

Leseprobe

Andreas K. Vetter (Hg.)

raumtexte

Eine Anthologie
zur literarischen Innenarchitektur



AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2011

Abbildung auf dem Umschlag:

Planskizze (Ausschnitt).

©amunt architekten martenson & nagel·theissen.

Gefördert durch die HOCHSCHULE OSTWESTFALEN-LIPPE.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2011

Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld

Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de

Druck: docupoint GmbH, Magdeburg

Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-89528-859-3

www.aisthesis.de

Inhaltsverzeichnis

Textbeispiele

Vor 1800	7
1800 bis 1850	23
1850 bis 1900	65
1900 bis 1950	129
1950 bis 2000	229
Nach 2000	285
Nachwort des Herausgebers	
»Meine Kammer ist die Welt«	313
Quellenbelege	357
Editorische Notiz und Danksagung	370

Schweigen im Raume

[aus: Ernst Jünger, Besuch auf Godenholm, 1952]

[...] Das Zimmer, das sie betraten, lag gleichfalls zu ebener Erde und füllte das Innere des Turmes aus. Es war achteckig, geräumig und mit dunklem Holz getäfelt, was ihm einen strengen Charakter gab. Zwei Fenster waren durch grüne Vorhänge verdeckt. Ein Holzgestühl mit hoher Rückenlehne umzog die Wände; zwischen zwei Sitzen sprang jeweils eine Lehne vor. Sie mochte als Stütze für die Arme dienen und war auch breit genug zum Ablegen von Büchern oder für Geschirr. Sonst fehlte es dem Raum an Einrichtung. Er konnte als Rundung gelten, die für einen kleinen Kreis von Menschen und ihr Gespräch berechnet war. Zugleich lag etwas Nautisches in ihm, als träte man in die Kajüte eines Schiffes ein.

Bewegung und Ruhe – es schien, als ob sie sich an diesem Ort durchdrängen und vereinigten. Sie schnitten sich vielleicht an einem Punkt, wo Stürme schlummern wie Tiere, die man in ihrem Lager trifft. So geht den Träumen und ihren schnellen Flügen Einschläferung voraus.

Ein offenes Feuer brannte in einem Kamin aus Ziegelstein.

Die Flamme stieg steil und ohne Rauch empor. Sie nährte sich von trockenen Wacholderzweigen, die einen bitteren Duft verbreiteten. Auf dem Gesimse stand ein Leuchter, von dessen Kerzen ein sanftes Licht ausging.

Schwarzenberg saß dem Eingang gegenüber; er hatte beide Arme auf die Lehnen des Gestühls gelegt. Er trug einen Hausmantel, der am Halse geschlossen war und dessen Ärmel sich an den Gelenken weiteten. Der Stoff fiel lang herunter; so daß er kaum das Schuhwerk sehen ließ.

Bei ihrem Eintritt begrüßte der Hausherr die Gäste mit einem Lächeln und lud sie zum Verweilen ein. Sie setzten sich und warteten, daß er das Wort ergriff. In dieser Ordnung hatten sie schon viele Nachmittage und manche Nacht verbracht. Schwarzenberg liebte das Schweigen und pflegte es als Kunst. Er hatte ihnen die kleinen Hilfen angegeben, die es fruchtbar machen und überall bekannt sind, wo man meditiert. Er maß dem alten Sprichwort, daß Schweigen Gold sei, eine größere Tiefe bei, als sie gemeinhin der Sinn erfaßt. Es zählte überhaupt zu seinen Eigenschaften, daß er Worte, die als gängige Münze galten, umwandte, so daß man statt der Zahl das alte, in Bilderschrift geprägte Wappen sah.

Wie immer empfand Einar die Beruhigung, die seine Nähe gab. Er fühlte, daß er in ihr besser schweigen konnte als in jeder anderen. Er hatte sich oft gefragt, worauf das beruhen mochte – ob etwa darauf, daß sich von diesem Geiste feine Teilchen ablösten und den Raum spermatisch aufluden? Das Bild entstammte vielleicht zu sehr der gewohnten, bewegten Welt. Es hatte eher den Anschein, als ob Schwarzenberg Bilder zu beschwören wüßte, die ganz nahe kamen, wenngleich den Augen unsichtbar. Oder führte er umgekehrt seine Schüler in die entfernte Welt hinaus? Das war ein relativer und doch wichtiger Unterschied. [...]

Arztzimmer

[aus: Peter Weiss, *Der Schatten des Körpers des Kutschers*, 1952]

[...] Nachdem wir den Korridor erreicht hatten führte ich ihn längs des Korridors zur Tür seines Zimmers, und auf diesem Weg sang er, jetzt der Boden eben, über dem Boden schweben, noch einen Schritt leben und noch einen Schritt leben, wer ist bei mir, wer hält mich, der Kranke, der Kranke den Arzt; und als wir vor seiner Tür angelangt waren und ich die Klinke der Tür niedergedrückt hatte und ihn in sein Zimmer führte, sang er, niedergedrückt die Klinke, niedergedrückt die Klinge, singend eingedrungen ins Zimmer, der Kranke den Arzt ins Zimmer, schlimmer, immer schlimmer im Zimmer, hörst du es wimmern im Zimmer, in welchem Zimmer, wo, in welchem Zimmer, wo, wo; und als ich die Tür seines Zimmers hinter uns geschlossen hatte und ihn zu seinem Bett führte und auf sein Bett niedersetzte, ging sein Gesang in ein eintöniges, immer schwächer werdendes und schließlich versiegenderes O über. Sein von vier Wänden, einem Fußboden und einer Decke gebildetes Zimmer ist so eingerichtet, daß sich, mit den Augen des Eintretenden gesehen, rechts neben der Tür ein langer, aus grobem Holz, scheinbar holprig von den Händen des Doktors selbst gezimmerter Tisch bis zur Mitte des Zimmers erstreckt, wo er an einen zweiten, im rechten Winkel nach rechts sich erstreckenden Tisch stößt, der seinerseits an einen dritten, im rechten Winkel nach links vorstoßenden Tisch stößt, der sich fast bis zur der Tür gegenüberliegenden, mit einem Fenster versehenen Wand erstreckt, so daß nur ein schmaler Spalt zwischen Wand und Tisch vorhanden ist, durch den man sich vielleicht mit Mühe seitwärts hindurchdrängen kann, wobei man dann, das Fenster links neben sich, an einem kleinen, hohen, runden, mit Pinzetten, Messern, Nadeln, Gläsern, Flaschen, Näpfen und Schachteln angefüllten Tisch vorüberkommt an den sich unmittelbar ein zweiter ebensolcher Tisch schließt, worauf man drei Stühle vor sich hat, hoch mit Bücherstößen beladen, worauf man, da die im rechten Winkel zur Fensterwand und zur Türwand liegende Wand einen davon abhält, geradewegs weiterzugehen, nach rechts abbiegt und so die ebengenannte Wand links neben sich liegen hat und zur Rechten, im Raum zwischen dieser Wand und den in Winkeln gegeneinandergestellten Tischen, einen kleinen, niedrigen, viereckigen Tisch erblickt, auf dem sich eine mit Blut gefüllte Schüssel befindet,

und hinter diesem Tisch einen zweiten, etwas höheren viereckigen Tisch, auf dem blutige und vereiterte Wattebäuschel liegen, worauf man, da man nun bis zur Türwand vorgestoßen ist, entweder zur Fensterwand umkehren kann oder, um wieder zur Tür zu gelangen, unter dem ersten langen Tisch hindurchkriechen muß, welches ich in Gedanken wähle, um mich, wieder vom Standort an der Tür, der linken Hälfte des Zimmers widmen zu können, in der man zunächst einen hohen, mit einer Glastür versehenen Schrank vorfindet, dessen Fächer mit zahllosen braunen, grünen und schwarzen, mit Etiketten versehenen Flaschen angefüllt sind, sowie mit, auch mit Etiketten, oder zumindest mit Schriftzeichen, Stempeln und Ziffern versehenen Kästchen, Paketen und Tüten, worauf man einen ledernen Sessel, auf dessen Rückenlehne und Sitz ein paar jodfleckige Handtücher liegen, erblickt, und danach das Bett, mit einem Gestell aus weiß bemaltem Eisen, worauf nur noch der Nachttisch, auch dieser vollstehend mit Fläschchen, Tuben und Schachteln, am Kopfende des Bettes genannt zu werden braucht, um den Überblick über das Inventar des Zimmers des Doktors abzuschließen. In diesem Zimmer stand ich jetzt nachdem ich den Doktor auf das Bett niedergesetzt hatte, vor dem, mit dem Oberkörper hin und herschaukelnden Doktor, bis die Haushälterin in der Diele mit einem Löffel auf den Deckel eines Kochtopfes schlug, was das Signal zum Frühstück war; [...]

»Meine Kammer ist die Welt«

Eine architektonische Behausung ist für den Menschen nicht nur deshalb existentiell notwendig, weil ihn seine körperliche Ausstattung zu baulichem Schutz vor ungünstigem Klima und Feinden zwingt. Als soziales Wesen sucht er nach sicheren Plätzen für die Schwächeren unter seinen Mitmenschen, als Vorausdenker weiß er um die Bedeutung der Vorsorge gegen schlechte Wetter- und Erntebedingungen. Dies galt für die Zeit der Höhlenbewohner, für die Jahrtausende währenden Siedlungsphasen der Holz- und Lehmbauten ebenso, wie es heute Planungsparameter aktueller Bauformen ist.

Und sobald der Mensch über eine eigene Behausung verfügt, macht er sich Gedanken über deren bestmögliche Gestaltung und die Verbesserung ihrer Funktion. Und er zieht in sie ein, mit all seinen Bedürfnissen, mit seinem menschlichen Umfeld, lässt die Familie wachsen, lädt Gäste dorthin oder bemüht sich, durch seine »eigenen vier Wände« einen repräsentablen Eindruck zu vermitteln. In jenen Behausungen bereitet er sein Essen, arbeitet, entspannt und träumt, in ihnen wurde er geboren und genießt es, sich fortzupflanzen. Ihre materiale Beschaffenheit wird von ihm je nach hygienischem Engagement mehr oder weniger gesäubert, je nach ästhetischen Vorlieben geschmückt oder purifiziert. Ihre Erscheinungsform bei Licht und in der Dunkelheit spielte in den ersten infantilen Phantasien eine fundamentale Rolle, war es doch der Kosmos des kindlich begrenzten räumlichen Erlebens. Eine vergleichbare introvertierte Beziehung lässt sich auch für den Erwachsenen feststellen, der sich in ihr ebenso gewollt wie unbewußt die Möglichkeit schafft, dem Außen auch als »Außen« zu begegnen.¹ Zu beachten wären aber gleichermaßen diejenigen Aspekte, die mit dem Unfreiwilligen spielen, also die Bedeutung des geschlossenen Raumes als emotionale oder physische Schutzsphäre ebenso wie als Gefängnis.

»Meine Kammer ist die Welt«. So spricht der Kaiser Porphyrogenitus bei Hugo von Hofmannsthal.² Eine poetisch paradoxe Raumwahrnehmung,

1 Eine lohnenswerte Perspektive; Gaston Bachelard spricht von einem »dialektischen« Verhältnis von Draußen und Drinnen, in: Ders., Die Poetik des Raumes (1957), Frankfurt am Main 1987, S. 211-212.

2 So in: Der Kaiser und die Hexe (1897), in: Hugo von Hofmannsthal, Sämtliche Werke, Band 3, S. 177-208, hier S. 192.

die sich auch an anderen Stellen in der Literatur findet, so bei Eugène Ionesco oder Thomas Bernhard.³ Das ›Große‹ im Kleinen zu spüren ist reizvolle Herausforderung für denjenigen, der sich nicht weit herausbewegen kann, es im Kleinen zum Ausdruck zu bringen gleichsam alltägliche Aufgabe. Denn unsere Existenz sowie unser Handeln verhalten sich mehrheitlich im begrenzten Umfeld. Die Wenigsten leben und wirken nachfühlbar in globalen Dimensionen. Eigentlich besitzt jeder irgendwo einen festen Ort, der ihm ein ›Zuhause‹ ist, und arbeitet im Prinzip von einer Adresse aus. Dies entspricht auch unserer archetypisch begründeten Bindung an das ›Lager‹ – dem Ort, an dem wir den Besitz und uns sicher niederlegen können. Für das rein psychologische Wohlbefinden ist es dabei unwichtig, ob es sich um ein eigenes Haus, eine Mietwohnung, ein Einzimmer-Appartement, um ein Wohnmobil oder ein Nomadenzelt handelt.

Hofmannsthals Kaiser, der mit diesem vordergründig bescheidenen Diktum letztlich doch seine Allmacht umschreibt, setzt der ›Welt‹ den kleinsten Raum eines Hauses, die ›Kammer‹ gegenüber.⁴ Eine Kammer ist die etwas kultiviertere Form des Lagers. Sie erhält keine weitere Ausstattung, sondern besteht aus dem bloßen Material des Gebäudes. In ihr werden Dinge verwahrt; die Hierarchie der vormodernen Wohnung setzt sie hinter Stube und Zimmer an letzte Stelle. Eingerichtet mit Schrank, Stuhl, Nachttisch und Bett, eventuell günstigem Teppich und Vorhängen dient sie den einfachen Leuten zum Schlafen, auch den Kindern des Hauses,

3 »Meine Wohnung war eine Wüste, so weit wie die Welt.« Eugène Ionesco, *Der Einzelgänger* (1973), in: Ders., *Werke*, hg. von François Bondy und Irène Kuhn, Band 5: Prosa I, München 1985, S. 7-143, hier S. 102. Bei Thomas Bernhard lebt und arbeitet der so bernhard-typisch idiosynkratische Biologe Roithamer in einer Dachkammer: »... wahrscheinlich wollte er von jetzt an nicht mehr zurück in die Welt, die die Dachkammer für ihn bedeutet hatte, nämlich alles.« Thomas Bernhard, *Korrektur* (1975), Frankfurt am Main 1988, S. 28.

4 Die Bezeichnung ›Kammer‹ bezog sich im Mittelalter, insbesondere im hochwertigen Baukontext – welcher für den ›Kaiser‹ anzunehmen wäre –, oft auf einen, im Gegensatz zur Stube nicht mit einem Ofen ausgestatteten aber durchaus großen ungeheizten Wohnraum. Dieser wurde gemeinhin zum Schlafen verwendet. (Hierzu: G. Ulrich Grossmann, *Wohnräume im Burgenbau des 12. und 13. Jahrhunderts*, in: Ders./Hans Ottomeyer (Hg.), *Die Burg. Wissenschaftlicher Begleitband*, Dresden 2010, S. 176-187, hier S. 177.) In Hoffmanns Epoche, dem 19. Jahrhundert, gilt jedoch eine andere, hier dargestellte Raumhierarchie.

grundsätzlich jedoch dem Gesinde. Sie ist Inbegriff der kleinsten dauerhaften Unterkunft, was ihre intime Rückzugsfunktion und Bedeutung als existentielle Heimstatt keineswegs schmälert.

So sieht es selbst der Kaiser, denn er, als Weltherrscher, verortet sich in einer ebensolchen, und nicht im feudalen Appartement. Ein Hinweis also auf die Kernbedeutung des kleinen Lebensraumes, der in seiner architektonischen Ausführung in den Hintergrund treten mag, dessen psychologische Relevanz jedoch maßgeblicher zu sein scheint, als die einer mehrräumigen ›Wohnung‹. Bei Kafka reflektiert sich diese Idee in einer durchaus humorigen Notiz aus dem Nachlaß:

Jeder Mensch trägt ein Zimmer in sich. Diese Tatsache kann man sogar durch das Gehör nachprüfen. Wenn einer schnell geht und man hinhorcht, etwa in der Nacht, wenn alles ringsherum still ist, so hört man zum Beispiel das Scheppern eines nicht genug befestigten Wandspiegels.⁵

Der geschlossene Innenraum als Motiv

Aus der Sicht des poetisch konzipierenden Schriftstellers überrascht das Motiv der baulich geschlossenen Raumeinheit nicht, auf die sich diese Textsammlung explizit konzentriert. Erlaubt eine jegliche Fokussierung doch immer die Möglichkeit, durch Kontrast und Konsequenz Spannung oder Dramatik aufzubauen. Während in einer außenweltlichen Situation oder einer baulich differenzierten Anlage wie einer Wohnung ablenkende Bezüge oder Ausweichstrategien Einfluß nehmen können, fixiert ein geschlossener Raum sowohl die Protagonisten als auch den Rezipienten. Wie auf einer Bühne, deren Rahmen und Kulissen dem Geschehen kein Entkommen gestatten und das Theater solcherart zu einer ungemein suggestiven Verdichtung von Inhalten führen, intensiviert die architektonische Umschließung die literarische Idee. Der Architektur hatte diesbezüglich schon einer der rätselhaftesten und feinsinnigsten Fachautoren des 18. Jahrhunderts, der bis heute anonyme Verfasser der Schrift

5 Franz Kafka, Die 8 Oktavhefte (Das erste Oktavheft, 1917), in: Ders., Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß, in: Ders., Gesammelte Werke, hg. von Max Brod, 3. Aufl., Frankfurt am Main 1980, S. 41. Allgemein zu Kafkas Architekturschilderungen: Susanne Hochreiter, Franz Kafka. Raum und Geschlecht, Würzburg 2007.

›Untersuchungen über den Charakter der Gebäude‹, eine einschlägige Qualität zugewiesen:

Sie ist nemlich unter allen bildenden Künsten die einzige, die eigentlich auf die Einbildungskraft wirkt. Das Auge berührt sie nur, um die Phantasie in Tätigkeit zu setzen, und jedes Gebäude ist ein körperliches Symbol von den Bedürfnissen und seinem Zustande.⁶

Zum nicht literarischen, sondern sachlichen Verhältnis von Architektur und Text wäre an dieser Stelle grundsätzlich zu bemerken, daß die schriftliche Darstellung oder Repräsentation des Gebauten aufgrund der diesem innewohnenden Komplexität nie eine herausragende Bedeutung erlangen konnte. Die originären Instrumente hierfür finden sich seit Jahrtausenden in der Zeichnung und dem Plan, ergänzt durch Kurzbeschriftungen, Legenden und Datensammlungen.⁷ Eine wirklichkeitsnahe Wiedergabe der Erscheinung eines Gebäudes oder Innenraums erlaubten jedoch erst bildgebende Medien, so die Fotografie, der Film und die noch in Entwicklung begriffene Computeranimation. Der beschreibende Text beschränkte sich dagegen zumeist auf wenige numerische Angaben, Begriffe und Vergleiche, mit denen Großformen oder Bauelemente samt dimensions- und materialbestimmenden Attributen bezeichnet werden konnten. Die umfassende Darstellung eines Hauses oder einer Einrichtung war damit allerdings nicht zu leisten, die Idee, eventuell eine Anleitung oder eine komplette Dokumentation durchführen zu können, abwegig.

Eine poetisch oder metaphorisch angelegte Beschreibung indes eröffnet die Möglichkeit, etwas Allgemeingültiges in der Wirkung, etwas Übergeordnetes in der Gestaltung zum Ausdruck zu bringen – eine Tradition, die bereits mit den frühesten schriftlichen Abhandlungen und ihren Schilderungen von Palästen, Thronhallen, Tempeln und Stadtanlagen ein-

6 Anonymus, *Untersuchungen über den Charakter der Gebäude; über die Verbindung der Baukunst mit den schönen Künsten und über die Wirkungen, welche durch dieselben hervorgebracht werden sollen*, Faksimile-Neudruck der 2. Aufl., Nördlingen 1986, S. 17.

7 Zum Begriff der ›Transmedialität‹ sowie ›intermedialer Koppelungen‹ siehe: Urs Meyer/Roberto Simanowski/Christoph Zeller (Hg.), *Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren*, Göttingen 2006, S. 10; Thomas Eicher/Ernst Bleckmann (Hg.), *Intermedialität. Vom Bild zum Text*. Bielefeld 1994.

setzt.⁸ Merklich gestützt vom Ansinnen, durch die Gestaltung hochwertiger Innenräume – seien es nun Hallen, Salons oder Bibliotheken – an die Tradition großartiger Bauwerke und Architekturszenarien der Geschichte oder Literatur sowie an deren vorbildhafte Bewohner anzuknüpfen, bedienen sich beschreibende Texte der Interieurgestaltung des 19. und frühen 20. Jahrhunderts eines literarisch ambitionierten Stiles. Dieser arbeitete mit poetischen Assoziationen und Bildern, um insbesondere die ›Stimmung‹ dieser Räume zu vermitteln.⁹ Insofern korrelieren Darstellungen des 19. Jahrhunderts in belletristischer und Fachliteratur mitunter hinsichtlich ihrer Formulierung und Charakterisierung der Einrichtung. Gleichzeitig aber erweist sich die Kraft der literarischen Raumbildung eines überall gelesenen Scott, Fontane oder Schnitzler – sie wird zum Resonanzfeld der Innendekoration, ähnlich wie es in heutiger Zeit für spektakuläre oder ›coole‹ Sets in Spielfilmen, Fernsehserien, der Werbung und inzwischen auch in Computerspielen gilt.

Doch nicht nur derjenige, der sich mit dem Gebauten in tatsächlichen Kontakt bringt, sondern auch der introvertiert im Sessel ruhende Leser erfährt diese eben angesprochene intensiv-sinnliche Wirkung der baulichen Einschließung. Er wird nämlich, indem er den Text apperzipiert, mit hineingenommen, in die räumliche Umwandlung, kennt im Zweifel die stickige Atmosphäre in einer ärmlichen Kammer oder Stube, schaudert bei der Vorstellung an die kalte Dunkelheit einer Zelle oder die aseptische Grausamkeit eines ärztlichen Behandlungszimmers. Mit Bezugnahme auf Bachelard verwies schon Michel Foucault 1967 in seinem fundamentalen Text »Von anderen Räumen« auf das »Relationsbündel«, das jeden Ort

-
- 8 Zu den ausführlichsten Beispielen literarischer Innenraumbeschreibungen gehört eine fiktive, nämlich die Darstellung des zentralen Tempels der utopischen Stadt ›Civitas solis‹ des Dominikanermönchs Tommaso Campanella aus dem Jahr 1602. Vgl.: Thomas Campanella, *Der Sonnenstaat. Idee eines philosophischen Gemeinwesens. Ein poetischer Dialog* (Erstveröffentlichung 1623), Übers.: Ignaz Emanuel Wessely, München 1900, S. 8-13.
- 9 Die frühesten dieser Beschreibungen erschienen in den ›Journalen‹, die sich allerdings mit der allgemeinen Lebensgestaltung beschäftigten, dann erst in architekturspezifischen Magazinen und Ratgebern. Dazu u.a.: Stefan Muthe-sius, *The Poetic Home. Designing the 19th century domestic interior*, London 2009, S. 41-50; Beispiele für das frühe 20. Jh. in: Andreas K. Vetter (Hg.), *Das schöne Heim. Deutsche Wohnvorstellungen zwischen 1900 und 1940 in Bild und Text*, Heidelberg 1999.

im Sinne von »Qualitäten und Fantomen« auszeichne.¹⁰ Und ebensolche Relationen gilt es auszuloten, heraufzubeschwören, ihnen nachzuspüren – seien sie individuell oder vielleicht sogar annähernd kollektiv erfahrbar.

Bereitwillig folgt der Leser also der Erzählung und genießt das Eintreten in die unterschiedlichsten architektonischen Interieurs. Es ist auf nachvollziehbare Weise ungemein reizvoll, wenn ihm das Gebäude unter der Führung des Autors transparent wird, man wie in einem Traum jeden Raum, und sei es der privateste, betreten kann. Mitunter öffnen sich komplette Zimmerfolgen wie in Stifters ›Nachsommer‹, Wohnungen – man denke an Zolas Roman ›Ein feines Haus‹ – oder ein gesamtes Wohnpalais wie bei Georges Perec.¹¹ Unbedingt möchte der Lesende dabei sein und natürlich auch erfahren, was seine Hauptdarsteller erleben. In groben Zügen ist ihm schon bei Autor, Titel und Kurzbeschreibung bekannt, in welchem Genre man sich aufhalten wird; und so kann er sich einstellen auf ein bürgerliches Wohnzimmer, einen Kirchenraum oder eine Häftlingsbaracke. Folgt man Theodor Fontane, so ist es am Leser, sich dem erzählenden Text anzuvertrauen, ihn zu »glauben.« Und dieser wiederum »soll zu unserer Phantasie und unserem Herzen sprechen, Anregung geben ... er soll uns eine Welt der Fiktion auf Augenblicke als eine Welt der Wirklichkeit erscheinen, soll uns weinen und lachen, hoffen und fürchten« lassen.¹² Wer also an Passagen dieser Art Freude findet, könnte auf die Idee kommen, seine Literatur, die ihm bekannten Erzählungen, Novellen und Romane durchzukämmen, um nach besonders faszinierenden Schilderungen zu suchen, oder auch nur, um gewisse Gesetzmäßigkeiten aufzudecken.¹³ Darüberhinaus weiß ein häufiger Theatergänger um die Wirkmacht

-
- 10 Michel Foucault, *Von anderen Räumen* (1967), in: Ders., *Schriften in vier Bänden*, Bd. 4, hg. von Daniel Defert/François Rewald, Frankfurt am Main 2005, S. 931-942, hier S. 934.
- 11 Katja Resch behandelt in ihrer Dissertation hierzu gleich vier Literaturbeispiele, allerdings ausschließlich französischer Autoren aus dem 18., 19. und 20. Jahrhundert, darunter: Michel Butor, *Passage de Milan* (1954), Übers.: Helmut Scheffel, Frankfurt am Main 1967. Vgl.: Katja Rech-Pietschke, *Die Semiotologie des transparenten Gebäudes. Raum – Zeit – Tod bei Lesage, Zola, Butor und Perec*, zugl. Diss. Univ. Saarbrücken, Frankfurt am Main 1995.
- 12 Theodor Fontane zum ›Roman‹, in: Ders., *Sämtliche Werke*, Band 21/1: *Literarische Essays und Studien*, hg. von Kurt Schreinert, München 1963, S. 239f.
- 13 Weitere Textsammlungen oder die einschlägige Thematik behandelnde Literatur: Volker Klotz, *Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des*

eines Raumbildes, einer Szenerie, in der sich literarische Aktion und Wort abspielen. Während hier die Regie die kargen oder ausführlichen Bühnenbild-Anweisungen des Autors interpretiert und dem Publikum vorgibt, obliegt es dem Leser eines Textwerkes höchstselbst, sich das Setting zu imaginieren.

Anders als der Theaterzuschauer, den – bei einer konventionellen Auführungssituation – der Aufzug des Vorhangs oder die aufstrahlenden

Romans von Lesage bis Döblin, München 1969; Alexander Ritter (Hg.), Landschaft und Raum in der Erzählkunst, Darmstadt 1975; Michael Andermatt, Haus und Zimmer im Roman. Die Genese des erzählten Raums bei E. Marlitt, Th. Fontane und F. Kafka, Bern 1987; Norbert Reichel, Der erzählte Raum. Zur Verflechtung von sozialem und poetischem Raum in erzählender Literatur, Darmstadt 1987; Gisbert Kranz, Das Architekturgedicht, Köln 1988; Heinz Brüggemann, Das andere Fenster. Einblicke in Häuser und Menschen. Zur Literaturgeschichte einer urbanen Wahrnehmungsform, Frankfurt am Main 1989; Christian W. Thomsen, LiterArchitektur. Wechselwirkungen zwischen Architektur, Literatur und Kunst im 20. Jahrhundert, Köln 1989; Carlpeter Braegger, Baustellen. Von Algabal bis Wolkenbügel. Ein enzyklopädisches Glossarium zur Architektur wie sie im Buch steht, Baden (CH) 1991; Roxane Haag-Higuchi/Christian Szyska (Hg.), Erzählter Raum in Literaturen der islamischen Welt, Wiesbaden 2001, dort insb.: Isabel Stümpel, Das verfallene Haus. Zu einem Topos in der zeitgenössischen persischen Literatur, S. 173-188; Heinz Brüggemann, Architekturen des Augenblicks. Raumbilder und Bildräume einer urbanen Moderne in Literatur, Kunst und Architektur des 20. Jahrhunderts, Hannover 2002; Winfried Nerdinger (Hg.), Architektur wie sie im Buche steht. Fiktive Bauten und Städte in der Literatur, Katalogbuch Architekturmuseum der TU München, Salzburg 2006; Christoph Grafe/Madeleine Maaskant/Klaske Havik (Hg.), »OASE 70«, Themenheft: Architecture and Literature. Reflections/Imaginations, Rotterdam 2006; Harald Tausch, »Architektur ist die Nachtseite der Kunst«. Erdichtete Architekturen und Gärten in der deutschen Literatur zwischen Frühaufklärung und Romantik, zugl. Habil.-Schrift Univ. Gießen, Würzburg 2006; Stefan Muthesius, The Poetic Home. Designing the 19th century domestic interior, London 2009; Klára Berzeviczy/Zsuzsa Borgnár/Péter Lökös (Hg.), Gelebte Milieus und virtuelle Räume. Der Raum in der Literatur- und Kulturwissenschaft, Berlin 2009; Katrin Dennerlein, Narratologie des Raumes, Berlin 2009. Aufgrund des späten Erscheinens konnte nicht eingesehen werden: Ines Lauffer, Poetik des Privatraums. Der architektonische Wohndiskurs in den Romanen der Neuen Sachlichkeit, Bielefeld 2011.

Scheinwerfer visuell sehr abrupt in den Handlungsraum auf der Bühne versetzen, wird der Leser dagegen nicht selten in einer unterschiedlich langen Entwicklung des Geschehens hierauf vorbereitet. Vorrangig der Roman, der von dramaturgischen Andeutungen lebt, benennt später relevante Handlungsorte zuvor, erzeugt Spannung, indem man sich beispielsweise dem dunklen Schloß langsam nähert, wohl wissend, daß die nächste Schlüsselszene in seinem geheimnisvollen Interieur stattfinden wird, oder gibt ortsdefinierende Hinweise, indem man eine Hausansicht betrachtet oder eine Folge von Fluren und Treppen durchquert, deren Erlebnis die architektonische Situation des baulich ›Inneren‹, wie sie der Zielort literarisch vermitteln soll, gleichsam anbahnt – herrlich umgesetzt von Balzac oder Schnitzler – zu einem grausamen Erlebnis geführt in Falle der berühmten ›Kammer des Ritters Blaubart‹.¹⁴ Solche ›Vorläufe‹ sind demnach als Teil der Erzählstrategie sehr dafür prädestiniert, den für diesen

14 Jene märchenhaft pointierte, durch Charles Perrault schon 1697 publizierte Situation fand über die Jahrhunderte aufgrund ihrer Eindringlichkeit und moralischen Qualität vielfache Bearbeitung. Trotz Verbots drängt es Blaubarts Frau an die verschlossene Tür: »Aber sie fand an all den Herrlichkeiten wenig Vergnügen, denn sie konnte vor Ungeduld nicht erwarten, bis sie die Kammer in dem untersten Stockwerk gesehn hätte. Endlich konnte sie ihrer Neugierde nicht länger Gewalt antun, sondern war so unhöflich, von der Gesellschaft wegzulaufen; und nun ging es eine heimliche Treppe hinunter, Hals über Kopf, so daß sie dreimal mit den Absätzen hängenblieb und beinahe den Hals gebrochen hätte. Da sie an die Türe kam, bedachte sie sich einige Minuten, ob sie ihrem Manne gehorchen oder ob sie sich seinem Zorne aussetzen wollte. Aber die Versuchung war zu stark, und es war ihr unmöglich, Herr darüber zu werden. Sie nahm also den kleinen Schlüssel und öffnete zitternd die Tür. Anfänglich sah sie nichts, weil die Fensterladen alle fest, sehr fest zu waren; aber als sie einige Minuten gewartet hatte, sah sie, daß der Fußboden mit geronnenem Blute bedeckt war. In diesem Blute spiegelten sich die Leichname von mehrern Frauen, die der Reihe nach an der Wand hingen. Dies waren alle die Frauen, die Blaubart geheiratet und die er alle nach der Reihe ums Leben gebracht hatte. Nun stelle man sich vor, wie die arme Frau erschrak, die schnell den Schlüssel abzog und ihn fallen ließ. Sie hob ihn schnell wieder auf, schloß die Tür zu und ging in ihr Zimmer, um sich ein wenig zu erholen. Aber sie konnte gar nicht zu sich selbst kommen, so außer sich war sie.« Charles Perrault, *La Barbe bleu* (Blaubart), 1697 veröffentlicht, Übers.: Friedrich Justin Bertuch, *Die Bibliothek aller Nationen*, Band I, Gotha 1790.

inhaltlichen Textabschnitt wichtigen Handlungsraum bereits maßgeblich in seiner materiellen, stilistischen und atmosphärischen Qualität zu charakterisieren. Verständlicherweise befinden sich jene genaueren architektonischen Beschreibungen jeweils in den vorderen Textpartien einer Handlungseinheit, da sie die räumliche Szenerie generieren und damit für den Rest des Geschehens bei Bedarf jeweils nur noch benannt werden müssen. Der Leser macht sich dann den einmal beschriebenen Raum zueigen und nutzt ihn gleichsam jedesmal, wenn die Handlung in ihm spielt. Hier überschreitet die Wirkung der Identifikation mit dem literarischen Inhalt, wie sie sich bei vertiefter Lektüre einstellt, die simultane Bildgenerierung im apperzeptiven Prozeß des Lesens – der Raum ist dank der ersten Beschreibung in der Imagination konstituiert. Um seine virtuelle Präsenz wieder hervorzurufen genügt im darauf folgenden Text bereits die kurze Benennung – »man kehrte in den Speisesaal zurück« –, ein Phänomen, das auch nach einer Unterbrechung des Lesens funktioniert.

Zweierlei ist hierbei allerdings zu bemerken, wenn man sich den Werken der anspruchsvollen Belletristik widmet: nicht jeder der Autoren – entsprechend seiner eigenen literarischen Haltung – legt Wert darauf, die Orte seiner Handlung konkret oder zumindest andeutungsweise nachvollziehbar zu machen. Des öfteren flankieren lediglich oberflächlich angelegte und banale oder klischeehaft benannte Charakterisierungen den dominanten Erzählstrang aus Aktion, Gedanken und Gesprächen. Dem Leser wird es dann in fast auffordernder Weise überlassen, sich den jeweiligen Raum vorzustellen, ihn gleichsam aus dem Gestaltungspotential seiner Erfahrung zu konstituieren. Mitunter kann er dann nicht anders, als sich eine kurze Weile mit dem hervorgerufenen Bild zu beschäftigen, in das ihn der eben gelesene raumbeschreibende Satz *en passant* versetzt hat. So beispielsweise bei Edith Warthons Kurzgeschichte »The Bolted Door«: »Während die Sätze aus Aschams Mund drangen, wanderte der Blick seines Gastgebers langsam durch die Bibliothek, und jeder Gegenstand in ihr starrte zurück, mit einer faden, unausweichlichen Vertrautheit«. ¹⁵ Andere Autoren wiederum halten eine betont poetische Distanz zur realen Szenerie, indem Inhalt und Sprache die nachvollziehbare Verortung unmöglich, beziehungsweise grundsätzlich bedeutungslos machen. Hier wehrt man sich gegen eine das literarische Konzept eventuell gefährdende

15 Edith Warthon, *The Bolted Door* (1908), Rockville MD 2008, S. 16, Übers. des Verf.

Kontamination mit dem routinierten, dem alltäglichen Raumgefühl. Bekketts oder Bernhards Wort-Staccati bei der Beschreibung des Umherlaufens in Mr. Knotts Zimmer oder der Raumerfahrung in der ›höllerschen Dachkammer‹ konterkarieren die verständliche Vorliebe des Lesers, sich gemütlich in die literarische Szenerie hineinzuträumen. Inwiefern diese ›offen‹ umrissenen Handlungsräume dabei mehr »Subjektivität«¹⁶ in sich tragen, als ausführlich geschilderte Interieurs, die sich damit quasi gattungsmäßig aus Üblichem vor dem Auge des Lesers aufbauen, wäre zu diskutieren.¹⁷ Vielleicht sind es auch nur Reflexionen oder Schatten, in denen sich eine Raumsituation manifestieren muß. Meisterhaft dann eingesetzt, wenn es – wie hier bei einem kurzen, aber sehr atmosphärischen Durchlaufen – um einen sowohl hinsichtlich der Nutzung als auch in bezug auf sein optisches Erscheinen ›transitorischen‹, also ›vorübergehenden‹ Raum handelt:

In der Tiefe des Korridors klirrte ein Türriegel; in der Dunkelheit flackerte ein Licht: Apollon Apollonowitsch kam mit der Kerze in der Hand aus einem gewissen, unbeschreiblichen Ort; im flackernden Kerzenlicht huschten die riesigen Konturen seiner toten Ohren und sein mausgrauer Schlafrock vorbei; er war aus schwärzester Finsternis gekommen, um wieder in schwärzester Finsternis zu verschwinden.¹⁸

16 Bruno Hillebrand spricht von der »Subjektivität des Räumlichen«, so in: Ders., Mensch und Raum im Roman. Studien zu Keller, Stifter, Fontane, München 1971, S. 10.

17 In seiner Untersuchung zum ›literarischen Raum‹ differenzierte der Skandinavist Knut Brynhildsvoll folgende sechs Grundtypen: 1. Der Raum fungiert als Kulisse und Folie und nimmt keine spezifische Beziehung zum Geschehen auf. 2. Der Raum zwingt den Handelnden seine schicksalshafte Eigengesetzlichkeit auf. 3. Zwischen Raum und Protagonist besteht eine Symbiose. Beide »deuten und erklären« sich gegenseitig. 4. Der Raum ist »Resonanzboden für Stimmungen und Emotionen«, »wobei die Grenzen zwischen Innenwelt und Außenwelt verschwimmen.« 5. Der Raum wird »Projektionsbereich geistig-seelischer Inhalte«, weswegen er mitunter abstrakt oder phantastisch erscheint. 6. »Die Dinge der Außenwelt dienen als Requisite und Bauelemente rein symbolischer und mythischer Weltentwürfe, die das Bestehende in seinem Sosein nicht belassen, sondern es in ein Anderssein transformieren.« In: Ders., Der literarische Raum. Konzeptionen und Entwürfe, Frankfurt am Main 1993, S. 8-9.

18 Andrej Belyj, Petersburg (1913), München, 1962, S. 97.