.3. Roland Barthes: Sprachwerdende Landschaft

In *L'Empire des Signes* von Roland Barthes wird ein tatsächlich existierendes Land im Hinblick auf seine semantische Konstruktion untersucht. Der Autor stützt sich auf seine eigene Reiserfahrung, verwandelt diese jedoch in eine semantische Reise. Darum, obwohl der Text einige Merkmale und Eigenschaften des Reiseberichts aufweist, wird diese Gattung von Barthes vor allem aufgrund ihrer Flexibilität bzw. Friktionalität ausgewählt, welche dem Autor erlaubt, die Dynamik der Zeichen zur Schau zu stellen und einen Schwellenzustand zwischen Wissenschaft und Literatur zu erlangen.⁴⁴⁶

Die Konfrontation mit einer unbekannten semiotischen Ordnung – nämlich jene der japanischen Sprache und Kultur – und die daraus entstehende Desorientierung dienen als Ausgangspunkte für seine Untersuchung. Diese von Göller so genannte „Entdeckungsreise zur Relation der Zeichenrelationen“ eröffnet neue Deutungsmöglichkeiten und findet „in einem fiktiven Zwischenraum zwischen Realität und Imagination, zwischen Sinn und Sinnbefreiung“ statt.⁴⁴⁷ Somit wird Japan vom Autor ausschließlich als System⁴⁴⁸ behandelt, welches durch seine Differenz zum eigensemiotischen Universum ein anderes Territorium aufglänzen lässt. Barthes' semiotische Theorie nimmt also die Gestalt eines Landes an, und zwar eines Landes, in welchem die Schrift alle Lebensbereiche überwuchert, sodass dieses vom Autor als „Reich der Zeichen“ definiert wird. In der Tat ist in Barthes' Beschreibungen Japan von einem überall präsenten Graphismus geprägt und somit durch einen Überfluss an Signifikanten gekennzeichnet. Die Züge der japanischen Kultur, die der Autor auswählt, dienen also in seinem Programm ausschließlich als Supplemente einer in allen Lebensbereichen präsenten Schrift. Demnach wird Japan, wie Mansfield erläutert, von Barthes als Land der Schrift schlechthin wahrgenommen:

⁴⁴⁶ « Je suggère que Barthes prenne le récit de voyages comme projet de contester notre société parce que ce genre lui offre une structure qui est très flexible, pas parce qu'il n'a pas des règles mais parce qu'on peut jouer avec les règles pour créer un texte aberrant. Le projet d'émancipation de Barthes est démythifier les signes, et la langue paternelle. » (Mansfield, Charles : *Lire l'Empire des signes de Barthes comme écriture de voyage*, S.7.)

⁴⁴⁷ Göller Thomas: *Sinn und Sinnbefreiung im Spiel der Zeichen*, S.163.

⁴⁴⁸ „Diesen anderen Ort 'dort', der jenseits des eigenen Standpunktes liegt und auf den Zeichen womöglich verweisen, ohne dass mit Sicherheit auszumachen wäre, ob ihnen wirklich ein Denotat entspricht, dieses System heißt bei Barthes 'Japan'. „(Ebd., S.154.)

Pourquoi le Japon ? parce que c'est le pays de l'écriture : de tous les pays que l'auteur a pu connaître, le Japon est celui où il a rencontré le travail du signe le plus proche de ses convictions et de ses fantasmes, ou, si l'on préfère, le plus éloigné des dégouts, des irritations et des refus que suscite en lui la semicratie occidentale. Le signe Japonais est fort : admirablement réglé, agencé, affiché, jamais naturalisé ou rationalisé. Le signe japonais est vide: son signifié fuit, point de dieu, de vérité, de morale au fond de ces signifians qui règnent sans contrepartie.⁴⁴⁹

Japan insgesamt wird also als *écriture* entziffert,⁴⁵⁰ deren Lesearbeit nichts zu enthüllen hat außer seiner ewigkehrenden Zeichenhaftigkeit, die der Autor in einer Endlosschleife vollführt. Diese permanent wiederkehrende Schrift bestimmt das Reich der Zeichen als unendlich ausdehnbar.⁴⁵¹ Eine solche Dissemination von Zeichen ist Barthes zufolge nicht nur im System-Japan zu finden, sondern erweist sich insgesamt für die Schrift als konstitutiv und erinnert an Derridas Konzept der *Différance*. Ihm zufolge gründet die Schrift ihre Existenz auf Verschiebung und Wiederholung⁴⁵²; sie ist nie Präsenz, sondern stets Übersetzung von Übersetzung, in welcher, in einem ewig aufschiebbaren Prozess, jedes Signifikat wiederum zum Signifikanten wird. Allerdings wird in *L'Empire des Signes* diese Signifikantenverschiebung bzw. Supplementkette nicht *ad infinitum* gebracht, sondern, ganz im Gegenteil, unterbrochen. Die *Haiku* stellen in diesem Zusammenhang den Versuch dar, durch die Sprache selbst aus dem zwanghaften und ruhelosen Zirkel der Zeichenersetzungen zu entkommen.⁴⁵³ Für Barthes gilt *Haiku* als Inbegriff einer kernlosen und matten Oberfläche, die nichts zu enthüllen hat:

Le Haïku opère du moins en vue d'obtenir un langage plat, que rien n'assied [...] sur des couches superposées de sens, ce que l'on pourrait appeler le « Feuilletée » des symboles. [...] Il y a un moment où le langage cesse, [...] et c'est cette coupure sans écho qui institue à la fois la vérité du zen et la forme, brève et vide, du haïku[...] Ce qui est posé ne doit se développer ni dans le discours ni dans la fin du discours; ce qui est posé est mat, et tout ce que l'on peut faire, c'est le ressasser.⁴⁵⁴

⁴⁴⁹ De Mallac, Guy : *Métaphores du Vide*, S. 3.

⁴⁵⁰ Röttger-Denker, Gabriele: *Roland Barthes zur Einführung*, S. 61.

⁴⁵¹ „Das Reich der Signifikanten ist ausgedehnt: Diese Vielheit und Vielschichtigkeit der Signifikanten gilt also nicht nur für das Symbolsystem der Sprache, sondern für alle semiotischen Systeme. Sie erstreckt sich auf alle Teilbereiche einer Kultur, d. h. auf sämtliche Arten und Formen kollektiver und individueller Äußerungen: auf Gesten, Körperausdruck, Stimmgebung usw.“ (Göller Thomas: *Sinn und Sinnbefreiung im Spiel der Zeichen*, S.160.)

⁴⁵² „Das Zeichen ist keine Überschreitung, sondern eine Verschiebung, ein Aufschub: Es wandert, reproduziert sich durch Repetition, gründet seine Existenz nicht auf Ursprünglichkeit, sondern Wiedererkennung.“ (Mersmann Birgit: *Die Spur der Semiographie*, S. 164.)

⁴⁵³ „[...] es wird Barthes zufolge möglich, aus dem Zirkel der reflexiven Selbstabstufung des Denkens auszusteigen und der für das diskursive Denken und Sprechen charakteristischen metasprachlichen Selbstthematisierung der Sprache durch die Sprache zu entgehen. Denn in ihr wird immer nur ein Zeichen durch ein anderes Zeichen ersetzt. Um diese diskursive Subsituierung, die in und um sich selbst ruhelos rotiert, zu vereiteln, gilt es, jenen sprachlichen Kreisel anzuhalten, der in seiner Drehung das zwanghafte Spiel des Symbolersatzes fortführt.“ (Göller Thomas: *Sinn und Sinnbefreiung im Spiel der Zeichen*, S.158.)

⁴⁵⁴ Barthes, Roland : *L'Empire des Signes*, S. 98.

Aus diesem Grund scheint das *Surface Reading*, an welches sich diese Arbeit anlehnt, das methodische Pendant einer im Buch ohnehin präsenten Hermeneutik der Oberfläche. Diese lässt sich nicht nur an den *Haiku* ablesen, sondern wiederholt sich in allen von Barthes erwähnten Elementen der japanischen Kultur wie zum Beispiel dem Essen:

Entièrement visuelle, [...] la nourriture dit par là qu'elle n'est pas profonde : la substance comestible est sans cœur précieux, sans force enfouie, sans secret vitale : aucun plat japonais n'est pourvu d'un centre [...] ; tout y est ornement d'un autre ornement.⁴⁵⁵

oder sogar in der Körperlichkeit bzw. dem Auge:

L'œil occidental est soumis à toute une mythologie de l'âme, centrale et secrète, dont le feu, abrité dans la cavité orbitaire, irradierait vers un extérieur charnel, sensuel, passionnel; mais le visage japonais est sans hiérarchie morale[...] parce que sa morphologie ne peut pas être lue en profondeur, c'est-à-dire selon l'axe d'une intériorité ; son modèle n'est pas sculptural mais scriptural.⁴⁵⁶

Ein solches von der Schrift abgeleitetes Modell, welches sich von dem von der Skulptur abgeleiteten Modell des westlichen Denkens abgrenzt, beeinflusst also für Barthes die gesamte japanische Kultur. Während das zweite Muster (Skulptur) eine Mythologie des in der Tiefe zu entdeckenden Kernes voraussetzt, entfaltet sich das erste (Schrift) ausschließlich in der Dimension der Oberfläche. Aus diesem Grunde sind alle von Barthes beschriebenen Elemente der japanischen Kultur von einer gewissen Zentrumslosigkeit geprägt, welche sich bereits in der Dezentrierung der japanischen Sprache entfaltet. Das leere Zentrum hat also in *L'Empire des Signes* eine homologisierende Funktion und wirkt sich sogar auf die Struktur des gesamten Werkes aus:

De *L'Empire des signes* on peut dire ce que Barthes lui-même affirme du plateau de nourriture japonais - il n'est pourvu d'aucun centre : "tout y est ornement d'un ornement". Les différents aspects de l'être-japonais, du *Japanese way of life* décrits par l'auteur sont autant d'éléments qui s'impliquent les uns les autres dans une série de métaphores convergentes. La fonction convergente de ces métaphores entrelacées ne serait-elle pas d'induire en nous un choc, celui du contact avec le vide, de nous faire vivre ce que le Zen appelle un *satori*, et que Barthes définit pour nous successivement comme une perte de sens.⁴⁵⁷

Zusammenfassend entfaltet sich diese Dezentrierung sowohl mikroskopisch, durch die zentrumlosen Bilder, die Barthes beschreibt, als auch makroskopisch durch die Gestaltung des ganzen Buchs, das aus Fragmenten besteht.

Darüber hinaus wird in diesem semiotischen Experiment die für Barthes überall présente Dynamik der Zeichen im Buch mithilfe der ikono-textuellen Verschränkungen übertragen und zugespitzt, sodass der Text einen Deutungsraum eröffnet, welcher eine semiotische

⁴⁵⁵ Barthes, Roland : *L'Empire des Signes*, S. 33-34.

⁴⁵⁶ Ebd. S. 135.

⁴⁵⁷ De Mallac, Guy : *Métaphores du vide*, S. 33-34.

Desorientierung im Lesepublikum erwecken soll,⁴⁵⁸ wie sie vergleichsweise Barthes empfunden hat. Von dieser Perspektive aus erweist sich *L'Empire des signes* als Ikonotext, welcher der Mobilität der Zeichen einen Raum gibt, indem er die Überkreuzung und Durchdringung von Bildlichkeit und Schriftlichkeit, die der japanischen Schrift zugrunde liegt, durch seine intermedialen Verschränkungen inszeniert.⁴⁵⁹ Dieses für Japan typische Fluktuieren zwischen Schrift und Malerei, das Barthes in seinem Buch zu transponieren versucht, eröffnet ständig Risse bzw. Diskontinuitäten im Wahrnehmungsprozess und verfolgt keine Linearität. Vielmehr hat es eine gewisse Funktion der Entfremdung, die wiederum auf das Schwanken zwischen den Zeichensystemen hinweist. Die intellektuelle Erfahrung des *Satori* wird also nicht nur durch die Thematisierung der buddhistischen Leere produziert, sondern auch mittels der medialen Desorientierung, die das Zirkulieren der Signifikanten versinnbildlichen soll, in der Struktur des Buchs selbst eingeschrieben.

Insgesamt erweist sich die Entfremdung bzw. die Erfahrung einer Differenz, die teilweise in *Satori* mündet, als tragendes Konzept für Barthes' semiotische Recherche. Nicht zufällig behauptet der Autor in *L'Aventure semiologique* (1985), dass die Semiologie gegen das alltägliche symbolische und semantische System kämpfen muss, indem sie Risse in dieses System zu schlagen versucht.⁴⁶⁰ Gerade darauf hat der Autor mit *L'Empire des signes* abgezielt, indem er eine fremde Landschaft, deren Morphologie sonst in der gewöhnlichen Sprache unergründbar wäre, nachgezeichnet hat. Von dieser Perspektive aus wird die Entfremdung von Barthes als Zielsetzung der Semiologie bestimmt. Mit diesem Zweck hat er sich eines fernen Lands bedient, dessen Differenz in erster Linie eine sprachliche ist. Wie er selbst behauptet, eröffnet die japanische Sprache aufgrund ihrer irreduziblen Differenz eine fremde Landschaft, welche ansonsten in der Muttersprache nicht wahrnehmbar wäre: "Le japonais ouvre le romanesque intégrale, [...] permettant d'ouvrir un paysage que notre parole (celle dont nous sommes propriétaires) ne pouvait à aucun prix ni deviner ni découvrir."⁴⁶¹ Die unbekannte

⁴⁵⁸ « Le lecteur qui a pris entre les mains l'album de voyage de Barthes s'est laissé séduire, peut-être, par l'espoir d'un dépaysement agréable ; mais au terme de cette promenade exotique ne se voit-il pas contraint à mesurer, à affronter même (d'une manière plus intellectuelle que concrète, sans doute) l'expérience du satori (la perte de sens prônée par le Zen) ? En effet, les métaphores mêmes du vide ont suscité chez le lecteur un choc intellectuel inattendu, celui que provoque la confrontation d'une négativité. » (De Mallac, Guy : *Métaphores du vide*, S. 35.)

⁴⁵⁹ Mersmann Birgit: *Die Spur der Semiographie*, S.165.

⁴⁶⁰ Die Semiologie muss gegen das symbolische und semantische System unserer Zivilisation kämpfen : « C'est trop peu de vouloir changer des contenus, il faut surtout viser à fissurer le système même du sens : sortir de l'enclos occidental, comme je l'ai postulé dans mon texte sur le Japon. » (Barthes, Roland : *L'Aventure sémiologique*, Paris : Seuil, 1985, S. 14.)

⁴⁶¹ Barthes, Roland, *L'Empire des Signes*, S. 15.

Sprache erzeugt also eine Abschirmung, die der*die Zuhörer*in in einen Zwischenraum versetzt, welcher frei von jeder Bedeutung ist bzw. eine noch nicht kartographierte Landschaft erscheinen lässt. Genauer betrachtet erweist sich dieser Schwebezustand, in welchem Differenzen zwischen den symbolischen Systemen in einem sowohl sinn-dekonstruktiven als auch sinn-konstituierenden Prozess wahrgenommen wurden,⁴⁶² als inhärente Dimension des Reisens. In der Tat ermöglicht die Reise durch den Kontakt mit einem anderen Symbolsystem, welcher nicht sofort entschlüsselbar erscheint, eine Befreiung von Sinn, die gleichzeitig neue Deutungsräume bzw. Szenarien eröffnet. Das alles soll deutlich machen, warum sich Barthes für seine semiologische Untersuchung der Struktur des Reiseberichts bedient und warum die Erkundung dieser Landschaft fragmentarisch ist.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die geographische Räumlichkeit in *L'Empire des signes* lediglich als Ausgangspunkt für eine sprachliche und semiotische Untersuchung dient. Im Großen und Ganzen vollzieht Barthes eine Calvino entgegengesetzte Operation. Während dieser die Sprache in eine Landschaft verwandelt, verbalisiert Roland Barthes eine Landschaft, die sich somit ausschließlich als sprachliche Konstruktion entfaltet.

⁴⁶² „Die Sinnbefreiung eröffnet neue Sinngebungen. Sie eröffnet, wie er meint, die Möglichkeit, im ›Zwischen‹ unterschiedlicher Symbolsysteme »Sinn« neu zu konstruieren bzw. zu konstituieren – ohne die Verfestigungen und Vorprägungen vorformulierter und bereits bestehender Diskurse aufzunehmen und zu sedimentieren. Die Neukonstruktion, die ebenso sehr Neukonstitution von »Sinn« ist, vollzieht sich gewissermaßen im ›Zwischen‹ der Symbolsysteme, in und durch die Differenz, die zwischen ihnen besteht, bestehen muss, soll das freie Spiel der Zeichen in Gang kommen.“ (Göller Thomas: *Sinn und Sinnbefreiung im Spiel der Zeichen*, S.160.)

5.4. Conclusio

Zusammenfassend lässt sich behaupten, dass sich das topographische Interesse und die thematische Auseinandersetzung mit imaginären oder physischen Raumkonstruktionen bzw. Landschaften auf unterschiedliche Art und Weise in der Form der jeweiligen literarischen Texte widerspiegelt. In Einklang mit dem *Surface Reading*, das dieser Arbeit methodisch zu Grunde liegt, stimmt also die Form der textuellen Oberfläche mit deren Inhalt überein, sodass sich eine Verschmelzung zwischen den beiden ergibt. Gerade deswegen ist die Anwendung dieses methodischen Ansatzes für die Analyse der hier untersuchten literarischen Texte besonders geeignet. In der Tat geht dieses Verfahren davon aus, dass sich Form und Inhalt gegenseitig bedingen und sich darum formale Strukturen in inhaltlichen Strukturen widerspiegeln und umgekehrt. Insofern untermauert es die im Rahmen dieser Arbeit formulierte These, dass die inhaltliche Beschäftigung mit Raumkonstruktionen sich auf die formelle Organisation des Textes auswirkt. Diese Grundannahme wird bei allen drei Autoren bestätigt, allerdings entfaltet sich die text-immanente Räumlichkeit je nach Autor auf unterschiedliche Art und Weise. Während Calvino eine Landschaft aus reiner Sprache schmiedet, führt Roland Barthes die gegensätzliche Operation aus und verwandelt eine real existierende Landschaft in ein Sprachsystem. In diesem Zusammenhang steht *Landmarks* von Robert Macfarlane gewissermaßen zwischen diesen beiden Positionen, da die Sprache hier sowohl als Ausgangspunkt als auch als Zielpunkt seiner kreisförmigen textuellen Reise dient.

Des Weiteren lässt sich feststellen, dass diese Arbeit das Ineinandergreifen von Form und Inhalt auch empirisch beweist. Das *Surface Reading* der literarischen Werke hat gezeigt, dass allein die Analyse der Struktur bzw. Materialität des Textes weit über rein formale Aspekte hinausgeht und automatisch in eine Inhaltsanalyse umschlägt, ohne dass eine starke Trennung zwischen den beiden Ebenen zu finden ist. Auch Marcos und Best gehen in ihren Artikeln davon aus, dass die reine Beschreibung eines Textes schon in die Interpretation übergeht und dass dementsprechend die Oberfläche eines Textes eine immanente Hermeneutik enthält.⁴⁶³ Wie Roland Barthes in *Le plaisir du Texte* (1973) aufführt, zeichnet nämlich jedes Textgewebe ein komplexes Territorium nach, dessen ungleichmäßige Oberfläche nicht durch Isotropie

⁴⁶³ “Here, depth is not to be found outside the text or beneath its surface (as its context, horizon, unconscious, or history); rather, depth is continuous with surface and is thus an effect of immanence.” (Best, Stephen/ Sharon, Marcus : *Surface Reading*, S. 12.)

gekennzeichnet ist und sich hingegen *ad Infinitum* untersuchen lässt.⁴⁶⁴ Absicht des *Surface Readings* ist es demnach, diese inhärente Hermeneutik der Oberfläche, die teilweise für offensichtlich gehalten und daher missachtet wird, wieder sichtbar zu machen und nicht ausschließlich als Symptom zu behandeln.⁴⁶⁵

Eine derartige Aufwertung bzw. Sichtbarmachung der Oberfläche und deren Komplexität, die schon als kritische Aktivität verstanden wird, ist in allen analysierten Werken zu finden. In *Landmarks* von Robert Macfarlane wird sie vor allem durch die Worte der Schriftstellerin Nan Shepherd vermittelt, die für den Autor als Vorbild eines Erkenntnismodells dient, welches er sich aneignet. Für Shepherd ist das Erkennen ein Prozess, der sich ewig ausdehnt und letztlich in der Akzeptanz mündet, dass man nie etwas gründlich genug kennen kann.⁴⁶⁶ In der Tat führt der Autorin zufolge eine sorgfältige und mikroskopische Beobachtung nur zur weiteren Erkundung – daher die Wichtigkeit, sich lang genug mit dem Beobachten zu beschäftigen, um etwas zuerst einmal wirklich zu sehen.⁴⁶⁷ Das erinnert wiederum an eine Passage von *Le città invisibili*, in welcher Khan und Marco Polo ein Feld des Schachbretts detailliert beobachten:

Allora Marco Polo parlò: - La tua scacchiera, sire, è un intarsio di due legni: ebano e acero. Il tassello sul quale si fissa il tuo sguardo illuminato fu tagliato in uno strato del tronco che crebbe in un anno di siccità: vedi come si dispongono le fibre? Qui si scorge un nodo appena accennato: una gemma tentò di spuntare un giorno di primavera precoce, ma la brina della notte l'obbligò a desistere.

Il Gran Khan non s'era fin'allora reso conto che lo straniero sapesse esprimersi fluentemente nella sua lingua, ma non era questo a stupirlo. - Ecco un poro più grosso: forse è stato il nido d'una larva; non d'un tarlo, perché appena nato avrebbe continuato a scavare, ma d'un bruco che rosicchiò le foglie e fu la causa per cui l'albero fu scelto per essere abbattuto... Questo margine fu inciso dall'ebanista con la sgorbia perché aderisse al quadrato vicino, più sporgente...

La quantità di cose che si potevano leggere in un pezzetto di legno liscio e vuoto sommergeva Kublai; già Polo era venuto a parlare dei boschi d'ebano, delle zattere di tronchi che discendono i fiumi, degli approdi, delle donne alle finestre...⁴⁶⁸

Ein einziges Feld des Schachbretts erweist sich in Polos Augen als ewig lesbare Oberfläche, die eine Fülle von Details und Geschichten in sich verbirgt. Diese enthüllen sich aber dem*r

⁴⁶⁴ « Si vous enfoncez un clou dans le bois, le bois résiste différemment selon l'endroit où vous l'attaquez : on dit que le bois n'est pas isotrope. Le texte non plus n'est pas isotrope : les bords, la faille, sont imprévisibles. De même que la physique (actuelle) doit s'ajuster au caractère non-isotrope de certains milieux, de certains univers, de même il faudra bien que l'analyse structurale (la sémiologie) reconnaisse les moindres résistances du texte, le dessin irrégulier de ses veines. » (Barthes, Roland : *Le plaisir du texte*, In : Collection « Tel Quel », Paris : Editions du Seuil, 1973, S. 60.)

⁴⁶⁵ Am Rande sei bemerkt, dass, das *Surface Reading*, indem es die Aufmerksamkeit auf die Oberfläche lenkt, den etymologischen Ursprung des Wortes Schreibens (*Graphein* gr.) wiederentdeckt, welches buchstäblich als das Einritzen oder Bearbeiten einer Oberfläche zu verstehen ist. Dazu: Dünne Jörg/ Günzel Stephan (Hg.): *Raumtheorie: Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, S. 295.

⁴⁶⁶ Macfarlane, Robert: *Landmarks*, S. 71.

⁴⁶⁷ Auf diese Unendlichkeit des Sehens, die gleichzeitig eine Unendlichkeit des Kennens darstellt, verweist auch Maurice Merleau Ponty in seinem Buch *L'oeil et l'esprit* (1961).

⁴⁶⁸ Calvino, Italo: *Le città invisibili*, S.129-130.

Beobachtenden nur durch genauere und aufmerksame Beschäftigung bzw. durch eine De-Automatisierung des Wahrnehmungsprozesses. Wenn man lang genug etwas beobachtet, erweist sich also jede anscheinend glatte Oberfläche als vielschichtiger Untersuchungsgegenstand, welcher, wie Palomar in Calvinos Erzählung⁴⁶⁹ ausführt, sich als unerschöpflich erweist. In diesem Zusammenhang scheint Giovanni Celatis Interpretation von *Le città invisibili* von besonderem Belang zu sein. In seiner Rezension bezeichnet der italienische Schriftsteller und Literaturkritiker Calvinos Werk als “racconto di superficie“ (Erzählung der Oberfläche). Damit will er darauf hinweisen, dass Polos Stadtbeschreibungen, indem sie dem Lesepublikum eine Fülle von Details bieten, eine globale Aussicht verhindern bzw. Khans Reichs als unendlich dehnbar bestimmen. Insofern, setzt er fort, erweist sich Calvinos Werk als unendlich zu entdeckende bzw. niemals komplett zu enthüllende Oberfläche.⁴⁷⁰ In Einklang mit dieser Interpretation wird die textuelle Oberfläche im *Surface Reading* als nicht isotrope Landschaft bestimmt, deren Bedeutung sich nicht endgültig entschlüsseln lässt und immer einen Überschuss aufweist. Auf eine ähnliche Unerschöpflichkeit der Bedeutung weist allerdings auch Roland Barthes in seinem Werk *L'Empire des Signes* mit dem Begriff der leeren Zeichen (*formes vides*) hin. All die Elemente der japanischen Kultur, die er in seinem Buch beschreibt und die im Grunde genommen verschiedene Deklinationen von leeren Zeichen versinnbildlichen, können als Inbegriff einer unergründlichen Oberfläche gelten. Sie sind nämlich Signifikanten, die an und für sich Bedeutungsträger sind und in welchen die traditionelle Diskrepanz zwischen Form und Inhalt bzw. die Dichotomie zwischen Signifikat und Signifikant für nichtig erklärt wird. In diesem Zusammenhang ist Göllers Erläuterung des Haikus besonders zutreffend:

Es ist »Sinn«, der sich in reine Form auflöst, der sich als Form selbst befreit. Das heißt, der Signifikant verflüchtigt sich, »bevor ein Signifikat die Zeit gehabt hätte zu nehmen, bevor ein Signifikant sich mit einem Signifikat verbindet und sich das Signifikat in der Weise zu eigen macht, dass aus dieser Fusion eine semantisch feststehende Einheit entsteht.“⁴⁷¹

Das Haiku, das in diesem Kontext als Inbegriff der *formes vides* steht, ist also durch eine Auflösung des Sinnes in reine Form gekennzeichnet und erweist sich somit als Sinnbild des *Surface Reading* schlechthin. In dieser Gedichtform realisiert sich in der Tat eine Abschaffung der Differenz zwischen Inhalt und Form bzw. Tiefe und Oberfläche, die unauflöslich ineinander

⁴⁶⁹ “Solo dopo aver conosciuto la superficie delle cose – conclude- ci si può soingere a cercare quello che c'è sotto. Ma la superficie delle cose è inesauribile.” (Calvino, Italo: *Palomar*. In: Oscar Moderni, Milano: Arnoldo Mondadori editore S.p.a., 2013, S. 57.)

⁴⁷⁰ Celati, Gianni: *Il racconto di superficie*. In: *Il Verri*, marzo 1973, n.1.

⁴⁷¹ Göller Thomas: *Sinn und Sinnbefreiung im Spiel der Zeichen*, S. 159.

diffundieren und ein Kontinuum darstellen. Mit anderen Worten lässt das Haiku die Sprache in einem Schwebezustand, und zwar am Rande der Sprache selbst. Wie Röttger zusammenfasst ist es „bloße Bezeichnung, gleicht der Geste des kleinen Kindes, das mit dem ausgestreckten Zeigefinger auf alles Mögliche zeigt, enthüllt nichts.“⁴⁷² Das Haiku ähnelt also einer textuellen Landschaft, deren Komplexität nicht ihrer Tiefe, sondern ihrer matten Oberfläche innewohnt. Das alles soll deutlich machen, wie die Frage nach der Oberfläche für das *Surface Reading* automatisch eine hermeneutische Frage darstellt, da sich hier das Bezeichnende und das Bezeichnete treffen und ineinander lückenlos diffundieren. In dieser Untersuchung wurde diese Grundannahme des *Surface Readings* durch den Versuch, eine – bestimmt nicht erschöpfende – Kartographierung der hier analysierten textuellen Landschaften zu skizzieren, bestätigt.

Insgesamt lässt sich feststellen, dass die Schrift in allen untersuchten Werken virtuelle Schrifträume generiert, die erst durch die Erfahrung der Lektüre bzw. das Reisen im Text für den Leser aktiv erkundbar werden. In Anlehnung an Derrida ist die Schrift eine Technik der wiederholbaren Materialität und der Latenz: Sie verweist auf etwas Anderes, das zwar abwesend ist, aber dennoch irgendwie „existiert“, und generiert demnach allein aufgrund ihrer Abrufbarkeit virtuelle Räume. Insofern speichern die hier analysierten literarischen Texte Raumwissen nicht nur, indem sie es thematisieren, sondern auch indem sie selbst räumlich erlebbar werden und darum aktiv ästhetische Räume konstruieren.⁴⁷³

Diese durch Sprache kartographierten Räume sind aber keine Abbilder der Wirklichkeit, sondern vielmehr Räume der Repräsentationen, auch wenn sie von einem tatsächlich existierenden Land abgeleitet sein mögen. Sie entsprechen also nicht einem bestimmten Referenten, sondern vielmehr einer Anordnung von Signifikaten bzw. einer semantischen Konstruktion.⁴⁷⁴ Wie Günzel erläutert: „selbst wenn wir es mit der Darstellung vermeintlich realer *Topoi* zu tun haben, wie zum Beispiel Paris oder einem Weg oder einer Landschaft, erscheine der reale *Topos* als ein System räumlicher Relationen, als eine Struktur, die nur in der Sprache existiert.“⁴⁷⁵ Der Raum wird also je nach Autor importiert, transformiert oder

⁴⁷² Röttger-Denker, Gabriele: *Roland Barthes zur Einführung*, S. 62.

⁴⁷³ Dünne Jörg/ Günzel Stephan (Hg.): *Raumtheorie: Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, S. 304.

⁴⁷⁴ Laut Gérard Genette (*La littérature et l'espace*, Figures II, Paris, 1969, S. 43-49) ist die Räumlichkeit in der Sprache selbst eingeschrieben. Es lässt sich feststellen, dass es etwas wie eine primäre Räumlichkeit gibt, die jene der Sprache ist.

⁴⁷⁵ Dünne Jörg/ Günzel Stephan (Hg.): *Raumtheorie: Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, S. 301.

fiktionalisiert⁴⁷⁶ und nicht als bloßer Hintergrund verwendet. Auf ähnliche Weise wie die Karte nicht hundertprozentig dem Land entspricht, sondern an und für sich eine Raumanweisung bzw. symbolische Konstruktion von Wirklichkeit darstellt, sind auch literarische Texträume keine Abbilder eines geographischen Raums, sondern Ergebnisse eines semiotischen Prozesses. Wenn man zudem berücksichtigt, dass, wie im Lauf des ersten Kapitels eingehend geschildert wird, auch vermeintlich reale Räume ohnehin kulturelle bzw. symbolische Produkte sind, wird diese semiotische Komponente in literarischen Räumen, wo teilweise der Referent – wie im Fall von Calvino – komplett aufgehoben wird, umso stärker. Von dieser Warte aus betrachtet sind literarische Räume Ergebnisse einer doppelten Semiosis.

Des Weiteren hat die Analyse gezeigt, dass alle im Rahmen dieser Arbeit untersuchten Autoren sich der Struktur der Reise bedienen, um ihre Narration zu gestalten, weil diese hybride Gattung ihnen erlaubt, hermeneutische Itinerare zu zeichnen.⁴⁷⁷ Die Reise wird also als epistemologisches Muster, welches Verstehensprozesse sichtbar macht, in die Struktur der jeweiligen Werke eingeschrieben. Jedoch kann dieses Verstehen, wie Ottmar Ette beleuchtet, nur fragmentären Charakter haben:

Das Verstehen erweist sich innerhalb dieser Raumstruktur als diskontinuierlicher, sich aus verschiedenen Perspektiven wechselseitig beleuchtender Vorgang, der ohne Zentralperspektive auskommt, ja auskommen will. Nirgendwo gibt es mehr ein Zentrum, nirgendwo einen Mittelpunkt, von dem aus Zentrum und Peripherie, Abfahrt und Ankunft ausgemacht werden könnten.⁴⁷⁸

Gerade deswegen enthüllt sich der textuelle Raum in allen untersuchten Werken als diskontinuierliche Landschaft, deren komplexe Oberfläche parallele Gehrichtungen und vielschichtige Zeichensubstrate zu lesen gibt. Daran anknüpfend weist Gonzales in seiner Untersuchung in Bezug auf Calvino darauf hin, dass die narrative Strategie des Autors unter der von Barilli postulierten Kategorie der „Metaphysik der Absenz“ eingeordnet werden kann.⁴⁷⁹ Wenn Gonzales die Merkmale der Metaphysik der Absenz, wie sie sich formell in literarischen Werken entfaltet, aufzählt, wird besonders deutlich, dass diese Eigenschaften in allen in dieser Arbeit analysierten Werken zu finden sind:

Le strategie narrative che possono considerarsi vicine ad una metafisica dell'assenza sono: i procedimenti di frammentazione e di moltiplicazione delle istanze narrative, la trasgressione delle frontiere tra i diversi livelli di discorso narrativo, la sovversione della struttura gerarchica della narrativa tradizionale e l'esplorazione delle possibilità fornite dalle tecniche d'incastro narrativo, la riscrittura di certi modelli

⁴⁷⁶ Dazu s.: Piatti, Barbara: *Die Geographie der Literatur: Schauplätze, Handlungsräume, Raumphantasien*, Göttingen: Wallstein Verlag, 2008.

⁴⁷⁷ Am Rande sei erwähnt, dass einige Literaturwissenschaftler*innen betont haben, wie die Reisemetaphorik in die Struktur selbst des Romans im Allgemein eingeschrieben sei. (Dazu s.: Parker, Patricia: *Inescapable Romance: Studies in the Poetics of a Mode*, Princeton University Press, 1979.)

⁴⁷⁸ Ette, Ottmar: *ReiseSchreiben*, S. 208.

⁴⁷⁹ Barilli, Renato: *Tra presenza e assenza: Due ipotesi per l'età postmoderna*, Milano: Bompiani, 1974.

narrativi, la parodia, i pastiche e l'allusione, tratti caratteristici dell'intertestualità postmoderna, e la metafinzione.⁴⁸⁰

An dieser Stelle sollte nicht unerwähnt bleiben, dass diese Merkmale dem von Guattari und Deleuze entwickelten Konzept des Rhizoms sehr nahekommen. In der Tat steht das Rhizom für eine heterogene und anti-dualistische Schreibweise, die sich dem Modell des Baumes, welches stattdessen eine Metaphysik der Präsenz versinnbildlicht, entgegensetzt. Im Gegensatz zu einem vom Baum-abgeleiteten Modell, dessen Wurzeln eine lineare Entwicklung darstellen und eine Hierarchie implizieren, lehnt das rhizomatische Denken jegliche Systematik ab und entfaltet sich in vielen parallelen Gehrichtungen, die miteinander virtuell verbunden sind und zahlreiche Entfaltungsmöglichkeiten erscheinen lassen. Diese Opposition zwischen einer astförmigen Struktur, die eine Metaphysik der Präsenz bzw. ein Zentrum impliziert, und einer rhizomatischen Struktur, die stattdessen auf jede Linearität und jegliches Zentrum verzichtet, zeichnet den von Barthes in *L'Empire des signes* postulierten Gegensatz zwischen einem Skulptur- und einem Skriptur- abgeleiteten Modell (s. Zitat S.148) nach. Während Ersteres hauptsächlich das westliche Denken prägt und eine Mythologie der Tiefe voraussetzt, dominiert Letzteres vorwiegend in Japan und entfaltet sich in der Dimension der Oberfläche. Auch Deleuze und Guattari werten also in ihrem Gesamtwerk die Hermeneutik der Oberfläche und ihre Horizontalität auf, indem sie den Vorrang der Metaphysik der Tiefe und ihre Vertikalität in Frage stellen.⁴⁸¹ Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die in dieser Untersuchung analysierten literarischen Werke sich der Struktur der Reise bedienen, um komplexe hermeneutische Itinerare zu zeichnen, die rhizomatischer Natur sind und sich eher horizontal durch mehrere Geh- bzw. Leserichtungen entwickeln. Diesen nichtlinearen Reisebewegungen, die sich in zentrumlosen und virtuell unendlich ausdehnbaren Textlandschaften herauskristallisieren, liegt eine Metaphysik der Absenz zugrunde, welche sich, statt auf ideologische Baugerüste und Zeichensedimentierung zu stützen, deren Mobilität und Aufsplitterung wünscht. Dennoch kann sich der*die Leser*in in diesem vielschichtigen und von Bedeutungen disseminierten Territorium mittels einiger Orientierungshilfen, die je nach Autor unterschiedliche Gestalt annehmen, bewegen. Durch die offene Form der Werke wird

⁴⁸⁰ Gonzalez Fouces, Covadonga: *Il gioco del labirinto*, S. 15.

⁴⁸¹ « Étrange parti pris cependant qui valorise aveuglément la profondeur aux dépens de la superficie et qui veut que "superficiel" signifie non pas de "vaste dimension" mais de "peu de profondeur", tandis que "profond" signifie au contraire "de grande profondeur" et non pas "de faible superficie. » (Tournier, Michel : *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. In : Deleuze, Gilles : *Logique du sens*. In: *Collection « Critique »*, Paris: Les éditions de Minuit, 1969, S. 21.)

tatsächlich auf eine unendliche Semiosis, die theoretisch *ad Infinitum* gedacht werden kann und eine gewisse Desorientierung mit sich bringt, angespielt. Diese wird aber auf ein System von Konstanten reduziert, welche somit als Landmarken der textuellen Reise dienen und die Erkundung des*er Leser*in steuern.

Abschließend lässt sich konstatieren, dass alle in dieser Untersuchung behandelten literarischen Raumaneynungen eine poetologische bzw. selbstreflexive Dimension haben, die mit jeweils unterschiedlichen Schwerpunkten den Anspruch hat, durch noch nicht bestehende Zeichenverbindungen die Möglichkeit des Codes zu bereichern.⁴⁸² Das lässt sich wiederum mit der besonderen Rolle, die der Sprache in allen Werken zugewiesen wird, in Verbindung bringen. Alle drei Werke gehen der Frage nach der epistemologischen Basis der Sprache nach, welche als Mittel für die Enthüllung bzw. Ausdifferenzierung unsichtbarer – oder unsichtbar gewordener – Landschaften verstanden wird. Insofern teilt die Literatur, die über einen privilegierten Umgang mit der Sprache verfügt, mit der Kartographie die Fähigkeit, bisher unergründete Territorien vorzuzeichnen. In diesem Zusammenhang lässt sich sagen, dass die Diskontinuität von allen Autoren epistemologisch aufgewertet wird, weil sie die Vorbedingung jeglicher Sichtbarkeit darstellt. Alle Autoren kommen nämlich zu dem Schluss, dass die literarische Sprache, um ihre Sehkraft auszuüben, paradoxal eine Leere in der Sprache bewirken muss, welche die Spaltung zwischen den Zeichen für einen Augenblick offenbart. Die Ausdifferenzierungskraft der Sprache bei Calvino, der mittels Worten angestrebte Entfremdungseffekt bei Macfarlane und die Betonung der reinen Signifikanz bei Barthes, die ein Satori bzw. *Depaysement* auslöst, sind also drei verschiedene Deklinationen eines ähnlichen Strebens nach den Grenzen des Sagbaren.⁴⁸³ Diese Verfremdung wird durch die Erfahrung einer Diskontinuität in Signifikations- und Verstehensprozesse bewirkt, welche sich dem zwingenden Charakter der gebräuchlichen Sprache entgegensetzt. Der Zwangs- bzw. Gesetzescharakter der täglichen Sprache wird von Barthes sogar als inhärenter Faschismus der Sprache bezeichnet. In seiner *Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie* behauptet er : “ La langue, comme performance de tout langage, n'est ni réactionnaire ni progressiste ; elle est tout

⁴⁸² „Die Fiktion eröffnet neue Welten und Verbindungen zwischen Zeichen, (..) die nicht festzuhalten sind. In diesen phantastischen Kombinationen von Bildern liegt das Besondere und die ästhetische Funktion der Sprache, noch nicht bestehende Verbindungen zu schaffen und die Möglichkeit des Codes zu bereichern, um damit unsichtbare Strukturen der Lebenswelt vorzustellen.“ (Knaller, Susanne: *Theorie und Dichtung im Werk Italo Calvino*, S. 44-45.)

⁴⁸³ Dazu Calvino: “La battaglia della letteratura è appunto uno sforzo per uscire fuori dai confini del linguaggio; è dall’orlo estremo del dicibile che essa si protende; è il richiamo da ciò che è fuori dal vocabolario che muove la letteratura.” (Calvino, Italo : *Una pietra sopra*, S. 211.)

simplement fasciste ; car le fascisme, ce n'est pas d'empêcher de dire, c'est d'obliger à dire.”⁴⁸⁴

Der einzige Ausweg aus diesem diktatorischen Charakter des allgemeinen Sprachcodes ist Barthes zufolge eine mittels Sprache geschaffene *tricherie de la langue*. Damit ist ein Spiel mit den Zeichen gemeint, welches als immanenter Wesenszug der Literatur verstanden wird:

Mais à nous, qui ne sommes ni des chevaliers de la foi ni des surhommes, il ne reste, si je puis dire, qu'à tricher avec la langue, qu'à tricher la langue. Cette tricherie salutaire, cette esquive, ce leurre magnifique, qui permet d'entendre la langue hors-pouvoir, dans la splendeur d'une révolution permanente du langage, je l'appelle pour ma part : littérature.⁴⁸⁵

So betrachtet ist es die Aufgabe der Literatur, die Sprache aus ihrem täglichen Gebrauch zu befreien bzw. die Sedimentierung und daraus resultierende Verödung ihrer Bedeutungen zu verhindern, indem sie eine temporäre Sezession zwischen Signifikat und Signifikanten vorantreibt. Diese Bestrebung ist in allen untersuchten Werken gleichermaßen präsent. Die drei Autoren versuchen mit jeweils unterschiedlichen Mitteln, eine Diskontinuität in die Signifikationsprozesse einzuführen bzw. die Fremdheit der Sprache wiederzuentdecken, und streben somit paradoxal eine mittels Sprache geschaffene Entleerung der Sprache an.

⁴⁸⁴ Barthes, Roland : *Leçon- Texte de la leçon inaugurale prononcée le 7 Janvier 1977 au Collège de France*, S. 432.

⁴⁸⁵ Ebd. S. 432-433.

6. Bibliographie

Primärliteratur :

Barthes, Roland : *L'empire des signes*, Genève : Skira, 1970.

Calvino, Italo: *Le città invisibili*. In: Oscar Mondadori, Milano: Arnoldo Mondadori Editore S.p.a., 2018.

Macfarlane, Robert: *Landmarks*, London: Penguin Books, 2015.

Sekundärliteratur:

Adorno, Theodor W: *Der Essay als Form* In: *Noten Zur Literatur*, Print. Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 355, Frankfurt Am Main: Suhrkamp, 1991.

Asor Rosa, Alberto: *Stile Calvino: Cinque Studi*, Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a., 2001.

Barthes, Roland : *L'Aventure sémiologique*, Paris : Seuil, 1985.

Barthes, Roland : *La chambre claire : Note Sur La Photographie*. In : *Cahiers Du Cinéma*, Paris : Gallimard, 2008.

Barthes, Roland : *La mort de l'auteur*. In : *Le Bruissement de la langue : Essais critiques IV*, Paris : Seuil, 1984, S. 66-67.

Barthes, Roland : *Le Plaisir du texte*. In : *Collection « Tel Quel »*, Paris : Editions du Seuil, 1973.

Barthes, Roland : *Leçon- Texte de la leçon inaugurale prononcée le 7 Janvier 1977 au Collège de France*, Paris : Seuil, 2002.

Barthes, Roland: *Oeuvres complètes*, Bd.1, Paris: Seuil, 2002.

Beaufils, Cécile: *Nature Writing and Publishing: The Ethics of a cultural Mapping*. In: *Études britanniques contemporaines* 55, 2018.

Belpoliti, Marco: *L'occhio di Calvino*, Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a., 1996.

Berzeviczy, Klára/ Bognár, Zsuzsa/ Lokös, Peter (Hg.): *Gelebte Milieus und virtuelle Räume. Der Raum in der Literatur- und Kulturwissenschaft*, Berlin: Frank & Timme GmbH Verlag für wissenschaftliche Literatur, 2009.

Best, Stephen/Sharon, Marcus: *Surface Reading: An introduction*. In: *Representations*, Vol. 108, N.1, S. 1-21, University of California Press, 2009.

Borges, Luis Jorge: *Del rigor en la ciencia* in : *Historia universal de la infamia*, Buenos Aires : Etcetera, 1935.

- Calvino, Italo: *Collezione di sabbia*, Milano: Garzanti Editore s.p.a., 1984.
- Calvino, Italo/Varese, Claudio: Dialogo sulle “città invisibili”. In: *Studi novecenteschi*, Vol.2., N. 4., März 1973, S. 126.
- Calvino, Italo: *Eremita a Parigi. Pagine autobiografiche*, Milano: Mondadori, 2018.
- Calvino, Italo: *Il castello dei destini incrociati*, Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a., 1973.
- Calvino, Italo: *Lezioni Americane: Sei proposte per il prossimo millennio*. In: Oscar moderni, Milano: Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., 2017.
- Calvino, Italo: *Palomar*. In: Oscar Moderni, Milano: Arnoldo Mondadori editore S.p.a., 2013
- Calvino, Italo: *Savona: storia e natura* In: *Ferro rosso terra verde*, Genova: Italsider, 1974.
- Calvino, Italo: *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. In: Oscar Mondadori, Milano: Arnoldo Mondadori editore S.p.A., 2017.
- Calvino, Italo: *Una pietra sopra: Discorsi di letteratura e società*. In: Oscar Mondadori, Milano: Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., 1995.
- Cecchi, Emilio: *Messico*, Milano/Roma: Edizioni fratelli Treves, Treves-Treccani-Tumminelli, 1932.
- Celati, Gianni: *Il racconto di superficie*. In: *Il Verri*, marzo 1973, n.1.
- Chatwin, Bruce: *The Songlines*. In: Penguin Classics, Penguin Books USA, 2012.
- Corti, Maria: *Il viaggio testuale: Le ideologie e le strutture semiotiche*, Torino: Giulio Einaudi editore S.p.a., 1978.
- Cocker, Mark: *Death of the Naturalist: Why is the New Nature Writing so tame*. In: *The new Statesman*, 17 June 2015.
- Cowley, Jason (Hg.): *Granta 102: The New Nature Writing*, London: Granta Books, 01.08.2008.
- De Bonis, Benedetta: *Dalla meraviglia alla nostalgia: Byrne, Calvino e Manganelli interpreti del Milione*. In: *Studii si Cercetari Filologice: Seria Limbi Romanice*, XXIII, 2018.
- De Certeau, Michel: *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, Folio/Essais, Paris : Gallimard, 1990.
- De Mallac, Guy: *Métaphores du vide: L'Empire des signes de Roland Barthes*. In: *SubStance*, Autumn, 1971, Vol.1, N.1, S. 31-36, The John Hopkins University Press.
- Deleuze, Gilles/ Guattari, Felix: *Rhizom*, Berlin: Merve Verlag, 1977.
- Dünne Jörg/ Mahler Andreas (Hg.): *Handbuch Literatur & Raum*, Berlin/Boston: Walter De Gruyter GmbH, 2015.

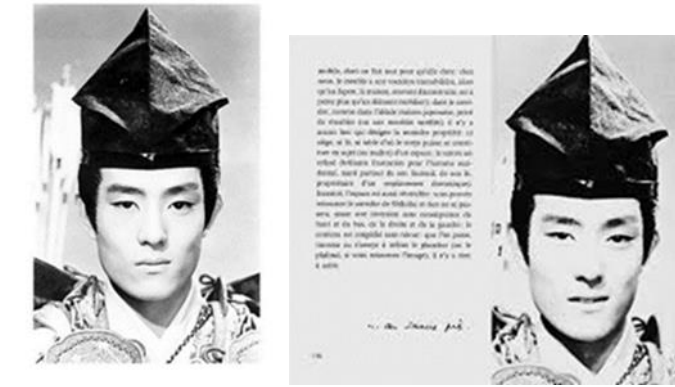
- Dünne Jörg/ Günzel Stephan (Hg.): *Raumtheorie: Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. In: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1800, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2018.
- Eco, Umberto: *Lector in Fabula: La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. In: Studi Bompiani n. 22, Milano: Bompiani, 1979.
- Eco, Umberto: *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. In: I grandi tascabili, Milano: Bompiani, 2013.
- Ette, Ottmar: *Literatur in Bewegung: Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika*, Weilervist: Velbrück Wissenschaft, 2001.
- Ette, Ottmar: *ReiseSchreiben: Potsdamer Vorlesungen zur Reiseliteratur*, Berlin: De Gruyter GmbH, 2020.
- Ette, Ottmar, Ette: *LebesZeichen-Roland Barthes zur Einführung*, Hamburg: Junius Verlag GmbH, 2011.
- Eversmann, Susanne: *Poetik und Erzählstruktur in den Romanen Italo Calvino: Zum Verhältnis von literarischer Theorie und narrativer Praxis*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1979.
- Foucault, Michel : *Des espaces autres (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967)* In : *Dits et écrits* II, Band IV, Paris : Edition Gallimard, 1976-1988.
- Flood Alison: *In stressed times we can take comfort in wildlife: Why Nature Writing is exploding*. In: *The Guardian*, 30 June, 2016, London: Guardian News and Media.
- Francese, Joseph: *Narrating Postmodern Time and Space*, State University of New York Press, 1997.
- Gonzalez Fouces, Covadonga: *Il gioco del labirinto: Figure del narrativo nell'opera di Italo Calvino*, Lanciano: Carabba editore, 2009.
- Göller Thomas: *Sinn und Sinnbefreiung im Spiel der Zeichen: Zu Roland Barthes' Semiotik des Fremden am Beispiel Japan*. In: Jäger, Friedrich/Straub, Jürgen (Hg.): *Was ist der Mensch, was Geschichte? Annäherungen an eine kulturwissenschaftliche Anthropologie*, Bielefeld: Transcript Verlag, 2005.
- Gunn, Kirsty: *Why there's poetry in the peatlands*. In: *The New Review, The Observer*, London, 8 März 2015, S.34.
- Günzel, Stephan: *Raum: Eine Kulturwissenschaftliche Einführung*. In: Edition Kulturwissenschaft, Band 143, Bielefeld: Transcript Verlag, 2017.

- Günzel, Stephan (Hg.): *Raum: Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2010.
- Ha, Marie Paule: *Figuring the east: Segalen, Malraux, Duras and Barthes*, New York: State University of New York Press, 2000.
- Habegger-Conti Jena: *Infinity plus one: The Thousand and One Nights as a Model for Infinite Narrative in Borges, Calvino, Barth and Rushdie*, Graduate Department of Comparative Literature, University of Toronto, 2007.
- Hallet, Wolfgang/Neumann Birgit: *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*, Bielefeld: Transcript Verlag, 2009.
- Haug, C./Pflug, G.: "Reiseliteratur" In: *Lexikon des gesamten Buchwesens Online*, Leiden: Koninklijke Brill NV, 2017-02-01, Brill Online Reference Works.
- Heidegger, Martin: *Die Technik Und Die Kehre*, Pfullingen: Neske, 1962.
- Heidegger, Martin: *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung (1936-1968)*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann Verlag, 2012.
- Heidegger, Martin: *Unterwegs zur Sprache* In: *Gesamtausgabe. Veröffentlichte Schriften 1920-1976*, Band 12, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1985.
- Horstkotte, Silke/ Leonhard, Karin (Hg.): *Lesen ist wie Sehen: Intermediale Zitate in Bild und Text*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag, 2006.
- Ikegami, Yoshihiko: *The Empire of Signs: Semiotic Essays on Japanese Culture*. In: *Foundations of Semiotics*, Vol.8, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing.co, 1991.
- Junker, Hedwig: *Die Kongruenz von Inhaltsstruktur und Textstruktur bei Alain Robbe- Grillet und Italo Calvino* In: *Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen* 6, 1986.
- Karentzos/Göckede: *Der Orient, Die Fremde: Positionen Zeitgenössischer Kunst Und Literatur*, Bielefeld: Transcript Verlag, 2006.
- Knaller, Susanne: *Theorie und Dichtung im Werk Italo Calvinos: Untersuchungen zu „Le città invisibili“ und „Se una notte d’inverno un viaggiatore“*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1988.
- Lilley, Deborah: "New British Nature Writing", Oxford Handbooks Online, June, 1st, 2017.
- Lyamlalhy, Khalid, *Fragments d'un discours iconographique : Poétique de l'image dans L'Empire des Signes de Roland Barthes*. In : *Quêtes Littéraires* n.5, 2015, Université d'Oxford.
- Macfarlane, Robert: *Is travel Writing dead?* In: *Granta* n. 138, London: Sigrid Rausing, 8 February 2017.

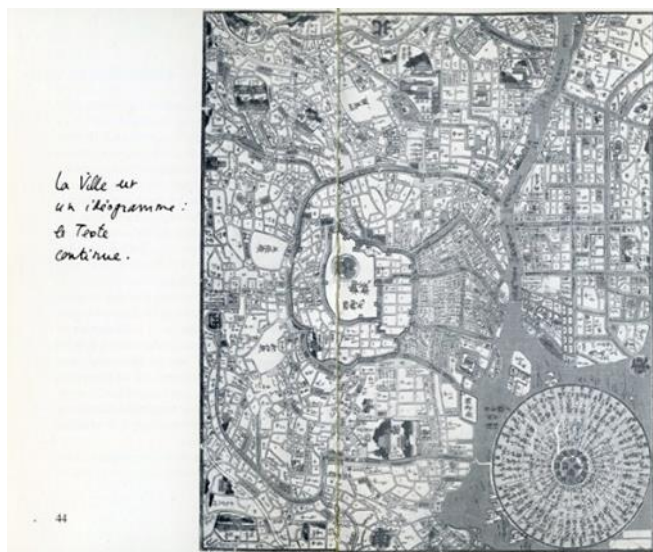
- Macfarlane Robert: *New words on the wild*. In: *Nature*, Volume 498, 13 June 2013, S. 166-167.
- Macfarlane, Robert/Hardinge, Frances/Miraphora, Mina: *Wizards, Moomins and Pirates: The magic and mistery of literary maps*, London: *The Guardian*, 22 September 2018.
- Macfarlane Robert: *Why we need nature writing*. In: *The new Statesman*, 2 September 2015.
- Macfarlane, Robert: *The wild places*, London: Granta Books, 2008.
- Mansfield, Charlies: *Lire l'Empire des signes de Barthes comme écriture de voyage* In: Yoichi Kaniike/Shunsuke Kadowaki/Yasuo Kobayashi (Hg.) *Bulletin: BARTHES – Résonances des sens*, Volume 2, Tokyo, University of Tokyo Centre for Philosophy, 2004, S.151-157.
- Marcuse, Herbert: *Der eindimensionale Mensch: Studien Zur Ideologie der Fortgeschrittenen Industriegesellschaft*, München: Dt. Taschenbuch-Verlag, 2004.
- Mengaldo: Pier Vincenzo, *L'arco e le pietre*. In: *La tradizione del Novecento*, Milano: Feltrinelli, 1975.
- Mersmann Birgit: *Die Spur der Semiographie: Ikonoskripturen in Roland Barthes' Reich der Zeichen in Schriftikonik. Bildphänomene der Schrift in kultur und medienkomparativer Perspektive*. In: *Eikones*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag GmbH &co, 2015.
- Moreno Viqueira, Ileana: *Invisible Mathematics in Italo Calvino's Le città invisibili*, Columbia University press, 2013.
- Morton, Brian: *Robert Macfarlane: Landmarks*. In: *Times Literary Supplement*, n. 5841, News International, London, 2015, S. 26.
- Musarra Schröder, Ulla: *Il labirinto e la rete: percorsi moderni e postmoderni nell'opera di Italo Calvino*, Roma: Bulzoni, 1996.
- Napoletano- Bernardini, Francesca: *I segni nuovi di Italo Calvino: Da "Le cosmicomiche" a "Le città invisibili"*, Roma: Bulzoni editore s.r.l., 1977.
- Neumann, Gerhard: *Roland Barthes: Literatur als Ethnographie. Zum Konzept einer Semiologie der Kultur*. In: Glauser Jürg/Heitmann, Annegret (Hg.), *Verhandlungen mit dem New Historicism: Das Text-Kontext- Problem in der Literaturwissenschaft*, Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH, 1999, S- 23-48.
- Nicolson, Adams: *For blackberry read Blackberry- Landmarks and Uncommon Ground: A Word-lover's Guide to the British Landscape*. In: *The Spectator*, London, Vol 372, 28 Februar 2015. S.36.
- Piatti, Barbara: *Die Geographie der Literatur: Schauplätze, Handlungsräume, Raumphantasien*, Göttingen: Wallstein Verlag, 2008.

- Proust, Marcel : *La Prisonnière*. In : *A' la recherche du temps perdu*, éd. Jean-Yves Tadié, t. IV, Paris : Gallimard, Pléiade, 1988
- Ritzer Ivo: *Theoriefiktion – Fiktionstheorie (Roland Barthes, Jean Baudrillard, Walter Hill)*. In: Ritzer, Ivo (Hg.) *Schlüsselwerke der Medienwissenschaft*, Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH, 2020, S. 159-179.
- Rooney, Ellen: *Live free or Describe: The Reading Effect and The Persistence of Form*. In: *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, Volume 21, Number 3, Brown University, 2010.
- Röttger-Denker, Gabriele: *Roland Barthes zur Einführung*, Hamburg: Junius Verlag GmbH, 1989.
- Russo Linda/ Reed, Marthe: *Counter Desecration; A Glossary for writing within the Anthropocene*, Wesleyan University Press, 2018.
- Schlösser, Hermann: *In Büchern unterwegs: Gedanken beim Lesen von Reiseliteratur*, Wien: Sonderzahl Verlagsgesellschaft m.b.H., 2003.
- Smith, Jos: *The Wild. The New Nature Writing: Rethinking the Literature of Place*. In: *Environmental Cultures*, Bloomsbury Collections, London: Bloomsbury Academic, 2017.
- Sontag, Susan: *Against Interpretation and Other Essays*. 1. Print. ed. New York, NY: Farrar, Straus & Giroux, 1966.
- Straub, Kristina: *The Suspicious Reader Surprised or What I Learned from "Surface Reading"*. In: *The Eighteenth Century*, vol. 54, no. 1, University of Pennsylvania Press, 2013.
- Kurtz, Gunde: *Die Literatur im Spiegel ihrer Selbst- Italo Calvino, Antonio Tabucchi- zwei Beispiele*. In: *Europäische Hochschulschriften, Reihe 9, Italienische Sprache und Literatur*, Bd.19, Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris: Peter Lang Verlag, 1992.
- Wales, Katy: *The Language of Landscape*. In: *English Today* 127, Vol. 32, N. 3, Cambridge University Press, September, 2016.
- Weston, Daniel: *Contemporary Literary Landscapes: The Poetics of Experience*, London: Routledge, 2016.
- Wittgenstein, Ludwig: *Philosophische Untersuchungen*. 3. Auflage, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 203, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982, Teil 1, Nr. 18.
- Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1984.

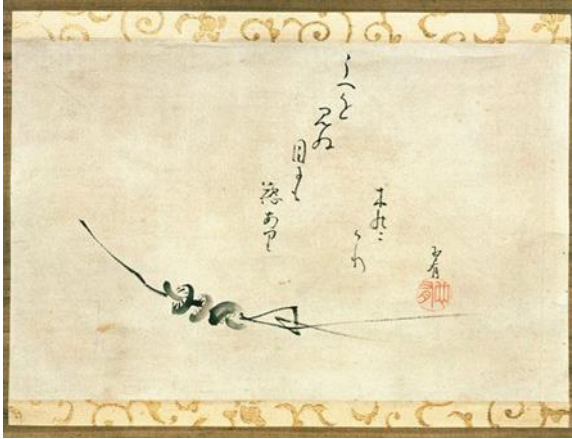
Medien:



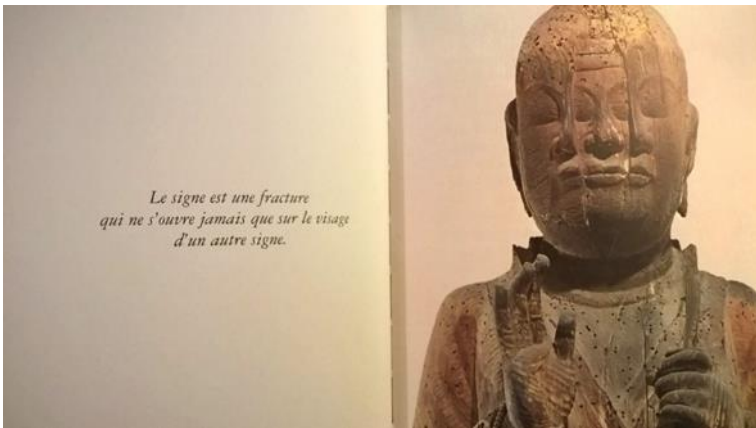
L'acteur Kazuo Funaki (document de l'auteur), in: Barthes, Roland, *L'Empire des Signes*, Genève: Skira, 1970, S.6/ S. 147.



Plan de Tokyo, fin du XVIIIe- début du XIXe siècle, Genève, Document Nicolas Bouvier, In : Barthes : *L'Empire des Signes*, S.44-45.



Yokoi Yayu, *La cueillette de champignons* (Kinoto-Gari), encre sur papier, Zurich, Collection Heinz, Brasch (Photo A. Grivel : Genève), in : Barthes, *L'Empire des Signes*, S. 31)



Statue du moine Hoshi, qui vivait en Chine au début de l'époque T'ang- fin de la période Heian, Kyoto, Musée National, (photo Zauho Press Tokyo, in : Roland, Barthes : *L'Empire des Signes*, S. 73.

Deutschsprachiges Abstract

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit den Themen Sprache, literarische Raumdarstellung, sowie deren komplexen Wechselwirkungen. Basis der Überlegungen sind drei Texte, die komparatistisch analysiert werden: *Le città invisibili* (1972) von Italo Calvino, *Landmarks* (2015) von Robert Macfarlane und *L'empire des signes* (1970) von Roland Barthes. Obwohl die ausgewählten Texte auf den ersten Blick sehr unterschiedlich sind, setzen sie sich alle mehr oder weniger explizit mit Raum und Sprache auseinander und beschreiben imaginäre oder konkrete Reisen. Ziel der Arbeit ist es zu untersuchen, ob die Auseinandersetzung mit Raum in den ausgewählten Werken sich in der Materialität des Textes manifestiert und ob der literarische Text einen Raum bildet, der dynamisch von der*dem Leser*in erfahren werden kann. Die Untersuchung geht von der Hypothese aus, dass das topographische Interesse sich auch in der Form bzw. der textuellen Landschaft der ausgewählten Werke widerspiegelt. Für diese Behauptung spricht die Tatsache, dass alle Texte auf lineare Narrative verzichten und eine fragmentarische und erratische Struktur aufweisen, die einer Reise ähnelt. Mit der Absicht, die im Rahmen dieser Arbeit skizzierte Forschungsfrage zu beantworten, wird sich diese Untersuchung der Methode des Surface Readings bedienen, welches sich gerade aufgrund der Betonung der Materialität des Textes als besonders geeignet erweist.