



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

„Stadt-Schreiben. Der Stadtraum in Wilhelm

Genazinos Roman

Der Fleck, die Jacke, die Zimmer, der Schmerz“

Verfasserin

Eva Krabbe

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Oktober 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 333 299

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Deutsche Philologie

Betreuer:

Univ. Doz. Dr. Roland Innerhofer

Meinen Eltern und ihrer Geduld, meinem Mann Peter, dessen Liebe mich überall hin begleitet und meinen Kindern, mit denen das Leben eine Freude ist.

Inhalt	1
0 Einleitung	3
 1 Die Stadt als Bedeutungsraum	 9
1.1 Stadt als Text	9
1.2 Der Wandel der Stadt	10
1.2.1 Entgrenzung (Verlust eines Alteritätskonzeptes)	11
1.2.2 Verlust der Mitte (Identität zentralisiert)	13
1.2.3 Fragmentierung des Stadtraumes	16
1.2.3.1 Ein Bild der Fragmentierung	17
1.2.4 Exkurs: Soziologische Betrachtung	22
1.3 Bedeutsamkeit des fragmentierten Raumes	25
1.3.1 Verlust an Urbanität	25
1.3.2 Kompensation: Junk-Space	26
1.3.3 Amnesie: Die bedrohte Verortung des Raumes	28
 2 Theoretische Überlegungen	 32
2.1 Romantheorie	32
2.1.1 Die weltbildnerische Funktion des Romans	32
2.1.2 Der Roman als epistemologische Metapher	32
2.2 Überlegungen zur Perspektive	36
2.2.1 Literaturwissenschaftliche Forschungsansätze	36
2.2.2 Perspektive und Erkenntnis	37
2.2.3 Wahrnehmung und Perspektive	40
2.2.4 Bedeutung der Zentralperspektive	42
2.2.5 Der gelebte Raum	45
2.3 Literarische Perspektivik	49
2.3.1 Perspektive als Technik der Raumerzeugung	49
2.3.2 Perspektivierende Verfahren	52
 3 Der Fleck, die Jacke, die Zimmer der Schmerz: Poetik der Aneignung	60
3.1 Poiesis, Strategie und Taktik	62
3.2 Der Ich-Erzähler im Präsens	68
3.2.1 Antidistanz	68

3.2.2 Identität	71
3.2.3 Räumliche Tiefenwirkung	73
3.2.4 Körperlichkeit	74
3.3 Poetik der Bewegung	76
3.3.1 Reisen als Transformation vom Ort zum Raum	76
3.3.1.1 Verschwinden, Vergessen. Wir müssen etwas tun!	76
3.3.1.2 Spurensuche. Erinnerungsorte?	81
3.3.1.3 Trainingsfahrt gegen die Scheingeborgenheit. Vom eigenen Ort ablassen.	84
3.3.1.4 Raumaneygung. Transformation vom Ort zum Raum. Im Raum wohnen.	90
3.3.1.5 Dem Gedächtnis seine Gelegenheiten bieten.	95
3.3.2 Gehen: Raumaneygung und Körperlichkeit	99
3.3.2.1 Langsam ist nicht schnell	100
3.3.2.2 Stimulation	104
3.3.2.3 Die Rhetorik des Gehens	105
3.4 Beobachten und Sehen: Poetik des genauen Blickes	109
3.4.1 Der genaue Blick gegen das schnelle Urteil	110
3.4.2 Vom Bild zur Erzählung	114
3.4.3 Das zweckfreie Schauen	117
3.4.4 Nähe und Distanz. Unten und oben. Weisen, die Stadt zu sehen	118
3.4.5 Exkurs: Die Stadt als Subjekt einer Erzählung	122
3.5 Fixieren, Nebeneinanderstellen, Arrangieren	126
3.5.1 Innehalten, Stillstellen, Besonnenheit	126
3.5.2 Produktionsverfahren: Auf-, Um, Abbauen. Auf-, Um-, Weiterschreiben	129
3.5.3 Das Album	133
4 Zusammenfassung und Ausblick	136
Verwendete Literatur	142
Abbildungsnachweis	149
Anhang	150

0 Einleitung

Den Anfang einer Abschlussarbeit bilden wohl schon diese Ankerhaken der Neugier, die sich wie von selbst immer wieder in denselben Gegenden festhaken. Die Stadt als kultureller Bedeutungsraum, städtebauliche Fragen und Architektur sind diese Gegenden, die mich immer wieder beschäftigten, nicht zuletzt, weil ich denke, dass sich wesentliche Züge unserer Zeit am Umgang mit unserem Lebensraum ablesen lassen.

Ich habe begonnen, in der Literatur nach der Stadt zu suchen und bin sehr schnell auf Wilhelm Genazino gestoßen, von dem gesagt wird, dass er ein Großstadtliterat, dass er ein Autor sei, der stets an seinem „Gegenstandsbereich“ festgehalten habe, „dem entindividuierten Leben der Großstädte, in dem Automatenlabyrinth, Massenkultur und Freizeitindustrie ihre technisch anonyme Kälte verbreiten“.¹ Weit davon entfernt, diese Kälte nur zu konstatieren oder zu beklagen, hat Genazino in *Der Fleck, die Jacke, die Zimmer, der Schmerz* eine Poetik entwickelt, die einen produktiven, intelligenten, subversiven, selbstbewussten und sehr poetischen Umgang mit dem Gegenstand seines Schreibens pflegt. Ich glaube, dass man mit Fug und Recht behaupten kann, dass Wilhelm Genazino ein literarischer Stadt-Spezialist ist, ein Stadt-Schreiber. Das Ergebnis meiner Neugier an seinem Stadt-Schreiben liegt hier also vor.

Die Forschungsfrage, die den hier angestellten Überlegungen zu Grunde liegt, ließe sich etwa so formulieren: Welchen Einfluss auf die Konstruktion der Sinnwelt des Romans hat das Bedeutungsfeld Stadtraum und wie wird dieser poetologisch bearbeitet?

Es geht darum, eine Beziehung zu sehen und zu beschreiben, die zwischen einem gewissermaßen materiellen Teil der Welt – dem Stadtraum – und einem sprachlichen Kunstwerk besteht. Der Überlegung, was alles zur Darstellung gelangen muss, um diese Beziehung beschreiben, ihre Wechselwirkungen sichtbar machen zu können, schuldet sich der Aufbau dieser Arbeit, freilich ohne den Anspruch auf vollständige Durchdringung des Themas.

¹ Sybille Cramer: Laudatio auf Wilhelm Genazino. - In: Der Berliner Literaturpreis 1996. Berlin: Verlag Volk & Welt Sonderausgabe (nicht für den Verkauf bestimmt) 1997. S.7.

So gliedert sich diese Arbeit in drei Teile, weil ich dachte, dass sich diese Beziehung in der Folge Bild der Stadt – Theorie – Analyse des Werkes und Erarbeitung der poetologischen Verfahren vielleicht am besten darstellen lässt.

Im ersten Teil (Die Stadt als Bedeutungsraum) soll also ein Bild von der modernen Großstadt gegeben werden, um jenen „Gegenstandsbereich“ des Schreibens erst einmal zu skizzieren und deutlich zu machen, dass das Konzept Stadt ein bedeutender und grundlegender Teil unseres kulturellen Seins ist.

Hier stehen die gewandelten und veränderten Bedingungen der kulturellen Bedeutungsproduktion in der postindustrialisierten modernen Großstadt im Vordergrund. Ein Teil des Unbehagens, das sich in der Kultur der Stadt breitgemacht hat, lässt sich, wie ich meine, auf dieses Unverhältnis von zu Grunde liegenden mentalen Modellen, die sich am Modell der Alten Stadt geformt haben und der veränderten Wirklichkeit, die sich einfach nicht mehr in die Schemata jener vertrauten Vorstellungen fügen will, zurückführen.

Dieses Unbehagen, das Cramer als „technisch anonyme Kälte“ bezeichnet, versuche ich über semiotische, soziologische, architekturtheoretische und städtebauliche Zugänge zu beleuchten.

Die Auflösung der Stadtgrenzen und den damit einhergehenden Verlust der Differenz zum Naturraum, die grundlegende strukturelle Veränderung der Stadt von einem monozentristischen zu einem polyzentristischen Gefüge und – den größten Teil einnehmend – die Fragmentierung des Stadtraumes und deren soziologische Folgen sind die Phänomene, die hier in den Blick genommen werden.

Den Folgen der Fragmentierung für die kulturelle Bedeutungsproduktion sind die Betrachtungen der letzteren Kapitel des ersten Teils gewidmet. Hier geht es um das viel beklagte Fehlen von Urbanität, den Mangel an Erlebnisqualität, die eingeschränkten Möglichkeiten sozialer Begegnungen, um jene ausufernde Zeichenflut, die schnelle und rauschhafte, amnesische Wahrnehmungsgewohnheiten begünstigt sowie um die bedrohte Speicherfähigkeit des Stadtraumes, die mit diesen Phänomenen verquickt ist.

Die Aufgabe als materieller Speicher, die der Stadt seit jeher zukommt, steht mit diesen Veränderungen der Stadt zur Disposition, womit die diachrone Achse unserer Kultur eine Schwächung erfährt. Die Frage, ob unser Verhältnis zur Geschichte, zum Vergehen der Zeit und dem Umgang mit dem Raum völlig neu

überdacht werden muss und ob wir nicht von „anhänglichen Nachfahren der Zeit“ eher zu „Bewohnern des Raumes“ geworden sind, stellt sich mit Michel Foucault.²

Aus der Beschreibung jenes „Zustandes“ der modernen Großstadt und den Schwierigkeiten, die sich aus den Veränderungen durch Technisierung und Globalisierung für das kulturelle Feld Stadt ergeben, lässt sich, so hoffe ich, die Motivation zur künstlerischen Auseinandersetzung schon ablesen.

Im zweiten Teil (Theoretische Überlegungen) soll herausgearbeitet werden, auf welche Weise die Beziehung zwischen Weltbild und Roman überhaupt begründet wird, wie man sich diese Beziehung also denken und vorstellen kann und wie Raum im Roman überhaupt zur Darstellung und zu seiner spezifisch literarischen Bedeutsamkeit gelangt.

Hier spreche ich zuerst gattungstheoretische Überlegungen an, um jene Verschränkung von Kunstwerk, Weltbild und der Fähigkeit zu handeln anzudeuten, die den Roman auszeichnet.

Das theoretische Kernthema dieser Arbeit ist dann dem Verhältnis von Raum und seiner Vermittelbarkeit im literarischen Werk über das „vermittelnde Scharnier“ der Perspektive gewidmet.

Hier geht es erst einmal um das grundlegende Verhältnis von Perspektive und Erkenntnistheorie, um die Abhängigkeit jeder Erkenntnismöglichkeit von der Maßgabe der menschlichen Wahrnehmungsmöglichkeiten.

Diesen menschlichen Wahrnehmungsmöglichkeiten nähere ich mich dann über die physiologischen bzw. psychologischen Grundlagen der visuellen Raumwahrnehmung. Hier zeigt sich, dass Wahrnehmung bereits Vorgänge des Schätzens, Erinnerns, Vergleichens, Urteilens etc. mit einschließt und also immer schon eine Interpretation der „Wirklichkeit“ ist und dass kulturelle Gewohnheiten, die sich über konventionalisierte Abbildungsverfahren herausbilden, diese Interpretation der Wirklichkeit beeinflussen, dass also Modelle von der Welt bereits unsere Wahrnehmung der Welt beeinflussen.

Die Zentralperspektive als kulturgeschichtlich ungeheuer bedeutsame Abbildungsoperation, als bildlich vermitteltes Modell, wird sowohl in Beziehung zu den physiologischen Faktoren des Raumsehens als auch in ihrer Bedeutung für die kulturelle Konstruktion des Raumes in den Blick genommen.

² Vgl.: Kap. 1.3.3. S. 29-30.

Dass die Idee eines messbaren, objektivierbaren, wissenschaftlich erfassbaren – des euklidischen – Raumes, auf die Entdeckung der Abbildungsoperation der Zentralperspektive zurückgeht bzw. im engen Zusammenhang mit ihr steht, hat Martin Burckhardt herausgestellt.

Diesen Gedanken aufgreifend und weiterführend, stelle ich dann ein alternatives Raumkonzept vor, das die von der zentralperspektivischen Bildorganisation nicht berücksichtigten Informationsquellen des Raumsehens – die an Bewegung und Körperlichkeit gebundenen – aufnimmt und so die Prozessualität, Veränderlichkeit und Situationsgebundenheit der Raumwahrnehmung und -deutung betont.

Mit der Vermutung, dass dieses Konzept des „gelebten Raumes“ einer Theorie zur narrativen Vermittlung des Räumlichen einen fruchtbaren Boden bieten könnte, ist es den weiteren Überlegungen zur literarischen Perspektive zu Grunde gelegt. In Auseinandersetzung mit zwei neueren, kulturwissenschaftlich orientierten Aufsätzen zur literarischen Perspektive werden einige Überlegungen zur Perspektive herausgearbeitet, die dann der Analyse des Romantextes methodisch zu Grunde liegen.

Im dritten Teil (Der Fleck, die Jacke, die Zimmer, der Schmerz: Poetik der Aneignung) stelle ich dann eine Lesart des Textes vor, die Genazinos Roman als schöpferischen Akt der Weltaneignung betrachtet, der die Bedingungen der Bedeutungsproduktion im für das Individuum problematisch gewordenen Stadtraum poetologisch bearbeitet.

Die dabei von mir herausgearbeiteten poetologischen Aspekte betrachte ich als solche der literarischen Perspektive, die ich als jenes vermittelnde Scharnier zwischen den geistigen Welten des Autors und des Rezipienten betrachte, das sich zur Konstruktion räumlicher Vorstellungen eignet und den Raum zu einer literarisch bedeutsamen Kategorie macht.

Die Betonung des Perspektivischen in der Poetik dieses Romans scheint mir aus zwei Gründen gerechtfertigt: Einerseits als Bezug zum Modellcharakter des Romans im Sinne Ecos, der den Roman als epistemologische Metapher charakterisiert und damit den Gestaltungsmodus als Transporteur des „eigentlichen Inhalts“ sieht. Mit der Perspektivität eines Textes sollte ein wichtiger Aspekt des Gestaltungsmodus beschrieben und somit gewissermaßen die Wesensgrundlage des Modells betrachtet sein.

Andererseits, weil die Absicht dieser Arbeit in der Befragung des Textes auf die Bedeutsamkeit des Räumlichen liegt und die literarische Perspektive – wie sie hier verstanden wird – das Verhältnis zwischen Raum und Text herstellt.

Hier stelle ich wesentliche Thesen von Michel de Certeaus *Kunst des Handelns* vor. Sein Poiesis-Begriff der „schöpferischen Aneignung“ beschreibt sowohl die Handlungsgrundlage des Protagonisten als auch das künstlerische Konzept des Romans, in dem es um eine solche Umgangsweise mit der uns umgebenden „Wirklichkeit“ geht. Die poetologischen Verfahren der Aneignung lassen sich auf diese Poiesis beziehen, da sie eine spezifische Perspektivik hervorbringt bzw. sich über diese perspektivischen Zugänge realisiert.

Konkret festgemacht werden diese perspektivierenden Verfahren dann an den Erzählstrategien des Romans:

Zuerst gehe ich den räumlichen Wirkungsweisen nach, die die Erzählhaltung des Ich-Erzählers im Präsens entfaltet und welche thematischen Bezüge mit dieser Erzählhaltung schon angedeutet sind.

Ausführlich beschäftige ich mich mit den Aspekten der Poetik der Bewegung, die in der Perspektivendiskussion vernachlässigt sind, aber gerade in diesem Roman eine bedeutende Rolle spielen. Im Reisen und Gehen manifestiert sich diese Bewegungsperspektivik, die inhaltlich auf existenzielle Fragen Bezug nimmt.

Hier geht es um das Reisen als Suchbewegung, die dem Vergessen und damit dem eigenen Verschwinden entgegenarbeiten soll, als Auflehnung auch gegen die eigene (vorzeitige) Sterblichkeit. Reisen wird als Existenzweise erprobt, die Erinnerung lebendig hält, gleichzeitig eine neue lockerere Beziehung zum stabilen Ort herstellt und so letztlich auch die Frage nach den Möglichkeiten des Wohnens thematisiert. Hier wird jene Krise des Ortes thematisch bearbeitet, die mit den Veränderungen der Stadt zusammenhängt.

Inwiefern Gehen die Raumaneignung befördert und welche Effekte Langsamkeit und körperliche Stimulation auf die Raumwahrnehmung bzw. -darstellung haben können und wie eine Rhetorik des Gehens den Bedeutungs-Raum produziert, der sich zur Aneignung eignet, wird im zweiten Abschnitt des Bewegungs-Kapitels besprochen.

Kapitel 3.4 beschäftigt sich mit den Implikationen des genauen Blicks. Hier kommen die optischen Aspekte des Perspektivischen zur Sprache: der genaue Blick, der der herrschenden Wahrnehmungskultur Reflexion und die

Kontemplation des zweckfreien Schauens entgegenhält und der zu jenen Mikroformen des Erzählens führt, die die Eigenart dieses Romans ausmachen. Wichtig ist mir hier zu zeigen, inwiefern die Optik mit der Bewegung zusammenzubringen ist und wie sich Mikro- und Makroperspektiven zur Erzählzeit verhalten.

Den Abschluss der poetologischen Betrachtungen bildet das Kapitel 3.5, das sich mit dem Arrangement der Wahrnehmungen befasst, das meines Erachtens auch einen verräumlichenden Effekt hat und in den Zusammenhang mit der kulturellen Funktion von Architektur gebracht werden kann. Im Fixieren durch Schreiben und im Arrangieren zu einem Album steckt einerseits die Reflexion über die Notwendigkeit, den Strom der Wahrnehmungen zu unterbrechen und sinnige Teile davon zu isolieren und zusammenzufassen und andererseits bildet sie eine spezifische Technik der Montage, die wiederum dem Leser Reflexion abverlangt.

1 Die Stadt als Bedeutungsraum

1.1 Die Stadt als Text

Die Stadt ist ein komplexes System voller Knotenpunkte, ein Netzwerk, das sich einer umfassenden Aneignung entzieht, ein Raumgefüge, das auf mehreren Ebenen sinnliche Verknüpfungen herstellt, ein Ort der Differenzen, der extremen Beschränkung und der größten Freiheit, ein Gedächtnis-, Bewegungs- und Bedeutungsraum, übervoll an Zeichen, Hinweisen und Widersprüchen. Die Stadt ist wie ein komplexer und unendlicher, ein offener Text.³

Jeder einzelne Bewohner, jede Besucherin einer Stadt muss eine eigene Lesart dieses Textes entwickeln, muss sich einen Kontext schaffen, in dem die Überfülle der Zeichen und Bedeutungen als Sinnzusammenhang erfasst werden kann, durch den Bewegung und Handeln erst möglich wird.

Es besteht ein permanenter Zwang zur Bedeutungsproduktion, der nicht nur notwendig, sondern auch lustvoll und kulturell ist: „Kultur ist der konstante Prozess unserer sozialen Erfahrung Bedeutungen zuzuschreiben und aus ihr Bedeutungen zu produzieren“, schreibt John Fiske und weiter: „In der Produktion und Zirkulation dieser Bedeutungen liegt Lust.“⁴

Die Faszination an der Stadt speist sich aus der Unendlichkeit ihrer möglichen Bedeutungen, die dennoch nicht nur individuell-beliebig geschaffen werden, sondern in einem lustvollen Prozess des Austauschs und der Zirkulation kulturell aktiviert werden und so zur individuellen und kollektiven Identitätsstiftung beitragen.

Der Stadtraum ist der Raum, in dem wir uns bewegen und handeln, den wir deuten, umdeuten, umformen. Der Stadtraum ist der Text, den wir beständig weiterschreiben, mit dem wir uns auseinandersetzen, der uns fordert, den wir nutzen, dem wir Narrationen einschreiben, den wir uns auf diese Weise unentwegt erschaffen.

³ John Fiske versteht unter Text „ein signifizierendes Konstrukt potentieller Bedeutungen, die auf einer Mehrzahl von Ebenen operieren“ und ich denke, dass man die Stadt als ein solches, Bedeutungen produzierendes Konstrukt verstehen kann. Vgl. John Fiske: Lesarten des Populären. Wien: Turia und Kant 2000. S. 56.

⁴ Fiske: Lesarten des Populären. 2000. S. 14.

1.2 Der Wandel der Stadt

Die europäischen Städte haben sich vor allem im letzten Jahrhundert grundlegend gewandelt. Die Ursachen dieser Wandlungen möchte ich hier nur kurz umreißen: Die weltweite Arbeitsteilung der Wirtschaft und die damit verbundene Änderung der Stellung der Stadt im weltwirtschaftlichen Gefüge, der Verlust der Differenz zwischen Kultur- und Naturraum⁵, die Steigerung der Mobilität, die veränderten sozialen Bedingungen und soziologischen Strukturen der Stadt. Kurz gesagt alles, was man unter den Konsequenzen der Industrialisierung des 19. Jahrhunderts und den Entwicklungen der globalisierten Wirtschaft des 20. Jahrhunderts zusammenfassen kann. Und noch ehe diese städtebaulich oder gar kulturell abgearbeitet sind, stehen den Städten neue Veränderungen bevor, durch die ökologischen Probleme, die sich in der kurzen Zeit zu äußerst dringlichen entwickelt haben und die Migrationsbewegungen aus den Armutswelten des Südens und Ostens, deren soziologische und städtebaulich-strukturelle Konsequenzen sich zum jetzigen Zeitpunkt nicht einmal annähernd abschätzen lassen.⁶

Das, was es bedeutet, in der Stadt zu leben, wie die Stadt zu lesen und zu nutzen sei, welches mentale Modell als Grundlage für Orientierung und Bedeutungsproduktion produktiv sein könnte, ist keine ausgemachte Sache.

Die Alte Stadt, jener uns vertraute Typus, wie er im 12. Jahrhundert überall in Europa entstand oder besser gesagt, der Mythos von der Alten Stadt, ist als Modell immer noch sehr wirkmächtig und die strukturellen Veränderungen werden erst im Vergleich mit diesem Modell wahrnehmbar und spürbar. Unsere „Lesegewohnheiten“ des Kulturräum Stadt sind immer noch stark von den Vorgaben der Alten Stadt geprägt.

⁵ Vgl: Thomas Sieverts: Zwischenstadt. Zwischen Ort und Welt, Raum und Zeit, Stadt und Land. Basel: Birkhäuser 2001 (=Bauwelt Fundamente 118). S.8.

⁶ Vgl.: Dieter Hoffmann-Axthelm: Die dritte Stadt. Bausteine eines Gründungsvertrages. Frankfurt./M: Suhrkamp 1993. S. 9-11.

1.2.1 Entgrenzung: Verlust eines Alteritätskonzepts

Die Alte Stadt hatte, wie auch die Urstädte der Menschheit, zuallererst eine fest definierte Grenze: Wall und/oder Graben. Wall und Graben stellten die Grenze zwischen Kultur und Natur her, artikulierten damit diese Differenz.

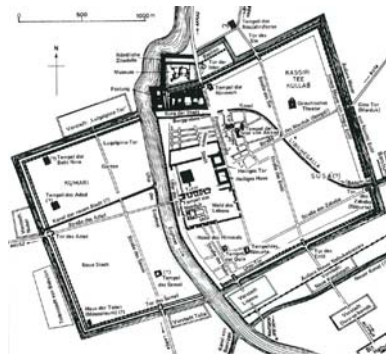


Abb. 1: Plan des Stadtkerns von Babylon (ca. 2000 v. Chr.)

Der Mensch begreift sich als Kulturwesen, als das Andere zur Natur, seit er sein Zusammenleben in Städten organisiert, indem er die Differenz formuliert. Oder wie Leonardo Benevolo es ausdrückt, wenn er den Ursprung der Stadt im Vorderen Orient skizziert: „Es beginnt das Abenteuer der ‚Kultur‘, die ununterbrochen damit beschäftigt ist, ihre Formen den sich ständig ändernden Gegebenheiten und Anforderungen anzupassen.“⁷ Die Gründung der ersten Städte brachte den Prozess der Zivilisation in Gang.

Die europäische Stadt drückte die Differenz zwischen Stadt und Land, die eine zwischen Kultur und Natur, aber auch eine zwischen Herrschern und Beherrschten war, mit ihren Mauerringen aus; sie definierte eine Ordnung, die Schutz bot, die Innen und Außen schied und jedem Bereich seine spezifische Bedeutsamkeit zuwies. Sie drückte eine *Klassifikation* aus und leitete damit einen kollektiven Identifikations- und Zuschreibungsprozess ein.

Die Stadt der Gegenwart lässt sich in diesem Modell der klar definierten Grenzen nicht mehr erfassen. Unsere Städte haben keine Grenzen mehr, sie wuchern und wachsen planlos in ihr Umland hinaus und bilden dabei Formen

⁷ Leonardo Benevolo: Die Geschichte der Stadt. Frankfurt/M., New York: Campus 1991. S. 22.

„einer verstädterten Landschaft“ oder einer „verlandschafteten Stadt“⁸. Thomas Sieverts, Architekt und Städteplaner, nennt diese Siedlungsfelder deshalb auch „Zwischenstädte“, die er weiter charakterisiert:

Sie breiten sich in großen Feldern aus, sie haben sowohl städtische, wie landschaftliche Eigenschaften. Diese Zwischenstadt steht zwischen dem einzelnen, besonderen Ort als geographisch-historischem Ereignis und den überall ähnlichen Anlagen der weltwirtschaftlichen Arbeitsteilung, zwischen dem Raum als unmittelbarem Lebensfeld und der abstrakten, nur in Zeitverbrauch gemessenen Raumüberwindung, zwischen der auch als Mythos noch sehr wirksamen Alten Stadt und der ebenfalls noch tief in unseren Träumen verankerten Alten Kulturlandschaft.⁹

Die Zwischenstadt besitzt sowohl städtische wie auch landschaftliche Eigenschaften, ihre Gestalt ist diffus: Locker bebaute Siedlungsfelder, ungeordnete Strukturen ganz unterschiedlicher Stadtfelder, eine Struktur ohne Mitte, dafür aber mit vielen mehr oder weniger stark funktionalisierten Bereichen, Netzen und Knoten. Nach Größe und Offenheit hat die Siedlungsfläche aber eher den Charakter einer umfassenden Landschaft.

Diese diffuse Stadt wirkt planlos. Als „Resultat unzähliger rationaler Einzelentscheidungen“¹⁰ ist sie der *urban sprawl*, in dem Einfamilienhaussiedlungen mit gefassten Grünräumen, Gewerbeparks, Umfahrungsstraßen, Möbeldiscounter, Parkplatzflächen, Tankstellen, Reihenhauskomplexe, Heimwerkermärkte und Industriegebiete, die hin und wieder durch Wiesen, Wälder und Felder unterbrochen werden, ein Peripherie-Konglomerat bilden, dessen Haupteigenschaft das Nichtcharakteristische ist.

Die Peripherie bildet einen weitläufigen Teppich aus sich überall auf der Welt ähnlichen Raummustern. Mit ihren Formen der Selbstsimilarität, dem fraktalen Reichtum, den sie ausbildet, mit ihren unplanmäßigen „Wucherungen“ besitzt sie wiederum Eigenschaften der Natur, indem ihre Prozesse von Wachstum und Entwicklung jenen der Natur ähnlich sind.

Die Zwischenstadt ist somit eine „anomale Kategorie“ zwischen Stadt und Land, zwischen Kultur in ihrer „Protogestalt“ als kompakter Stadt und Natur mit ihren sich selbst kopierenden Wachstumsprozessen und ihrer un gelenkten, nichtrationalistischen Dynamik.

⁸ Sieverts: Zwischenstadt. 2001. S.14.

⁹ Sieverts: Zwischenstadt. 2001. S.14.

¹⁰ Sieverts: Zwischenstadt. 2001. S.15.

Die Stadt hat eine Entgrenzung erfahren, einen Rahmen verloren, der eine Trennung angezeigt hat, die tief in unser Denken hineinwirkt und einen wesentlichen Aspekt unseres Selbstverständnisses ausmacht. Mit dieser Entgrenzung ist ein Alteritätskonzept verloren gegangen und mit diesem ein wesentlicher Aspekt im Semiotisierungsprozess des Stadtraumes. Dieser Verlust gleicht dem Verschwinden zweier handlungstragender Aktanten in der Erzählung von der Stadt.

Es scheint, als hätte sich die Dialektik zwischen Natürlichem und Artifiziellem (im Sinne von: Natur produziert Kultur, die die Natur verändert) aufgehoben, da inzwischen alles Kultur zu sein scheint und sich Natur nicht mehr in vollem Umfang als Gegenbegriff eignet, der eine überzeitliche (metaphysische?) Verschränkung der Begriffe nahegelegt hatte.

1.2.2 Verlust der Mitte (Identität zentralisiert)

Die massiven strukturellen Veränderungen der Stadt lassen sich freilich nicht nur an ihren Rändern ablesen. Ihre Auswirkungen haben auch den historischen Kern, das Zentrum der Alten Stadt, erfasst.

Alle für das Stadtleben wesentlichen Impulse gingen in der Alten Stadt von dem einen Kern aus, dem singulären Herzen des ehemals fest umrissenen Stadtkörpers. Die Aufgabe des Zentrums war es, als konkreter Ort Mitte Kraft und Seele der Stadt zu sein, in dem alles Wesentliche des städtischen Zusammenhangs zusammenlief und von ihm ausging.

Ermöglicht wurde diese Kraft oder Energieladung des Zentrums durch seine Festschreibung als Ort der Mächtigen – alle Gebäude von Kirche, Herrschaft, Verwaltung und Kultur bildeten ein geschlossenes Ensemble im Zentrum, definierten es mithin und durch seine strukturellen Eigenschaften: Die Anlage der Alten Stadt optimierte die geringe Siedlungsfläche durch vertikale Mischung der Nutzungsflächen: Gewerbe-, Wohn- und Kulturflächen waren in kleinteilige Raumelemente aufgeteilt und dicht miteinander vermischt. Dichte und Mischung ermöglichen kurze Wege und kurze Wege sorgen für eine Belebung des öffentlichen Raums. In einem kleinteilig strukturierten, öffentlichen Raum sind soziale Begegnung, Abwechslung, Reichhaltigkeit, Anregung selbstverständliche

Teile des Erfahrungsfeldes Stadt. Eine solche Struktur bietet die Voraussetzung für eine kulturell stimulierende Urbanität. Auch wenn uns heute die Enge, die mit diesen strukturellen Gegebenheiten verbunden war, nicht mehr behagen würde, die energetische Aufladung des Zentrums ergab sich auch aus dieser Enge und Dichte, die immer auch Ereignisdichte ist.

Diese strukturellen und die mit ihnen verbundenen kulturellen Qualitäten kommen dem Stadtkern zusehends abhanden. Er hat sich im Laufe des letzten Jahrhunderts durch die, auch auf die räumlichen Strukturen einwirkende Logik der industriellen Arbeitsteilung entmischt und damit an Dichte verloren.

An den ausufernden Rändern der Stadt, in der Zwischenstadt, haben sich außerdem Konsumzentren und so genannte Urban Entertainment Centers etabliert, die enormen kommerziellen Druck auf die Kernstadt ausüben. Unter diesem Druck lassen sich noch vorhandene kleinteilige Nutzungsstrukturen nicht länger erhalten, obwohl es immer wieder stadtplanerische Versuche in dieser Richtung gegeben hat. Kleine Gewerbetreibende oder Handwerksbetriebe können die teuren Mieten im Stadtzentrum schlichtweg nicht mehr aufbringen und Wohnungen sind für nur für wenige erschwinglich.

Große Handelsketten – überall dieselben – eröffnen in der Innenstadt eine Filiale nach der anderen: Die kleinteilige Bausubstanz wird entkernt und ausgehöhlt, um großen Verkaufsflächen Platz zu bieten. In den oberen Geschossen der oft denkmalgeschützten Häuser befinden sich Dienstleistungsbetriebe wie Werbeagenturen und Anwaltskanzleien oder etwa Arztpraxen, aber kaum noch Wohnungen.

Die Altstadt wird so zu einem Shopping-Center mit historischen Fassaden.¹¹ Die Kernstadt besitzt nunmehr Eigenschaften, die zuvor das Stadtrandphänomen Shopping-Center ausgemacht haben: Die Monofunktionalität als Ort des Konsums, die künstliche Inszenierung des Raumes, die immer stärker werdende Kontrolle durch Überwachungskameras und Sicherheitsdienste und die damit einhergehende soziale Homogenisierung, die Sicherheit bieten soll. Frank Roost weist auf dieses paradox anmutende Phänomen hin:

¹¹ Vgl. Frank Roost: Die Disneyfizierung der Städte. Großprojekte der Entertainmentindustrie am Beispiel des New Yorker Times Square und der Siedlung Celebration in Florida. Opladen: Leske + Budrich 2000. (= Stadt, Raum, Gesellschaft Band 13) S. 121-124.

Angesichts der einseitigen Ausrichtung auf Konsumzwecke verwundert es nicht, dass [...] versucht wird, urbanen Abwechslungsreichtum zu inszenieren und mit der Sicherheit kontrollierter Aufenthaltsbereiche zu kombinieren. Denn während sich die Betreiber von Einkaufszentren bemühen, mit allerlei Veranstaltungen urbanes Flair in ihren Komplexen zu verbreiten, versuchen Geschäftsinhaber, Wirtschaftsförderer und Planer, *shopping mall*-artige Qualitäten in die Stadtzentren zu bringen.¹²

Die Innenstadt wird zusehends inszeniert als Shopping-mall, in denen die historischen Fassaden ein Image liefern, das Beständigkeit, Qualität und Luxus signalisieren soll. So werden sie zu Elementen der Werbung. Sie werden im Sinne der architektonischen Postmoderne auf ihre „bloße“ Zeichenhaftigkeit reduziert. Ihre äußeren Formen korrespondieren aber nicht mehr mit den Strukturen ihrer räumlichen Organisation und den Bedingungen des Stadtlebens ihrer vorindustriellen Entstehungszeit. In ihrer Funktion als visuelle Träger eines Images, das kommerziellen Zwecken dient, wären sie letztlich austauschbar. Als materielle Träger von Geschichte, als Teile des kollektiven Gedächtnisses sind sie in ihrem Bedeutungsgehalt geschwächt.

Der Architekt Rem Koolhaas hat in seinem berühmt gewordenen Essay *Die Stadt ohne Eigenschaften (The Generic City)*, in dem er mit seiner provokativ-drastischen Sicht versucht, die Trauer um die verlorenen Qualitäten der alten europäischen Stadt zu bewältigen, das Problem des Zentrums so umrissen:

Identität zentralisiert; sie besteht auf einer Seele, einem Mittelpunkt. Ihre Tragödie ist mit einfachen geometrischen Kategorien zu erfassen. Während die Einflußsphäre expandiert, wird die vom Zentrum besetzte Fläche immer größer, wodurch nicht bloß die Kraft, sondern auch die Autorität des Kerns hoffnungslos geschwächt wird. [...] Das Zentrum ist per definitionem nicht nur zu klein, um die ihm zugewiesenen Aufgaben zu erfüllen, es ist auch nicht mehr das wirkliche Zentrum, sondern eine pompöse, kurz vor der Implosion stehende Schimäre.¹³

Koolhaas spricht hier – in seiner für ihn typischen atemlosen Rasanz und ohne sich weiter um Stützen für seine Aussagen zu kümmern – mit sicherem Gespür an, was außerordentlich bedeutsam für unser Verhältnis zur Stadt ist: Dass das Konzept des Mittelpunktes einer Stadt mit dem der Seele gleichgesetzt wird und mit den Bedingungen zum Entwerfen von Identität verquickt ist. In der metaphorischen Gleichsetzung von Stadt und Mensch problematisiert Koolhaas

¹² Roost: Die Disneyfizierung der Städte. 2000. S. 124.

¹³ Rem Koolhaas: Die Stadt ohne Eigenschaften. – In: arch+ 138. Juni 1996. S.18-19.

genau jene Konzepte (Seele, Identität), die die Krise des (post)modernen Subjekts beschreiben und stellt sie als räumliche (geometrische) Phänomene dar. Den Fragen, die sich aus diesem problematisch gewordenen Verhältnis von Raum bzw. Ort und Identität ergeben, möchte ich im Laufe dieser Arbeit weiter nachgehen, da ich sie auch für ein zentrales Thema im Schaffen Genazinos halte.

Das Modell von Zentrum und Peripherie bildet die Wirklichkeit der Stadt nicht mehr stimmig ab und verliert seine Brauchbarkeit als Leseanweisung, als grobes Raster für die Zuschreibung der Bedeutsamkeit von konkreten Orten in der Stadt. Der spezifische Ort erklärt sich nicht mehr selbstredend durch seine Platzierung im Stadtgefüge, gemessen an den Kategorien von zentral und peripher. Das Zentrum als Ort der Identifikation und des Wesentlichen ist nicht nur geschwächt, sondern als Trugbild entlarvt, das seine trügerische Kraft nun vollends eingebüßt hat, da die historischen Gebäude als Nur-noch-Fassaden ihre Signifikanz als Repräsentanten eines geschichtlich stabilen, hierarchisch organisierten Systems verloren haben und die kollektiven Narrationen und Identifikationsbildungen keine Binnenstärkung mehr durch sie erfahren.

1.2.3 Fragmentierung des Stadtraumes

Die Stadt entzieht sich ihrer jahrhundertealten kulturellen Codierung als hierarchisch organisierte, monozentristische Struktur. Sie ist zu einem polyzentristischen Gebilde geworden, in dem viele, funktional differenzierte Subzentren verschieden starke Kraftfelder eröffnen, die zueinander in unterschiedlich engen oder lockeren Verbindungen stehen und in dem die Kernstadt zu *einem* solchen Feld *unter anderen* geworden ist.

Die Logik der industriellen Arbeitsteilung, die sich nicht nur in einer Segmentierung und Spezialisierung etwa der Verwaltungsaufgaben erstreckt, hat sich auch auf die Zerlegung der Stadträume übertragen, die sich in ihrer konkret baulichen und räumlichen Ausformung an ihre jeweiligen Spezialisierungen in diesem Sinne bestmöglich angepasst haben.

1.2.3.1 Ein Bild der Fragmentierung

Ich habe ein Beispiel aus Wien ausgewählt, um die strukturelle Trennung der Flächen des Stadtraumes anschaulich zu machen:

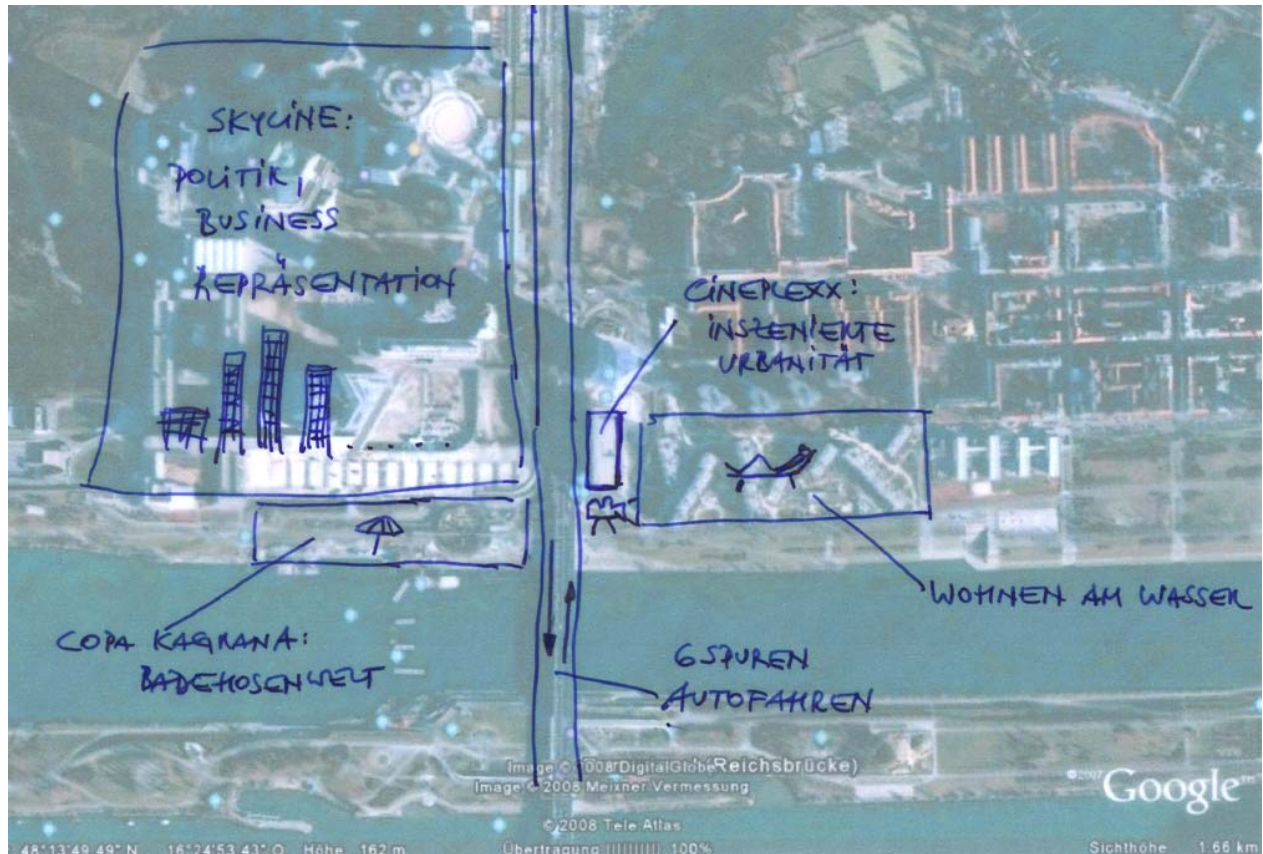


Abb. 2: Ein Bild der Fragmentierung

Dieser Ausschnitt zeigt die Umgebung des stadtauswärts gelegenen Brückenkopfes der Reichsbrücke: Die „Platte“, jener riesigen Betondeckung, unter der man die Donauuferautobahn verschwinden ließ und dem darauf befindlichen Hochhauspark, die Copa Kagrana, die Fahrbahnen der Brücke und der Wagramer Straße, ein Urban Entertainment Center, ein Wohnhochhaus und eine Wohnanlage.

Die Raumaufteilung entspricht fast ohne gegenseitige Durchdringungen den vorgesehenen Funktionen: Repräsentation und Business, Freizeit, Mobilität und Wohnen.

Links der Reichsbrücke türmen sich die Stockwerke der Hochhäuser auf der Platte. Die wichtigste Funktion dieser Türme besteht in ihren Repräsentationsaufgaben als Symbolträger der Firmen, die sie jeweils errichten

ließen oder deren Büros in ihnen untergebracht sind und als Zeichenträger der Stadt, die sie mit ihrer Referenz zu anderen Metropolen als Weltstadt markieren. Alles andere ist dieser Repräsentationsfunktion untergeordnet. Man hat versucht, in den Sockelzonen Restaurants und Cafés unterzubringen, um ein bisschen öffentliches Leben und urbanes Flair in die Gegend zu bringen, doch eine Tücke der Natur hat dies weitgehend verhindert: Beinah unablässig pfeift ein durch Kamineffekte verstärkter scharfer Donauwind durch die Häuserschluchten, sodass die Caféhaustischchen im Freien nie so recht benutzt werden wollen. Zwischen den Türmen ist es jedenfalls eher unbelebt und es hat sich kein Raum für soziale Begegnung entwickelt.

Freizeit ist hier anders organisiert und räumlich wieder eindeutig markiert an zwei Orten: Zum einen gibt es die „Copa Kagrana“. Direkt am Wasser kann man sich im Sommer (auch zeitlich genau umrissen) Vergnügungen hingeben, die zum Erlebnisfeld Urlaub gehören: Strandleben mit Musikbars, Cocktails, Trampolinspringen, Schwimmbrücke, Sportartikelgeschäfte; eine bunte, laute, unbeschwert alkoholbeschwingte Badehosenwelt. Ein Arrangement, das Stadtferne simuliert.

Und nicht weit davon entfernt, rechts der Brücke: Ein Arrangement, das Urbanität simuliert. Das „Cineplexx“, ein Urban Entertainment Center. Ein großer, in Weiß und Grau gehaltener Kubus, dessen Hülle das Innere vom Äußeren extrem deutlich scheidet, indem es keine Durchsichten zulässt und keinen repräsentativen Haupteingang hat. Das Cineplexx stellt gewissermaßen eine komprimierte Fassung der Alten Stadt dar, indem es einige strukturelle Merkmale mit ihr teilt: eine genau definierte Grenze, Vielfalt und Dichte. Innen nämlich herrscht eine Überfülle an Dekorationselementen, die das Auge an die Grenze seines Wahrnehmungsvermögens bringt, hier herrschen ein greller Hyperbolismus und eine künstlich inszenierte Vielfalt, die durch das Sampeln unzähliger Elemente aus unterschiedlichsten kulturellen Kontexten erreicht werden.

In seiner Beschaffenheit als kommerziell funktionierender Freizeitraum für zahlende Gäste der Mittelschicht ist dieser „Stadtraum“ nicht frei zugänglich und somit frei von sozialer Ungleichheit: Obdachlose, Bettler, in Gruppen herumstehende Junkies etwa gibt es in dieser künstlichen, videoüberwachten Welt des schönen Scheins eben nicht, aber auch Vertreter anderer, elitärer sozialer oder kultureller Schichten finden sich in diesem auf eine bestimmte Zielgruppe

zugeschnittenen Arrangement nicht. Diese „Stadtmauer“ umschließt einen sozial homogenen, „störungsfreien“ Raum. Diese simulierte „Urbanität“ ist damit eine von bedeutsamen sozialen Aspekten wie Toleranz oder Weltoffenheit befreite, weil unerwartete, überraschende und nicht vorgesehene soziale Begegnungen ausgeschlossen sind. Die fehlenden Aspekte, die ja nicht nur Gefahr bedeuten, sondern auch Raum für neue soziale Begegnungen und stadt spezifische Erlebnismöglichkeiten bieten könnten, werden durch gestalterischen Überfluss und programmiertes Entertainment ersetzt.

Ein Urban Entertainment Center ist, wenn man den tatsächlichen Raumbedarf misst, wesentlich dichter und vielfältiger, als ein städtisches Viertel es jemals sein könnte. Die Dichte des Materials gleicht dem neurotischen Anhäufen von Gegenständen, um eine Leere – das Fehlen der Erlebnisqualität – zu kompensieren.

Hier wird der Raum auf ganz eigene Weise seiner gewohnten Ausdehnung enthoben. Das Entertainment Center stellt einen verdichteten Modellraum dar, der wesentlich größere Räume auf einige ihrer Merkmale reduziert, in sich vereint und ihre Wesensunterschiede einebnet. In den Stadtraum, den es repräsentiert, packt es gewissermaßen die ganze Welt: Das indische Restaurant, der Grieche, der Japaner, die Karibik, die USA sowieso, den unendlich großen Raum, den die Projektoren auf der Leinwand aufspannen usw. Ein Gebäude, das – soweit es kommerziell gesehen funktioniert - meist im Nirgendwo der Zwischenstadt situiert ist, vereint in sich modellhaft – im Code des Klischees – kulturell überschriebene Zeichenfragmente anderer Weltgegenden: Das Überall im Nirgends.

Das „Erlebnis Stadt“ wird in einem solchen konstruierten Stadtraum völlig von den Gegebenheiten und historischen Bezügen einer bestimmten Stadt abgekoppelt, sondern versucht gerade im Gegenteil, das überall Gleiche als Mittel der Wiedererkennbarkeit anzubieten, das einem global feeling des Überall-Zuhause-Seins entgegenkommen will. Dieser Befund beschränkt sich freilich nicht auf dieses Urban Entertainment Center, sondern lässt sich auch für Einkaufszentren, Flughäfen, Bahnhöfe, Filialen von Handelsketten, Desingerlabels usw. stellen, wie das auch Rem Koolhaas in seinem bereits zitierten Essay „Die Stadt ohne Eigenschaften“ macht.¹⁴

¹⁴ Vgl. Rem Koolhaas: Die Stadt ohne Eigenschaften. – In: arch+ 138. Juni 1996. S.18-27.

Zurück zu unserem Wien-Schnipsel:

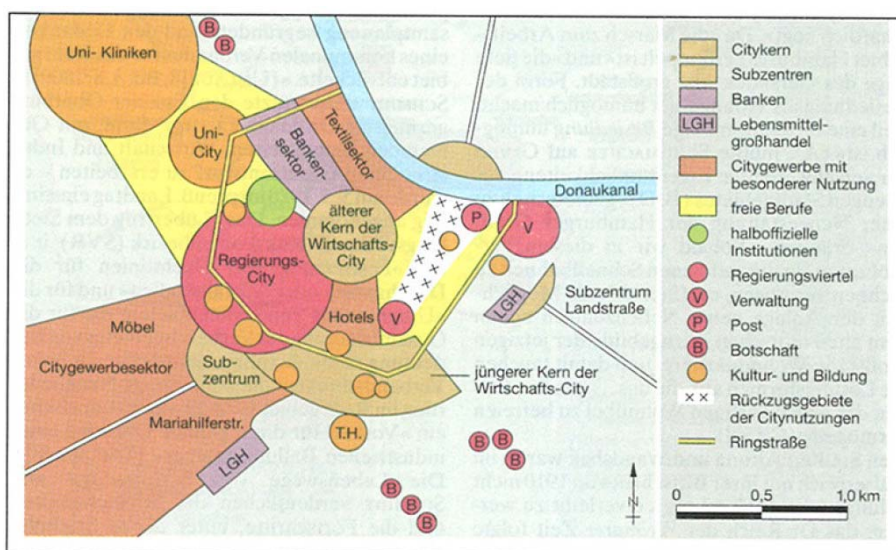
Rechts also von diesem Urban Entertainment Center liegt eine Wohnanlage, direkt dahinter ein prägnantes, weißes Hochhaus, beides vom international renommierten Architekten Harry Seidler geplant. Die Wohnungen der an der Oberfläche autofreien Anlage hat Seidler durch Treppung und geschwungene, versetzte Fassadenfronten so angeordnet, dass der Blick aufs Wasser für alle frei bleibt. Eine Qualität, die in einer Großstadt heiß begehrt ist. Der Blick aufs Wasser sucht bewusst die Differenz zu Betriebsamkeit, Dichte, Lärm, Handel etc. Wohnen ist hier Erholung, Ruheraum, Freizeitangelegenheit, das Andere zur Arbeitswelt.

Das ganze Ensemble von Hochhäusern, Wohnanlage, Strandrestaurationsanlagen und Urban Entertainment Center wird von riesigen Straßenflächen durchschnitten, die fußläufig gar nicht zu überwinden sind. Auf der Reichsbrücke werden in jeder Richtung dreispurige Fahrbahnen geführt, Rad- und Gehweg sind, wie auch die U-Bahn, ein Geschoss darunter untergebracht. Jeder Fläche ist ihre Funktion zugewiesen und durch Markierungen, Schwellen, Leitplanken, Wände und Gitter werden die Grenzen dieser Funktionsflächen eindeutig definiert und kein Bereich greift in den anderen über. Alles ist an seinem eigens geschaffenen Platz, damit alles bestmöglich und reibungslos ablaufen kann.

Die Optimierung der Raumfunktionen durch ihre Entflechtung hebt die Beschränkungen auf, die sie in der Verwobenheit und Dichte der Alten Stadt erfahren haben und die wir als selbstverständlichen Komfort unserer Zeit empfinden: Wohnungen sind größer und heller, wo sie auf freien Flächen gebaut wurden, der Autoverkehr kann auf den mehrspurigen Fahrbahnen ohne Fußgänger und Radfahrer ungehinderter fließen (zumindest solange die Attraktivität des Individualverkehrs keinen Stau produziert), lärmender Lokalbetrieb ist ohne Friktionen möglich, wenn es keine Anrainer gibt, durch soziale Ungleichheit hervorgerufene Verstörungen und Störungen des Freizeitvergnügens bleiben in den kontrollierten Aufenthaltsbereichen weitgehend aus usw.

Einerseits stehen stadtplanerisch intendierte Optimierungsstrategien hinter der Fragmentierung des Stadtraumes und die pragmatische Logik dieser Strategien ist ja denn auch nicht von der Hand zu weisen; andererseits scheint es dazu eine Eigendynamik dieser Logik zu geben, die sich gar nicht steuern lässt:

Eine geografische Studie über den allmählichen Nutzungswandel in Cityrandgebieten der Wiener Innenstadt aus den 1970er-Jahren hat ergeben, dass der Wandlungsprozess zu „einer *natürlichen* (kursiv E.K.) Entflechtung der unterschiedlichen Nutzungen im gleichen Standortbereich führte“, obwohl gerade die stadtplanerischen Intentionen des Abbruchs der Basteien unter Franz Joseph I. und der Ringstraßenerweiterung eine Wohn- und Mischnutzung neben den Monumentalbauten vorgesehen hatte und diese wohl auch eine Zeit lang bestanden hatte.¹⁵



E Funktionsschema der Wiener City 1970

Abb. 3: Fragmentierung auch im historischen Kerngebiet

Es sind also nicht nur städtische Entwicklungsgebiete, die von einer völlig durchgeplanten Raumordnung beherrscht sind, von der Fragmentierung erfasst, sondern auch die historischen Kerngebiete der Städte.

1.2.4 Exkurs: Soziologische Betrachtung

Die Fragmentierung der Stadtgeografie lässt sich auch soziologisch beschreiben bzw. an der Sozialstruktur der Stadtbewohner festmachen, die sich

¹⁵Vgl.: dtv-Atlas zur Stadt. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1994. S. 46 u. 59.

dann aber auch wieder an der konkreten Ausformung des Räumlichen ablesen lässt.

Sicher stärker noch als in Wien hat sich in Deutschlands Großstädten eine Dualstruktur herausgebildet zwischen den „abwechslungsarmen, automobilorientierten Einfamilienhausgebieten der Mittelschicht und den sozial polarisierten Innenstadtgebieten“.¹⁶ Das heißt, dass die Mittelschicht in die Zwischenstadt gezogen ist (um sich den an aristokratischen Lebensstilen entzündeten Traum vom Einfamilienhaus zu erfüllen), während in den innerstädtischen Quartieren „heute vorwiegend je nach Lagegunst und sozialem Prestige entweder Migranten und Menschen, die von staatlichen Transferleistungen abhängig sind, oder aber lifestyle-orientierte Aufsteiger und Angehörige des Bildungsbürgertums“¹⁷ wohnen.

Die Innenstadt von Frankfurt (der Heimatstadt unseres Romanhelden) ist von dieser Kernstadtsegregation deutlich betroffen, da sich in den Finanzzentren die soziale Ausdifferenzierung als Folge der Dienstleistungsorientierung europäischer Städte schon früher und stärker ausgewirkt hat. Hier haben die Eliten Wohnbauten und Dienstleistungsstandorte nach neuesten Sicherheitsstandards umbauen lassen und Territorien räumlich abgegrenzt, um sich vor den sozial benachteiligten Bewohnern der angrenzenden Stadtviertel zu schützen.¹⁸

Die Logik der Fragmentierung hat über alle Maßstäbe des Stadtraumes gegriffen: In ihrer Großstruktur als polyzentristisches Gebilde, in den kleinräumlichen Flächennutzungen bis hinein in die Raumaufteilungen der Wohnungen.

Sie scheint eine unhintergehbare, umgreifende und sich selbst perpetuierende Wirkung zu haben (nach dem zirkulären Schema: die Erzeugung des Autoverkehrs durch die räumliche Trennung von Wohnen und Arbeiten verursacht den Ausbau des Straßennetzes, der die Flächen weiter auseinander treibt) und es ist kaum noch auszumachen, wo diese zirkuläre Logik des Auseinanderdriftens ihren Ursprung genommen hat.

Der Soziologe Alain Touraine sieht in der Veränderung der Stadt durch die Industriegesellschaft die Zerstörung der Grundlage der politischen und kulturellen

¹⁶ Roost: Die Disneyfizierung der Städte. 2000. S. 121.

¹⁷ Roost: Die Disneyfizierung der Städte. 2000. S. 122.

¹⁸ Vgl.: Roost: Die Disneyfizierung der Städte. 2000. S. 123.

Bedeutsamkeit des Konzeptes Stadt, weil sie die Definition des Individuums als Bürger (citoyen) zerstört und durch eine Definition über die Arbeit, d.h. über Zugehörigkeiten zu sozialen Klassen ersetzt hätte. Er schreibt:

Von diesem Zeitpunkt an hat sich das Auseinanderbrechen und das Verschwinden der Stadt in einer ungeheuren städtischen Segregationsbewegung geäußert. Arbeiterviertel, Bürgerviertel – in vielen europäischen Ländern ist es per Zufall eine Trennung zwischen Osten und Westen, in anderen Ländern zwischen Norden und Süden. In Städten wie Bogotá oder Mexico City ist der Trennschnitt absolut: Mit dem bloßen Überqueren der Straße geht man von einer Stadt in die andere.¹⁹

Und sieht in der sich verstärkenden Tendenz des Auseinanderdriftens das Wesensmerkmal unserer Zeit:

Wenn man die sozialen Merkmale der heutigen Welt in einem einzigen Gedanken zusammenfassen müsste, so würde ich ohne Zögern sagen, dass ihr wichtigstes Merkmal die Trennung, die Entzweiung, das Auseinanderdriften von zwei Bereichen der menschlichen Erfahrung ist: auf der einen Seite haben wir die Welt des Tauschs, die heute globalisiert ist, die sich auf den ganzen Erdball erstreckt und infolgedessen entsozialisiert ist, und auf der anderen Seite – als direkte Folge und Gegenreaktion – ist an die Stelle des sozialen oder politischen Menschen der private Mensch getreten.²⁰

Die Entzweiung der Erfahrung und das mit ihr verbundene Verschwinden des sozial relevanten, des politischen Stadtraumes (so drastisch sieht es Touraine) erzeugt einen Antagonismus, der sich nicht so ohne Weiteres auflösen lässt:

Die Trennung zwischen einem globalisierten Leben, einem Leben des Tauschs, der Zeichen und der Objekte (ich kann nicht mehr von einem privaten und einem öffentlichen Leben sprechen) einerseits und der Besessenheit von Identität, Sinn, Tradition, Gedächtnis, Unterschieden andererseits.²¹

Die Fragmentierung des Erfahrungsbereiches hat eine verstärkte Aktivität hinsichtlich der Schaffung von Gemeinschaften zur Folge, „ob sie nun ethnischer, nationaler oder religiöser Art sind.“ Diese wiederum schaffen weitere innere Grenzen in den Städten und ganze Systeme von Ausgrenzungen.

¹⁹ Alain Touraine: Die Stadt – ein überholter Entwurf? –In: arch+138. Juni 1996. S.68.

²⁰ Alain Touraine: Die Stadt – ein überholter Entwurf? S. 68.

²¹ Alain Touraine: Die Stadt – ein überholter Entwurf? S. 69.

Die Fragmentierung der Lebenswelt jedes Einzelnen und die Fragmentierung des Stadtraumes sind also eng miteinander verhängelt. Die Konstruktion von Identität(en) ist unter diesen veränderten Bedingungen offensichtlich einerseits dringlicher notwendig geworden und muss sich andererseits in ein neues, verändertes Verhältnis zum Raum setzen.

Die Aufgabe, Identität zu konstruieren, liegt auf der Ebene des Individuums und jeder Einzelne muss sich damit zurechtfinden, dass er, an welchem Ort er sich auch befindet, wo immer er zu Hause ist, nicht mehr mit einer an diesen Ort gekoppelten kulturellen Identität verschmelzen kann. So seien wir alle zu Fremden in der Welt geworden.

1.3 Bedeutsamkeit des fragmentierten Raumes

Die streng funktionale Aufteilung des Raumes verändert die Möglichkeiten der Bedeutungszuschreibungen, die den Raum zu einem Sinnraum machen, radikal.

Der funktional durchorganisierte Raum gibt vor, wie man ihn nutzen, wie man ihn lesen, wie man ihn interpretieren *muss*. Indem er die Bedingungen und Möglichkeiten seiner Benutzbarkeit so unmissverständlich, so rigoros vorgibt, lässt er keine alternativen Lesarten zu.

Die eindeutige Festlegung des Raumes durch sein optimales Funktionieren nimmt seinen Leserinnen und Lesern den Interpretationsspielraum, also die Möglichkeiten, sich in den Prozess der Sinnzuschreibung einzubringen, schöpferisch an der Bedeutungsproduktion mitzuwirken. Je optimaler ein Raum auf seine Monofunktionalität hin ausgerichtet ist, umso hermetischer verhält er sich den Einflüssen anderer semantischer Felder gegenüber.

Der fragmentierte Raum kennt keine Mischbereiche, keine Permeabilität, keine Reibungsflächen, keine Zufallsbegegnungen, weil seine inneren Grenzen, diese „Übergangsphänomene“ und eine bedeutungsanreichernde „Sphärenmischung“²² unmöglich machen.

1.3.1 Verlust an Urbanität

Die bedeutungsanreichernden Qualitäten des städtischen Raumes, die man mit dem Begriff Urbanität fassbar zu machen sucht, lassen sich im (funktional wie sozial) fragmentierten Raum nicht (mehr) herstellen. Durch die Entmischung aller Lebensbereiche verhält er sich sperrig gegen Geschichten, die sich in ihn einschreiben könnten. Diese Geschichten sind es aber, die einen Raum zum Ereignisraum machen.

Der Begriff Urbanität ist kulturell geprägt, bedeutet also nicht nur geschäftiges Treiben und räumliche Dichte und Vielfalt (wie es das Urban

²² Ein Begriff, den ich der Metapherntheorie von Bühler und Stählin entlehne. Vgl.: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Hg. von Ansgar Nünning. Stuttgart, Weimar: 3. aktual. u. erw. Aufl., Metzler 2004. S. 451.

Entertainment Center künstlich herstellt), sondern meint das Kursieren von Geschichten, den Austausch von sozialen Zeichen, also kulturelle Kommunikation²³ und - gegen die Provinzialität abgegrenzt – umfasst er auch eine Atmosphäre der Weltläufigkeit, der geistigen Beweglichkeit und Neugier, der Toleranz oder auch „Haltung zueinander“²⁴. Die „Haltung zueinander“ lässt sich in einem abgegrenzten Nebeneinander, in einer weitgehend sozial homogenen Flächenstruktur aber nicht einnehmen.

Die Prägungen des Raumes durch eine wie auch immer gestaltete „Urbanität“ können ihren Anteil an der Bedeutungszuschreibung und Geschichtlichwerdung des konkreten Stadtraumes nicht entfalten.

1.3.2 Kompensation: Junk-Space

Durch die Beschränkung der Lesarten entsteht gewissermaßen ein semiotisches Defizit. Sowohl die Freiheitsbeschränkung als auch der Mangel an bedeutungstiftenden kulturellen Elementen erfordern Kompensation.

Die Ästhetik der Postmoderne hat sich, so könnte man sagen, an der Kompensation des semiotischen Defizits entwickelt, das die funktionalistische Logik der industriellen (und ästhetischen) Moderne erzeugt hat. In diesen Leerraum hinein hat sie – gleichsam als Entschädigung – eine Überflut an Zeichen produziert.

Rem Koolhaas hat in seinem Essay *Junk-Space* die Ausformungen der postmodernen Zeichenflut in seiner bildreichen und drastische Wendungen nicht scheuenden Sprache beschrieben (eine interessante Parallele zum Gegenstand seines Schreibens, wie ich finde), worin er jedoch eine pointierte und treffsichere Diagnose stellt:

Wenn Space-Junk – Weltraummüll – der von Menschen stammende Schrott ist, der das Universum zunehmend verschandelt, so ist Junk-Space das, was die Menschheit auf unserem Planeten hinterlassen wird. Das gebaute [...] Resultat der Modernisierung ist nicht moderne Architektur, sondern Junk-Space. [...]

²³ Vgl. Umberto Eco: Einführung in die Semiotik. München: Fink, 8., unveränd. Aufl. 1994. S. 36-38.

²⁴ Vgl. Sieverts: Zwischenstadt. 2001. S. 32.

Junk-Space ist die Summe unserer heutigen Architektur; wir haben so viel gebaut, wie alle Generationen vor uns zusammen, allerdings auf einem völlig anderen Niveau. Junk-Space ist das Ergebnis des Aufeinandertreffens von Rolltreppe und Klimatisierung, empfangen in einem Brutkasten aus Gipskartonplatten (alle drei fehlen in den Geschichtsbüchern). [...] Junk-Space ist ein Bermuda-Dreieck der Konzepte, eine verlassene Petrischale: Er schwächt die Immunität, schafft Unterscheidungen ab, unterminiert Entschlossenheit, setzt die Absicht über die Realisierung. Er ersetzt Hierarchie durch Akkumulation, Komposition durch Addition.

[...] Ein flimmerndes Reich des Undeutlichen verbindet er Öffentliches und Privates, Gerades und Krummes, Aufgeblähtes und Ausgezehrt, Erhabenes und Gemeines, um ein nahtloses Patchwork der permanenten Zusammenhanglosigkeit zu offenbaren. Scheinbar eine Apotheose, in räumlicher Hinsicht grandios, ist der Effekt seiner Pracht eine tödliche Hohlheit, eine hinterhältige Parodie, die die Glaubwürdigkeit der Architektur systematisch zersetzt, womöglich für immer.²⁵

Junk-Space ist bei Koolhaas also jene Architektur, die sich von der Berücksichtigung architektonischer Prinzipien wie Generalkonzept, Planung, Geometrie, Genius loci, Prioritätensetzung und Beziehungsstiftung unter den Elementen und Berücksichtigung der historischen Dimension verabschiedet hat und stattdessen ausschließlich akkumulativ und additiv operiert. Akkumulation und Addition bringen eine „byzantinische“ Ästhetik hervor:

Die Ästhetik ist byzantinisch. Zersplittet in Tausende von Scherben: alle gleichzeitig sichtbar, ein die Sinne verwirrender panoptischer Populismus, Neon kennzeichnet sowohl Neues wie Altes. Regressiv und futuristisch, beziehen sich die Innenräume auf die Steinzeit und zugleich aufs Raumzeitalter.²⁶

Die jeweils historischen formalen Ausprägungen architektonischer Elemente werden aus ihren historischen Kontexten herausgelöst und ohne diese weiter zu berücksichtigen, in „populistischer“ Manier gesampelt. Damit lässt die Architektur ihre eigenen historischen Bezüge fahren und gibt ihren Anspruch, sich als kultureller Speicher am Prozess der kulturellen Sinnstiftung zu beteiligen, zu Gunsten einer akkumulativen Ästhetik weitgehend auf.

Diese Ästhetik ist anti-narrativ:

Junk-Space verändert sich ständig, doch er entwickelt sich nie. Das Programm von Junk-Space ist die Eskalation – wie in Ravels Bolero. Links und rechts Historien aufnehmend, sind die Inhalte des Junk-

²⁵ Rem Koolhaas: Junk-Space. – In: arch+ 149/150. April 2000. S.55-59. S. 55.

²⁶ Rem Koolhaas: Junk-Space. S. 55.

Space repetitiv und stabil. Sie vermehren sich wie beim Klonen: mehr vom selben.²⁷

Die Architektur, die Koolhaas hier beschreibt (und er meint generell das zeitgenössische Bauen) ist nicht nur antikonzeptionell, sondern auch antinarrativ: Sie stiftet weder Beziehungen auf der synchronen Ebene ihres Zeichenrepertoires, da sie (scheinbar oder tatsächlich?) wahllos aneinanderfügt und sie stellt sich in keine Beziehung zu ihrer Zeitlichkeit, da sie sich nur in Wiederholungen ergeht und Entwicklung verweigert.

Ich möchte noch einen Abschnitt aus Koolhaas' Essay zitieren, der einen Effekt dieser antikonzeptionellen, anti-narrativen Architektur anspricht:

Junk-Space kann entweder völlig chaotisch oder erschreckend steril und perfekt sein, unterdeterminiert und zugleich überdeterminiert. Junk-Space ist wie eine Flüssigkeit, die auch zu jeder anderen Form hätte kondensieren können. Seine spezifische Konfiguration ist so zufällig wie die Geometrie einer Schneeflocke, Muster implizieren Wiederholung oder entzifferbare Regeln; Junk-Space liegt jenseits von Geometrie und Muster. Da Junk-Space nicht begriffen werden kann, kann man sich auch nicht an ihn erinnern. Er ist farbenprächtig aber nicht rememberbar, so wie ein Bildschirmschoner: seine Weigerung still zu halten, ruft eine sofortige Amnesie hervor.²⁸

Der von Junk-Space geprägte Raum ist also nicht rememberbar und ich glaube, dass diese Feststellung ein zentrales Merkmal unserer Stadtwahrnehmung trifft.

Der städtische Raum lässt sich immer schwerer erinnern und speichern, da er übervoll, hyperbolisch, bunt, zersplittert, ungeordnet (keine Muster, keine Geometrie) und permanent repetitiv, kumulativ und transformativ geworden ist. Er befindet sich in einem strömenden Fluss von Zeichen, die schwach codiert sind und untereinander keine stabilen Beziehungen herstellen. Es wird zunehmend schwieriger, Wahrnehmungen im Stadtraum zu stabilisieren, sie zu sinnvollen Einheiten zusammenzufassen und zu ordnen.

Das Stabilisieren von Wahrnehmung ist aber eine Voraussetzung dafür, „wie wir diese Welt, in der wir leben, *sehen* und damit anerkennen und unserer Sensibilität integrieren können“²⁹, wie Eco es (auf die Funktion des Kunstwerks bezogen) ausdrückt. Die Integration der Wahrnehmung von der Welt in unsere Sensibilität ist eine notwendige Grundlage für unsere Fähigkeit zu handeln. Ich

²⁷ Rem Koolhaas: Junk-Space. S. 56.

²⁸ Rem Koolhaas: Junk-Space. S. 56.

²⁹ Umberto Eco: Das offene Kunstwerk. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1977. S.165.

möchte diesen Gedanken hier nur angedeutet lassen, um ihn später wieder aufzugreifen.

1.3.3 Amnesie: Die bedrohte Verortung des Raumes

Mit dem Verlust an „Urbanität“ ist dem fragmentierten Stadtraum die Grundlage zu seiner eigenen „Geschichtlichkeit“ genommen, weil sich nichts „Bemerkenswertes“ in ihm abspielt, etwas, was man sich dann auch später noch erzählen würde und mit diesem konkreten Ort verbindet und was durch materielle Konkretisation auf ihn zurückwirken könnte. Der Raum, in dem sich nichts ereignet, an dem nichts „statt-findet“³⁰, kann nicht zum „Ort“ werden, der eine diachrone kulturelle Qualität aufladen könnte.

Der unübersichtliche, in permanentem Umbau befindliche Charakter des Junk-Space bewirkt eine Amnesie, wie Koolhaas angedeutet hat, die der Wiedererkennbarkeit, der Wahrnehmung der Einzigartigkeit eines Ortes zuwiderläuft. Seine Qualitäten als mnemotechnisches Grundlageninstrumentarium zur Speicherung von Gedächtnisinhalten, die mit einem Ort gekoppelt werden, um wieder abrufbar zu sein³¹, sind in der panoptisch wuchernden, permanenten Transformation nicht mehr zu wahren.

So verliert der in monofunktionale Flächen fragmentierte, mit Junk-Space überzogene Stadtraum auf mehrfache Weise sein Potenzial als Erinnerungsort, wie ihn etwa Aleida Assman versteht:

Selbst, wenn Orten kein immanentes Gedächtnis innewohnt, so sind sie doch für die Konstruktion kultureller Erinnerungsräume von hervorragender Bedeutung. Nicht nur, daß sie die Erinnerung festigen und beglaubigen, indem sie sie lokal im Boden verankern, sie verkörpern auch

³⁰ Christian Norberg-Schulz, Gründer der norwegischen Gruppe der CIAM (Congrès Internationaux D'Architecture Moderne): „Eine konkrete Bezeichnung für Umwelt ist *Ort*, *Stätte*. Man spricht davon, dass Handlungen, Ereignisse *stattfinden*. Es ist in der Tat sinnlos, sich ein Geschehen ohne Beziehung zu einer Örtlichkeit vorstellen zu wollen. Der Ort ist offenkundig ein unverzichtbarer Bestandteil der Existenz.“ Christian Norberg-Schulz: Das Phänomen Ort. – In: Gerd de Bruyn, Stephan Trüby (Hrsg.): *architektur_theorie.doc. texte seit 1960*. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser 2003. S. 42-47. S. 46.

³¹ Vgl. zu den Prinzipien der Mnemotechnik: Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. – München: Beck 1999. S. 27-32. sowie: *Mnemotechnik*. – In: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Hg. von Ansgar Nünning. Stuttgart, Weimar: 3. aktual. u. erw. Aufl., Metzler 2004. S.465.

eine Kontinuität der Dauer, die die vergleichsweise kurzphasige Erinnerung von Individuen, Epochen und auch Kulturen, die in Artefakten konkretisiert ist, übersteigt.³²

Lokale Verankerung von Erinnerung im Boden und die Kontinuität der Dauer kann ein solcher Stadtraum nicht leisten. Mit dem Wachstum unserer Städte und dem strukturellen Einfluss, den die Phänomene der Zwischenstadt auf die Kernstädte ausüben, umgeben uns immer mehr dieser spontan „speicherunfähigen“ Räume. Die Funktion des Speichers von kultureller Erinnerung, die der Stadt seit jeher zukommt, steht damit zur Disposition.

Die intensive Beschäftigung der Kulturwissenschaften mit dem Thema Erinnerung und Gedächtnis hat auch mit diesem Verlust einer wie von selbst funktionierenden Speicher- und Erinnerungsleistung der Stadt, des Raumes oder eben der Orte zu tun. Wolfgang Müller-Funk stellt sogar die Konjunktur der Kulturwissenschaften und die intensive Beschäftigung mit dem Begriff „Kultur“ in Zusammenhang mit der Frage des Ortes:

Kultur ist einer der schwierigsten und schwerwiegendsten Großbegriffe – politisch wie wissenschaftlich. Er umfaßt Bereiche wie Tradition, Habitus, Lebenskultur, das Gedächtnis sozialer Entitäten (traditioneller Gemeinschaften ebenso wie moderner Gesellschaften). Kultur wird zum Thema, weil die Ortlosigkeit der modernen Welt von Ökonomie, Technik und Medien die Frage des Ortes keineswegs erledigt. Kultur in dem Sinn läßt sich als eine Reaktion auf die zunehmende Globalisierung und Internationalisierung von Prozessen bezeichnen, die vergleichsweise symbolisch schwach codiert sind, vom Geld über die Medien bis zu bestimmten politischen Prozeduren.³³

Die schwach codierten Stadträume könnte man hier ebenfalls anführen.

Kommt nach dem Nacheinander ein Nebeneinander?

Michel Foucault hat dieses Phänomen der Clusterbildung der räumlichen Organisation, die ihre diachrone kulturelle Achse nicht mehr stärkt, als allgemein wirksames, unsere Welterfahrung konstituierendes Phänomen aufgefasst:

³² Aleida Assmann: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: Beck 1999. S. 299.

³³ Wolfgang Müller-Funk: Die Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung. Wien; New York: Springer 2002. S. 4.

Die große Obsession des 19. Jahrhunderts ist bekanntlich die Geschichte gewesen: die Entwicklung und der Stillstand, die Krise und der Kreislauf, die Akkumulation der Vergangenheit, die Überlast der Toten, die drohende Erkaltung der Welt. Im zweiten Grundsatz der Thermodynamik hat das 19. Jahrhundert das Wesentliche seiner mythologischen Ressourcen gefunden. Hingegen wäre die aktuelle Epoche eher die Epoche des Raumes. Wir sind in der Epoche des Simultanen, wir sind in der Epoche der Juxtaposition, in der Epoche des Nahen und des Fernen, des Nebeneinander, des Auseinander. Wir sind, glaube ich, in einem Moment, wo sich die Welt weniger als großes sich durch die Zeit entwickelndes Leben erfährt, sondern eher als ein Netz, das seine Punkte verknüpft und sein Gewirr durchkreuzt. Vielleicht könnte man sagen, dass manche ideologische Konflikte in den heutigen Polemiken sich zwischen den anhänglichen Nachfahren der Zeit und den hartnäckigen Bewohnern des Raumes abspielen. Der Strukturalismus, oder was man unter diesem ein wenig allgemeinen Namen gruppiert, ist der Versuch, zwischen den Elementen, die in der Zeit verteilt worden sein mögen, ein Ensemble von Relationen zu etablieren, das sie als nebeneinandergestellte, einander entgegengesetzte, ineinander enthaltene erscheinen läßt: also eine Art Konfiguration; dabei geht es überhaupt nicht darum, die Zeit zu leugnen; es handelt sich um eine bestimmte Weise, das zu behandeln, was man die Zeit und was man die Geschichte nennt.³⁴

Ich glaube, dass wir mit dieser Spannung zwischen dem Nebeneinander und dem Nacheinander leben müssen und dass es sich um eine Frage der Sinnstiftungsmöglichkeiten handelt, wie wir mit dieser Spannung umgehen.

Das Verhältnis von Individuum und Raum ist durch die Schwächung der Möglichkeiten des Stadtraumes kulturelle Erinnerung zu speichern (auf die Identitätskonstruktion angewiesen ist) prekär geworden und mit diesem prekären Verhältnis müssen Stadtbewohner, Stadtbenutzer, also Stadtleser und Stadt-Schreiber, irgendwie umgehen. Wie der Stadt-Schreiber Genazino damit umgeht, ist Thema dieser Arbeit und soll im 3. Teil zur Darstellung kommen.

³⁴ Michel Foucault: Andere Räume. –In: ders.: Botschaften der Macht. Der Foucault Reader. Diskurs und Medien. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1999. S. 145-157. S.145.

2 Theoretische Überlegungen

2.1 Romantheorie

2.1.1 Die weltbildnerische Funktion des Romans

Ich will mich in meiner Arbeit mit einem Verhältnis beschäftigen: Dem zwischen einem Roman und dem Stadtraum; das eine ist ein sprachliches Kunstwerk und das andere gewissermaßen ein Teil der materiellen Welt. Die Absicht meines Vorhabens ist es also, eine Beziehung zu sehen und zu beschreiben, die zwischen dem Kunstwerk und der „Wirklichkeit“ bestehen könnte.

Grundlage meiner Betrachtung ist die Einsicht, dass Literatur und „Wirklichkeit“ Konstruktionen des menschlichen Geistes sind, die gegenseitig aufeinander einwirken und miteinander verwoben sind und so dazu beitragen, neue Wahrnehmungsmuster zu erzeugen.

In der Textur dieser Wahrnehmungsmuster, die unsere Wirklichkeitserfahrung und die Bedingungen für alle weiteren kulturellen Bedeutungsproduktionen mit hervorbringen, leistet der Roman seinen künstlerischen Beitrag gleichsam als Mitkonstrukteur. Der Roman besitzt eine weltbildnerische Funktion.³⁵

2.1.2 Der Roman als epistemologische Metapher

Eco sieht die weltbildnerische Funktion des Romans in seiner Konzeption als epistemologische Metapher, als „historisch variables Schaubild der Erkenntnis“³⁶:

[...] eine offene Kunst [erhält] ihre Funktion als epistemologische Metapher: in einer Welt, in der die Diskontinuität der Phänomene die Möglichkeit für ein einheitliches und definitives Weltbild in Frage gestellt hat, zeigt sie uns einen Weg, wie wir diese Welt, in der wir leben, *sehen* und damit anerkennen und unserer Sensibilität integrieren können.³⁷

³⁵ Vgl. Matthias Bauer: Romantheorie. Stuttgart; Weimar: Metzler 1997. (= Sammlung Metzler, Bd. 305) S.1.

³⁶ Bauer: Romantheorie. 1997. S.1.

³⁷ Eco: Das offene Kunstwerk. 1977. S. 164-165.

Der Roman als Metapher, die uns zumindest eine mögliche Sicht der Welt anbietet. Indem der moderne Roman *bewusst* ein offenes Feld interpretativer Möglichkeiten schafft, das den Rezipienten zum Mitkonstrukteur bzw. Koproduzenten der Textbedeutung macht, reflektiert er die Bedingungen unserer kollektiven, kulturellen und individuellen Weltkonstruktion, die sich auch immerzu aus mannigfaltigen, nicht festlegbaren, keinen singulären perspektivischen Blickpunkt favorisierenden Interpretationen der Phänomene generiert.

Eco leitet daraus ab:

Der eigentliche *Inhalt* des Kunstwerks wird somit *seine Art, die Welt zu sehen* und zu beurteilen, ausgedrückt in einem *Gestaltungsmodus*, und auf dieser Ebene muss dann auch die Untersuchung der Beziehungen zwischen Kunst und Welt geführt werden. Die Kunst erkennt die Welt durch die Strukturen ihres Gestaltens (die darum nicht formal, sondern ihr eigentlicher Inhalt sind).³⁸

Dass Eco ganz im Sinne der Avantgarden auf das Formale konzentriert war und im Bemühen, der Form zu ihrem Recht zu verhelfen, den Akzent stark auf die „Ausdrucksebene“ hin verschoben und dabei die „Inhaltsebene“ (im Sinne von Hjelmslev) marginalisiert hat, rüttelt meines Erachtens nicht an der grundsätzlichen Adäquatheit einer Kunstauffassung, die das Kunstwerk als eine Art begreift, die Welt zu sehen und zu beurteilen.

Wenn dieses Erkennen der Welt auch kein gesichertes oder absolutes sein kann, so ist es doch ein lebensnotwendiges. Ohne zumindest die Illusion von Erkenntnis wären wir alle innerhalb kürzester Zeit verrückt.

So hebt Eco denn den pädagogisch-praktischen Wert der Poetiken offener Kunstwerke hervor:

Das praktische Handeln, das von diesem durch die Kunst hervorgerufenen Akt der Bewusstwerdung ausgeht, wird [...] von der Vorstellung geleitet sein, dass ein System ordnen [...] darin bestehen kann, dass man operative Modelle mit mehreren komplementären Möglichkeiten [...] aufstellt; Modelle, die allein fähig zu sein scheinen, ein Erfassen der Realität, wie unsere Kultur sie hervorbringt, zu ermöglichen. In diesem Sinne arbeiten gewisse Operationen der Kunst, die unserer konkreten Welt so fern zu sein scheinen, letzten Endes darauf hin, uns die imaginativen Kategorien zu liefern, mittels derer wir uns in der Welt bewegen können.³⁹

³⁸ Eco: Das offene Kunstwerk. 1977. S. 271.

³⁹ Eco: Das offene Kunstwerk. 1977. S. 281.

Aus dem Zitat wird die enge Verwobenheit von Ästhetik, Erkenntnistheorie und Ethik (im weitesten Sinn) deutlich: Die Kunst liefert uns Modelle, mittels derer wir zu (wenn vielleicht auch nur illusionärer) Erkenntnis gelangen können, die uns ein Bild (bzw. Modell) der Welt liefert, das zumindest soweit geordnet ist, dass es uns möglich wird, uns darin zu bewegen, zu handeln und zu urteilen. Das bedeutet, dass der Roman uns mit seiner spezifischen Erkenntnis über die Welt auch über deren Handhabbarkeit - den uns möglichen Umgang mit der Welt - informiert.

Bruno Hillebrand drückt die Verschränkung von Gesellschaft, Kunst und Lebenspraxis so aus: „Der Mensch sucht nach einem praktikablen Weltbild und wird dabei so gut von der gesellschaftlichen wie von der geistigen Situation seiner Zeit gesteuert.“⁴⁰

Der Roman bietet ein Modell, das die diskontinuierlichen, widersprüchlichen und unüberschaubaren Phänomene zu einem „Bedeutungsraum“ organisiert, innerhalb dessen sich Kontingenz zu einer im Rahmen dieses Modells „scheinbaren“ inneren Notwendigkeit reduziert. Der Nicht-Notwendigkeit der Beziehungen von Zeichen und Bedeutung (Wirklichkeit) wird der poetische Kraftakt des Erschaffens eines zumindest vorläufig stabilen Bedeutungsraumes entgegengesetzt, innerhalb dessen es wieder möglich wird, neue Bedeutungsfelder zu erschließen.

Der moderne Roman wäre dann der Versuch, der Ungesicherheit aller Welterkenntnis⁴¹ zumindest Modelle entgegenzuhalten, die der totalen Unübersichtlichkeit und dem damit notwendig einhergehenden Verrücktwerden gegensteuern. Dabei gibt er den Anspruch auf „Wahrheit“ nicht auf, indem er sich seines Modell- und Versuchscharakters und seiner weltbildnerischen Funktion bewusst ist, seine eigene Machart also ästhetisch reflektiert. Wenn schon die Welt sich nicht als ein sinnhaftes und somit sinnstiftendes Ganzes deuten lässt, wenn wir schon den „Inhalt“ der Welt nicht verstehen können, so können wir uns doch mit den Möglichkeiten ihrer potenziellen Deutbarkeit, mit den uns zur Verfügung

⁴⁰ Bruno Hillebrand: Theorie des Romans. Erzählstrategien der Neuzeit. Stuttgart; Weimar: Metzler 3., erw. Aufl., 1993. S. 13.

⁴¹ Eco drückt sich 1962 ja noch viel vorsichtiger aus, wie ersichtlich aus dem Zitat oben, wo er schreibt, dass die Möglichkeit für ein „einheitliches und definitives Weltbild *in Frage gestellt*“ sei.

stehenden „formalen“ Möglichkeiten oder einzelnen Perspektivierungen beschäftigen.

Dass der Roman heute als führende Gattung gilt⁴², führt Hillebrand auf diese Qualitäten des Romans zurück, die seine Beziehung zur Welt herstellen und unser Verhältnis zur Welt berühren:

[...] wegen seiner offenen Form, seiner Gestaltungsbreite, seiner Stoffkomplexität und anderer Merkmale, die ein untrügliches Zeichen dafür sind, dass der Mensch sich selbst und die Welt nicht mehr in Ordnung sieht, sich selbst nicht mehr inmitten eines Ordo aufgehoben fühlt, dass die Welt undurchschaubar geworden ist. Der Roman will Orientierung schaffen, wie andere Dichtungsarten auch, aber er ist immer angelegt, auf einen breiten Weltentwurf, auf ein Entwerfen neuer Wirklichkeit, nicht auf Mimesis im Sinne einfacher Nachahmung.⁴³

Mir erscheint es nicht nur deshalb wichtig, diese gattungstheoretischen Überlegungen herauszustellen, weil *Der Fleck, die Jacke, die Zimmer, der Schmerz* eben ein Roman ist, sondern weil ich glaube, dass er sehr bewusst und nicht nur auf der allgemeinen Ebene als „Roman“ die Schöpfungsbedingungen dieser Verschränkungen von Sinn, Weltentwurf und Handeln poetisch reflektiert. Es geht in dem Roman auch „rein inhaltlich“ um die Bedingungen zur Konstruktion von Wirklichkeit, Sinn, Identität, um das Sichtbarmachen der Reflexion über die Welt.

⁴² Vgl. Hillebrand: Theorie des Romans. 1993. S. 16.

⁴³ Vgl. Hillebrand: Theorie des Romans. 1993. S. 16.

2.2 Überlegungen zur Perspektive

Wenn der Roman eine epistemologische Metapher darstellt, dann wird die Frage nach der Perspektivität des Romans zu einer Grundfrage, die die epistemologischen Implikationen dieser Metapher hinterfragt. Sie betrifft die Bedingungen, unter denen dieses Modell der Wirklichkeit, das der Roman entwirft, konstruiert wird.

2.2.1 Literaturwissenschaftliche Forschungsansätze

In der Literaturwissenschaft erfährt der Begriff der Perspektive einen äußerst heterogenen Gebrauch.

Ein Schwerpunkt innerhalb des theoretischen Diskurses liegt bei der Frage nach den Strukturen der Vermittlung des Erzählten, wobei die Fragen nach dem „point of view“ und der Fokalisierung an personale Instanzen rückgebunden werden. Hier konzentriert sich der Diskurs auf erzähltechnische Aspekte und auf die Systematisierung von (typischen) Erzählsituationen, es werden aber auch kognitive, psychologische und ideologische Voraussetzungen der Figuren in den Perspektivbegriff integriert.⁴⁴

In neuerer Zeit werden darüber hinausreichende kulturwissenschaftliche, interdisziplinäre Ansätze verfolgt, die Zusammenhänge zwischen räumlichen, optischen, erkenntnistheoretischen, bildtechnischen und literarischen Konzeptionalisierungen von Perspektive untersuchen.⁴⁵ Innerhalb dieses weiten Feldes siedle auch ich meine Überlegungen zur literarischen Perspektive an, weil dieser kulturwissenschaftlich orientierte Zugang aufgrund der Berücksichtigung des Räumlichen und der im Laufe der Kunstgeschichte konventionalisierten Abbildungsoperationen im Hinblick auf mein Forschungsinteresse an Genazinos

⁴⁴ Hierzu könnte man etwa die Arbeiten von Stanzel, Cohn, Genette, Adorno, Lämmert und Pfister rechnen.

⁴⁵ Vgl. etwa: Kurt Röttgers und Monika Schmitz-Emans (Hg.): Perspektive in Literatur und bildender Kunst. Essen: Verl. Die blaue Eule 1999. sowie: Bernd Stiegler: Wechselnde Blicke: Perspektive in Photographie, Film und Literatur. – In: Bosse, Heinrich und Ursula Renner (Hg.): Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel. Freiburg i. Br.: Rombach 1999. S. 271-297.

Roman fruchtbar zu machen ist. Wobei ich meine, dass sich die herkömmlichen literaturwissenschaftlichen Fragen nach den Erzählinstanzen etc. dabei nicht erübrigen, sondern sich in einen erweiterten Perspektivbegriff integrieren lassen müssten.

2.2.2 Perspektive und Erkenntnis

Der Begriff der Perspektive ist seit jeher metaphorisch gedacht, das macht ihn so interessant und vielseitig. Das lateinische Verbum *perspicere* bedeutet durchsehen, mit dem Blick durchdringen, deutlich sehen, durchschauen, wahrnehmen, erkennen, kennenlernen und das zugehörige Substantiv *perspicientia* wird mit „völlige Einsicht“, „Erkenntnis“ übersetzt. Die Ursprungsmetapher setzt also Sehen und Erkennen, Sehen und Wissen gleich. Wir sind an diese metaphorische Gleichsetzung so gewöhnt, dass sie uns völlig selbstverständlich erscheint. Das abendländische Denken mit seiner Präferenz für das Visuelle drückt sich in dieser Metapher aus, wie auch ein Grundproblem der Erkenntnistheorie, dass nämlich Wissen nicht von der Wahrnehmung (einem wahrnehmenden Subjekt) abzukoppeln ist.

Kant stellte klar, dass die Welt dem Menschen nur so erscheint, wie er sie nach Maßgabe seiner Anschauungsformen und Verstandesbegriffe auffassen kann. Raum und Zeit sind nach Kant die grundlegenden Anschauungsformen, auf die die menschliche Erkenntnis immer zurückverwiesen ist und die die Grenzen der Erkenntnismöglichkeiten überhaupt festlegen:

Wir haben also sagen wollen: daß alle unsere Anschauung nichts als die Vorstellung von Erscheinung sei; daß die Dinge, die wir anschauen, noch ihre Verhältnisse an sich so beschaffen sind, als sie uns erscheinen, und daß, wenn wir unser Subjekt oder auch nur die subjektive Beschaffenheit der Sinne überhaupt aufheben, alle die Beschaffenheit, alle Verhältnisse der Objekte im Raum und Zeit, ja selbst Raum und Zeit verschwinden würden, und als Erscheinungen nicht an sich selbst, sondern nur in uns existieren können. Was es für eine Bewandnis mit den Gegenständen an sich und abgesondert von aller dieser Rezeptivität unserer Sinnlichkeit haben möge, bleibt uns gänzlich unbekannt.⁴⁶

⁴⁶ Immanuel Kant: Kritik der reinen Vernunft 1. Werkausgabe Band 3. Hg. v. Wilhelm Weischedel. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 12. Aufl. 1992. S. 87.

Auch die Anschauung selbst, der Blick des Erkennenden ist immer an Raum und Zeit gebunden. Das bedeutet, dass das erkennende Subjekt zu einem Zeitpunkt immer nur eine Position einnehmen kann, dass ein Gegenstand niemals gleichzeitig von allen Seiten betrachtet werden kann und dass es damit auch niemals ein vollständiges Bild von einem Gegenstand geben kann. Die Konsequenzen dieser Einsicht, die immer auch ein weiteres epistemologisches Problem, nämlich das der Objektivierbarkeit des Wissens berühren, hat Nietzsche in seiner „Genealogie der Moral“ dargelegt:

Seien wir zuletzt, gerade als Erkennende nicht undankbar gegen solche resolute Umkehrung der gewohnten Perspektiven und Werthungen, mit denen der Geist allzu lange scheinbar freventlich und nutzlos gegen sich selbst gewüthet hat: dergestalt einmal anders sehn, anders-sehn-*wollen* ist keine kleine Zucht und Vorbereitung des Intellekts zu seiner einstmaligen ‚Objektivität‘, [...] sodass man sich gerade die *Verschiedenheit* der Perspektiven und der Affekt-Interpretationen für die Erkenntniss nutzbar zu machen weiss. Hüten wir uns nämlich, meine Herren Philosophen, von nun an besser vor der gefährlichen alten Begriffs-Fabelei, welche ein ‚reines, willenloses, schmerzloses, zeitloses Subjekt der Erkenntniss‘ angesetzt hat, hüten wir uns vor den Fangarmen solcher contradiktorischen Begriffe wie ‚reine Vernunft‘, ‚absolute Geistigkeit‘, ‚Erkenntniss an sich‘:- hier wird immer ein Auge zu denken verlangt, das gar nicht gedacht werden kann, ein Auge, das durchaus keine Richtung haben soll. Bei dem die aktiven und interpretirenden Kräfte unterbunden sein sollen, durch die doch Sehen erst ein Etwas-Sehen wird, hier wird also immer nur ein Widersinn und Unbegriff von Auge verlangt. Es giebt *nur* ein perspektivisches Sehen, *nur* ein perspektivisches ‚Erkennen‘; und *je mehr* Affekte wir über eine Sache zu Wort kommen lassen, *je mehr* Augen, verschiedene Augen wir uns für dieselbe Sache einzusetzen wissen, umso vollständiger wird unser ‚Begriff‘ dieser Sache, unsere ‚Objektivität‘ sein.⁴⁷

Eine Sache muss von vielen verschiedenen Augen und von vielen Seiten betrachtet werden, um ein vollständigeres Bild zu erzeugen. Objektivität ist immer nur ein Näherungswert, da es eine Fiktion bleibt, jemals alle möglichen Blicke zu allen möglichen Zeitpunkten auf eine Sache gelegt und diese so vollständig wahrgenommen und beurteilt zu haben. Da uns an Intersubjektivität auch gelegen ist, wenn wir von Objektivität sprechen, müsste man auch noch annehmen, dass es eine umfassende und verständliche Kommunikation zwischen unterschiedlichen Blickwerfern geben müsste, um das Wissen um einen Gegenstand zu vervollkommen. Das Meiste muss dann wohl Lücke bleiben oder

⁴⁷ Friedrich Nietzsche: Zur Genealogie der Moral. –In: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe. Band 5. Hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. München, Berlin, New York: de Gruyter, Neuaufl. 1999. S. 364-365.

wie Nietzsche es sagt, „perspektivische Schätzung[en]“ und damit eben Interpretation:

Daß der Werth der Welt in unserer Interpretation liegt, [...], daß die bisherigen Interpretationen perspektivische Schätzungen sind, vermöge deren wir uns im Leben, das heißt im Willen zur Macht, zum Wachstum der Macht erhalten, daß jede Erhöhung des Menschen die Überwindung engerer Interpretationen mit sich bringt, daß jede erreichte Verstärkung und Machterweiterung neue Perspektiven aufthut und an neue Horizonte glauben heißt – dies geht durch meine Schriften.⁴⁸

Im beständigen Auftun neuer (mächtigerer, stärkerer) Perspektiven, im Glauben an neue Horizonte liegt die ungeheuerliche Dynamik, die Nietzsches Perspektivismus auszeichnet. Die Lust an dieser Dynamik ist uns wohl vertraut: im Lesen, im Forschen, im zu Fuß gehen, im Reisen, im Träumen, im Sprechen erfahren wir sie und sie treibt uns immer weiter, immer von Neuem an. Jeder Schritt, wie jede Denkbewegung verschiebt unsere Position und mit der neuen Position ergibt sich eine andere Sicht auf den Raum, auf die Dinge, auf das bisher Gedachte. In der permanenten Verschiebung unserer Optik auf die Welt liegt die Chance, immer wieder an Punkte zu gelangen, an denen sich eine Verschiebung des Maßstabes ergibt, sodass wir einen Zusammenhang erblicken können, der uns unterwegs verwehrt war, während dessen Einzelblickpunkte die Grundelemente für die Konstruktion der Zusammenschau sind. In ihr und aus dieser Bewegung heraus entwerfen wir unsere „perspektivischen Schätzungen“, entwickeln wir die Interpretation der Welt, die lebensnotwendige und lustvolle Produktionen von Bedeutungen sind.

In der Erfahrung des lustvollen perspektivischen Zugewinns liegt der Nexus, der die metaphorische Gleichsetzung von Gehen und Denken bzw. Schreiben mitbestärkt, als Bewegungen, die von dieser ihnen gemeinsam zu Grunde liegenden Dynamik angetrieben sind. Dieser Topos, der Gehen und Schreiben in eins setzt, ist einer, den Genazino mit der Figur eines reisenden Stadtwanderers im (Stadt-)Raum schreibend weiter entwickelt. Die Frage nach der Perspektivität dieses Textes ist für meine Arbeit von zentraler Bedeutung, daher möchte ich ihren Grundlagen noch weiter nachgehen.

⁴⁸ Nietzsche: Zur Genealogie der Moral. 1999. S. 114.

2.2.3 Wahrnehmung und Perspektive⁴⁹

Der Blick auf die Welt ist die Grundlage des Erkennens. Einen reinen, unvermittelten Blick auf die Welt gibt es nicht. Die Psychologie der Wahrnehmung lehrt, dass das Sehen selbst nicht als getreuliche Abbildung eines äußeren Reizes verstanden werden kann, sondern dass am Wahrnehmungsprozess immer bereits erlernte und kulturell vermittelte psychische Vorgänge beteiligt sind. Im „Zimbardo“, einem Lehrbuch für Psychologie, ist zu lesen:

Aufgabe der Wahrnehmung ist es, den sich ständig verändernden, oft chaotischen Input aus äußeren Energiequellen über die Sinnesorgane aufzunehmen und zu stabilen, geordneten Perzepten, die für den jeweiligen Betrachter relevant sind, zu organisieren. Ein Perzept ist das, was wahrgenommen wird. Es ist weder der physikalische Gegenstand (distaler Reiz) noch sein Abbild in einem Rezeptor (proximaler Reiz). Vielmehr handelt es sich um das erfahrene (phänomenale) Ergebnis des gesamten Wahrnehmungsprozesses, der so unterschiedliche psychische Vorgänge wie Zusammenfügen, Urteilen, Schätzen, Erinnern, Vergleichen und Assoziieren umfaßt.⁵⁰

Auf die Netzhaut wird ein Bild projiziert, doch sehen können wir dieses Bild erst, wenn es im Gehirn verarbeitet wird und da sind die Vorgänge des Schätzens, Erinnerns, Vergleichens etc. bereits involviert. Wahrnehmen ist immer auch schon Interpretation.

Dass unterschiedliche Interpretationen ein und desselben Sinneseindrucks möglich sind, zeigen etwa Vexierbilder wie der bekannte Neckar-Würfel, der aus der Perspektive von oben oder aus der Perspektive von unten gesehen werden kann. Wenn man sich sehr konzentriert, dann kann man den Würfel aber auch als zweidimensionales Bild interpretieren. Versuche haben gezeigt, dass Mitglieder nichtschriftlicher Kulturen geneigt sind, diese Interpretation des Gesehenen zu wählen, weil es in ihren Kulturen keine Konventionen für dreidimensionale Abbildungen nach perspektivischen Prinzipien gibt. Uns sind diese Abbildungskonventionen so vertraut, dass uns das Nichtwahrnehmen der Räumlichkeit des dargestellten Objekts unwahrscheinlich erscheint.

⁴⁹ Vgl. zu diesem Abschnitt: Philip G. Zimbardo: Psychologie. Dt. Bearb. v. Siegfried Hoppe-Graff, Barbara Keller u. Irma Engel. Berlin, Heidelberg New York: Springer, 6. überarb. u. erw. Aufl., 1995. S. 159 und 191-194.

⁵⁰ Zimbardo: Psychologie. 1995. S. 159.

Die Tiefenwahrnehmung hat ein anatomisches Problem zu bewältigen: Die Abbildungen der visuellen Reize sind auf der Netzhaut nur zweidimensional; das bedeutet, dass ein und dasselbe Netzhautbild von Objekten ganz unterschiedlicher Entfernungen hervorgerufen sein könnte. Damit wir uns im Raum bewegen können, müssen wir uns aber ein Bild von der räumlichen Beschaffenheit der Umgebung schaffen. Die Tiefenwahrnehmung ist auf ein ganzes Ensemble von Informationsquellen angewiesen, damit sie ein angemessenes, nützliches Perzept liefern kann.

Zu diesen Informationsquellen gehören die *Querdissipation*, die sich durch den Augenabstand ergibt, sodass das Gehirn die unterschiedlichen Bilder zu einer einheitlichen Wahrnehmung eines räumlichen Gegenstandes verschmilzt sowie die *Konvergenz*, die den Winkel der Augen zueinander beim Fixieren von unterschiedlich entfernten Gegenständen berücksichtigt. Eine weitere Quelle ist die *Bewegungsparallaxe*: Wenn wir uns bewegen, ergeben nah gelegene Gegenstände ein sich schnell bewegendes Netzhautbild in Relation zu einem entfernter positionierten Gegenstand, der sich langsamer bewegt, während der am weitesten entfernt liegende, fixierte Gegenstand ruhig steht.

Diese zur Tiefenwahrnehmung beitragenden Faktoren sind an die Körperlichkeit eines Sehenden gebunden, der sich im Raum bewegen kann und muss, um die Räumlichkeit der Welt zu erfahren.

Auch wenn wir uns nicht bewegen und ein Auge schließen, sind Informationen über die Raumtiefe verfügbar. Die Psychologie nennt diese Informationen Abbildungsfaktoren, weil es genau diese sind, die bei bildlichen Darstellungen zur Anwendung kommen: Der *Schattenwurf* liefert Informationen über die dreidimensionalen Formen der Gegenstände, die *Interposition* oder *Verdeckung* über vorne und hinten, da das verdeckte Objekt weiter entfernt liegen muss als das verdeckende. Ganz wichtig ist auch die *Größen/Distanz-Relation*: Gegenstände gleicher Größe werfen unterschiedlich große Netzhautbilder, je nach ihrer Entfernung. Hier spielt erlerntes und kulturelles Wissen eine wesentliche Rolle bei der Interpretation der Größenverhältnisse der Objekte. In engem Zusammenhang mit der Größen/Distanz-Relation steht die *lineare Perspektive*: Verlaufen parallele Geraden in die Ferne, so konvergieren sie auf dem Netzhautbild an einem Punkt am Horizont. Dieser Umstand lässt sich auch auf die Darstellung von Oberflächentexturen (z.B. eines Fliesenfußbodens) anwenden

und nicht nur auf die äußeren Grenzen der abgebildeten Gegenstände. Die lineare Perspektive ist die eigentliche Entdeckung der Renaissancemaler, denn bereits zuvor hatte man in der Malerei Schattenbildung, Verdeckung und relative Größe zur Darstellung von Räumlichkeit genutzt.

2.2.4 Bedeutung der Zentralperspektive

Die kulturelle Tragweite dieser Entdeckung und ihrer Erfolgsgeschichte in der Malerei kann kaum hoch genug eingeschätzt werden.

Es muss nicht mehr in Frage gestellt werden, dass Darstellungskonventionen das Denken prägen oder man könnte auch sagen: mitkonfigurieren. Ohne die Rahmen kollektiv organisierter Abbildungskonventionen von Wahrnehmungen und Welterfahrungen, ob narrativ oder bildnerisch vermittelt, wären individuelle Wahrnehmungen und Erfahrungen kaum innerhalb eines sozialen Zusammenhangs deutbar.

Die zentralperspektivische Abbildung ist ein Verfahren angewandter Geometrie. Martin Burckhardt beschreibt die Verwissenschaftlichung der Malerei als Mechanisierung der Wirklichkeitserfahrung:

Das zentralperspektivische Modell markiert jenen Indifferenzpunkt, bei dem, was gespiegelt wird vollkommen gleichgültig ist. Hier liegt das mechanische Moment [...]: weist es die Malerei doch als Wissenschaft aus. In diesem „wissenschaftlichen“ Sinne benutzt, funktioniert das zentralperspektivische Modell wie eine Bildverarbeitungsmaschine, die eine jegliche Wirklichkeit auf eine spezifische, immer gleiche Art und Weise aufrastert. So ist das räumliche Bild keine Spiegelung (im Sinne der Mimesis), sondern tatsächlich eine Transformationsgrammatik, die das, was sie repräsentiert, in ein neues Zeichenfeld hebt. [...] Es ist die Sprache der Geometrie: es ist die Übersetzung (die Dekonstruktion) des Augenblicks in ein System von Sehstrahlen, die auf dem Durchschnitt der Sehpyramide auftreten – und die dort sich zu einem exakten Abbild sich zusammenfügen: *Trompe l'œil*, Zweite Natur.⁵¹

Und erblickt deren Konsequenzen als ideologisch, weil es sich bereits um einen Modus der Weltbeherrschung handelt:

⁵¹ Martin Burckhardt: Metamorphosen von Raum und Zeit. Eine Geschichte der Wahrnehmung. Frankfurt /M., New York: Campus Verlag 1994. S. 149.

Hier, im Möglichkeitsraum, im Kenotaph, wo die Erste Natur zur Zweiten sich wandelt, entsteht die Vorstellung, daß die Welt, die ins Bild gerät (die entziffert, dekonstruiert und damit beherrschbar wird), sich ihrerseits zum *Weltbild* fügen könnte. [...] In jedem Bild liegt ein Welt-Entwurf (einfach deshalb, weil jene Sprache die in ihm wirkt, alle erdenklichen Bilder der Welt aufnehmen und wiedergeben kann). Dabei beruht dieser *ideo-*logische Charakter nicht darauf, welcher Art das Weltbild ist, das im Bild erscheint, sondern es ist ideologisch schon deshalb, weil es das Modell eines jeglichen Weltbildes bezeichnet: einen Modus, die Welt zu schauen.⁵²

Mit der Verwissenschaftlichung und Mechanisierung der Herstellung eines Weltbildes geht eine Ideologisierung einher,⁵³ welche die Neuzeit zutiefst prägt. Mit ihr beginnen die Dialektik der Aufklärung und die Konzeption des abendländischen Subjekts.

Nicht mehr die göttliche Ordo bestimmt die Logik der Darstellungen, nicht mehr die Bedeutung und Symbolhaltigkeit der dargestellten Objekte, sondern eine geometrisch konstruierbare Ordnung, die mit der Fixierung eines Blickpunktes ein sehendes, erkennendes Subjekt mitkonstruiert. Die Einführung des Subjekts in die Bildkomposition hat ihren Preis, Monika Schmitz-Emans bemerkt dazu:

Zentralperspektivische Bild-Kompositionen zentrieren das Dargestellte auf den Betrachter hin, aber gerade dies ist ein ambivalentes Arrangement. Einerseits ist der gesamte Bildinhalt auf den Betrachtstandpunkt bezogen, daß dieser sich der Illusion einer Raum-Kontinuität hingeben und sich als virtueller Herr des Bild-Raumes interpretieren kann; andererseits funktioniert dies nur auf der Basis einer rigiden Durchstrukturierung des Bildes, auf die der Rezipient keinen Einfluß hat.⁵⁴

Diese rigide Durchstrukturierung entspricht einer Normierung des Sehens, die ihre innere Notwendigkeit im Funktionieren der Bildillusion hat. Sowohl der Maler als auch der Betrachter müssen sich an Herstellungs- und Rezeptionsregeln halten, damit die Illusion von Raumtiefe funktioniert:

Perspektivik wäre beschreibbar als ein Trick, mit dem die Malerei ihre Zweidimensionalität verleugnet, wenngleich eben nur spielerisch und auf der Basis einer Art unausgesprochenen Abkommens zwischen den Bildern und ihren Betrachtern, denn es bedarf sowohl kulturell codierter

⁵² Burckhardt: Metamorphosen von Raum und Zeit. 1994. S. 153.

⁵³ Ein Gedanke, den Foucault ja in vielfältiger Weise gedacht und gewendet hat.

⁵⁴ Monika Schmitz-Emans: De-zentrierte Perspektivik: Zur Räumlichkeit literarischer Texte und zur Abkehr vom zentralperspektivischen Prinzip bei Jorge Luis Borges und Italo Calvino. – In: Röttgers, Kurt und Monika Schmitz-Emans (Hg.): Perspektive in Literatur und bildender Kunst. Essen: Verl. Die blaue Eule 1999. S. 96-138. S. 97.

Sehgewohnheiten, um zentralperspektivische Arrangements als Simulation von dreidimensionaler Wirklichkeit wahrzunehmen, als auch einer bestimmten Rezeptionshaltung gegenüber dem Gemälde als solchem.⁵⁵

Zu diesen Spielregeln gehören eben die Unbeweglichkeit des Rezipienten, die Wahrung eines bestimmten Abstandes sowohl zu den dargestellten Objekten als auch des Betrachters zum Bild. (Zu nah besehen funktioniert die Tiefenwirkung nicht.). Damit werden die in der realen Raumwahrnehmung beteiligten Informationsquellen, die an Bewegung (Bewegungsparallaxe) und an die Physiologie der Augen (Querdissipation und Konvergenz) gebunden sind, aus der illusionären Raumwahrnehmung ausgefiltert.

Es wird mit dieser Normierung des Blicks ein statisches, vororganisiertes, den Körper ausklammerndes Sehen favorisiert, das die Körperlichkeit und Beweglichkeit des erkennenden Subjekts marginalisiert und nur jene Aspekte als wesentlich klassifiziert, die innerhalb der perspektivischen Abbildungsoperation erfassbar sind. Im Laufe der Rezeptionsgeschichte des zentralperspektivischen Arrangements ist genau dieser Blick aber zu dem geworden, was uns als scheinbar natürliche Repräsentation von Räumlichkeit erscheint, wie Monika Schmitz-Emans hervorhebt:

Das Repräsentationsprinzip Zentralperspektive hat das abendländische Sehen in einer Weise geschult, deren Folgen die Gegenwart keineswegs hinter sich gelassen hat. Im Gegenteil: Im Zeitalter der technischen Repräsentationsmedien und neuerdings der technisch-medialen Simulation von Wirklichkeit behauptet es seine dominante Funktion. Simulierte Räume auf Bildschirmen unterliegen vorzugsweise zentralperspektivischen Arrangements, Videospiele spielen in zentralperspektivisch strukturierten simulierten Räumlichkeiten, und diesem Modell eines zentralperspektivischen Raums assimiliert werden sogar Präsentationen abstrakter Folgen von Daten. Der Effekt ist der einer wechselseitigen Bekräftigung von simulierter Wirklichkeit und scheinbar natürlicher zentralperspektivischer Raumorganisation.⁵⁶

⁵⁵ Schmitz-Emans: De-zentrierte Perspektivik. 1999. S. 96.

⁵⁶ Schmitz-Emans: De-zentrierte Perspektivik. 1999. S. 98.

2.2.5 Der gelebte Raum

Martin Burckhardt hat darauf hingewiesen, dass die Zentralperspektive, die ein geometrisches Raster auf eine glatte (Spiegel-)Fläche legt, mit dieser Geometrisierung der Wahrnehmung das cartesianische Raumkonzept erst ermöglicht hat. Durch die Praktiken der *Raumdarstellung* haben sich die Grundlagen für die Auffassung des nach exakten Raumkoordinaten erfassbaren und messbaren (beherrschbaren) Raumes ergeben.⁵⁷ Auch wenn die moderne Physik diese Raumauffassung als wissenschaftliches Modell längst suspendiert hat, wirken ihre Implikationen noch bis heute fort. Es macht den Raum zu einer vordefinierten Hohlform (Länge mal Breite mal Höhe), in der die Objekte an bestimmbarbaren Punkten platziert sind. Franz Xaver Baier:

Wir sind heute immer noch gewohnt von „dem Raum“ zu sprechen und dann in einer Weise, als wäre er ein Behältnis und der Mensch ein Körperding darin.⁵⁸

Ein euklidisch gedachter Raum ist homogen und überall gleichwertig, semiotisch gesehen sowohl zu undifferenziert als auch zu statisch, um Bedeutungsraum zu sein. Er enthält aber dieselbe verführerische Suggestion, die auch die Perspektive schon so attraktiv gemacht hat: dass der Raum ein lückenloses Kontinuum sei, in dem man sich an jedem Punkt auskennen kann, der organisierbar und überraschungsfrei ist und der in seiner totalen geometrischen Erfassbarkeit eben auch gänzlich beherrschbar ist.

Tatsächlich können wir diesen Kontinuitätsraum gar nicht in unserem Lebensvollzug erfassbar machen, denn er ist in seiner Indifferenz und mit seiner nicht begreifbaren größenmäßigen Ausdehnung unserer Wahrnehmung nicht zugänglich. So können wir uns selbst nicht in den Raum hineindenken, sondern so können wir uns nur ein begrenztes Volumen vor unseren Augen vorstellen (das Behältnis) und uns als Modellfiguren darin, wie in einem Puppenhaus. Denn:

Raum ist ein Existenzial des Menschen. Wir kommen nicht irgendwie in

⁵⁷ Vgl.: Burckhardt: Metamorphosen von Raum und Zeit. 1994. S. 132. Vgl. auch: Erwin Panofsky: Die Perspektive als symbolische Form. – In: Ders.: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft. 2. Aufl. – Berlin: 1974. S. 99-167.

⁵⁸ Franz Xaver Baier: Der Raum. Prolegomena zu einer Architektur des gelebten Raumes. – Köln: König 2000. S. 18.

Raum und Zeit vor, sondern wir sind selbst räumlich und zeitlich. Wir existieren räumlich wie zeitlich. Das ist eine fundamentale, unsere gesamte Existenz betreffende Tatsache. Wir müssen also Sein und Zeit und Raum durch unsere Existenz leisten. Wir müssen uns zeitigen wie räumlichen. Das ist der radikale Sinn von Wirklichkeit. Dabei sind Mensch und Raum unauflösbar miteinander verknüpft. Raum ist kein Gegenüber für den Menschen. Er ist weder ein äußerer Gegenstand noch ein inneres Erlebnis. Es gibt nicht die Menschen und außerdem Raum. [...] Vielmehr sind Raum, Zeit und Sein auf konkrete Lebensweisen bezogen und nur aus ihnen begreifbar. Die Lebensweisen sind die Konfigurationsprogramme, die je bestimmte Wirklichkeiten erzeugen.⁵⁹

Baier schlägt deshalb vor, eine wesentliche Unterscheidung zwischen dem geometrischen Raum zu treffen, der für manche technischen Operationen innerhalb unseres Lebensraumes ein nützliches Modell abgeben kann und dem „gelebten Raum“, dem Raum also, den wir „mit unserer Existenz leisten“. Dieser gelebte Raum stellt sich freilich ganz anders her als der euklidische Raum:

Die Geometrie des gelebten Raumes ist eine bewegte Geometrie. Sie befindet sich in permanenter Umbildung und hat nur ambulante Größen. Wirklichkeit ist Prozessualität. [...] Zum gelebten Raum gehört eine „Chaos“-Geometrie, die Transformationen, Übergänge, Verbindungen, Formprozesse sichtbar macht.⁶⁰

Hier ist ein meines Erachtens wesentlicher Aspekt wieder in ein Raumkonzept eingeführt: Die Prozessualität und mit ihr die Bewegung, die Körperlichkeit des wahrnehmenden Individuums, das die Erfahrung von Räumlichkeit nur über die Bewegung seines Körpers überhaupt machen und erlernen kann (die Raumwahrnehmung dient ja biologisch gesehen vor allem der Möglichkeit von unfallfreier Bewegung im Raum), den die Zentralperspektive und das aus ihr heraus entstandene Raumkonzept außer Acht gelassen hat.

Diese Raumauffassung „weiß“ aber weniger über den Raum, weil sie weniger Gesichertes, Fixiertes über ihn speichern kann, da er in ständiger Transformation begriffen ist. Das, was uns den euklidischen Raum so angenehm beherrschbar und ihn als Instrumentarium so praktikabel macht, seine (begrenzte) Übersichtlichkeit und seine (visuell dominierte) Speicherbarkeit, fällt in diesem Konzept weg.

Allerdings, und das halte ich für enorm wichtig, ist dieses Konzept allein in der Lage, uns die Bedeutsamkeit des Raumes zu erschließen, da nur ein Raum,

⁵⁹ Baier: Der Raum. 2000. S. 18-19.

⁶⁰ Baier: Der Raum. 2000. S. 20.

der in ständiger Transformation begriffen ist, eine Sprache entwickeln kann, die „Fügungen“ kennt, weil sie Elemente des Raumes immer wieder mal anders zueinander in Beziehungen stellt. Ein Ort kann nur in seiner Prozessualität erfasst und innerhalb seiner Prozessualität zu einer spezifischen – wenn auch veränderlichen – Bedeutsamkeit finden. So wie sich Sprache eben auch nur in ihrem Gebrauch semiotisiert. Und Gebrauch bedeutet das Zusammenstellen und immer wieder Neukonfigurieren von sich wiederholenden Elementen, wodurch erst die Herstellung von Kontexten ermöglicht ist.⁶¹ In diese Kontexte lassen sich dann immer wieder neue Elemente einfügen und einführen, die innerhalb des Kontextes erst Bedeutsamkeit erlangen und gleichzeitig den durch den Kontext aufgespannten Sinnraum mit umgestalten. Aus ziemlich langer Erfahrung wissen wir, dass der kulturell beständig semiotisierte Sinnraum praktisch nie gänzlich zum Einsturz kommt, obwohl wir mit jedem Gebrauch an seiner Statik manipulieren.⁶² Ich denke, dass man das über den Raum wie über die Sprache sagen kann (weil beide eben keine statischen Systeme sind).

Ich möchte noch einmal auf Baiers Konzept des gelebten Raumes zurückkommen, um zu verdeutlichen, was man sich darunter vorstellen kann. „Der gelebte Raum ist ein situativer Raum“ schreibt Baier und weiter:

Radikal gesehen gibt es Wirklichkeit nur als Lebenssituationen. In Wirklichkeit sind wir immer in einer bestimmten Situation.⁶³

Aus dieser Situiertheit der Raumerfahrung ergeben sich immer Kontexte aus der Situation, die unsere Raumwahrnehmung mitbestimmen. Ein anschauliches Beispiel ist das Bild eines Küstenspazierganges, das Baier gibt:

Wenn wir an einer Küste entlang laufen interessiert es uns wenig wie lang die Küste ist und daß die Länge viel besser mit der Fraktalen Geometrie zu erfassen ist als mit der Euklidischen. Wir sind eher darauf eingestimmt, endlich einmal tief durchzuatmen, auszuschwingen und über unseren derzeitigen Lebensabschnitt nachzudenken. Außerdem schmerzt das rechte Bein, weil es sich vom langen Flug verkrampft hat und die Weite des Strandes stellt sich noch nicht ein, weil die Gedanken immer noch an der Stewardess hängen. Also treten wir auf einen Seeigel und unter dem Motto „Und ich in

⁶¹ Ich glaube ja nicht, wie Derrida, dass die Wiederholung im Diskurs die Identität semantischer Einheiten zerstört (von der man ja auch gar nicht ausgehen kann), sondern, dass in der Wiederholung sich das Ungefähr der Bedeutungen und ihrer Bezüge ergeben, die den Bedeutungsraum erst konstituieren, so prozessual und unfixierbar er auch sein mag.

⁶² Ein Blick in ein etymologisches Wörterbuch genügt, um das Ausmaß der Transformation von Bedeutungen abzuschätzen.

⁶³ Baier: Der Raum. 2000. S. 21.

Lohe“ werden wir von einem höllischen Brennen eingeschlossen. Die Küste fällt dadurch völlig weg unsere Welt wird aufgelöst und in der nun wirklich wahren Erkenntnis „Schmerz macht ortlos“ denken wir an das Jüngste Gericht oder sonstige Infernos, in denen vielleicht unser handy (sic!) als Retter und Lichtfaden erscheint.⁶⁴

Die Bedeutsamkeit des Raumes ergibt sich für uns als Wahrnehmende und als dem Raum Bedeutung Zuschreibende immer aus unserer Situation und dem Kontext, in den wir diese Situation einschreiben (also aus einer narrativen Konstruktion).

⁶⁴ Baier: Der Raum. 2000. S. 21.

2.3 Literarische Perspektivik

2.3.1 Perspektive als Technik der Raumerzeugung

Von hier aus gesehen erscheint es mir gerechtfertigt, literarische Perspektive als ein Ensemble erzähltechnischer Möglichkeiten zu sehen, die einen literarischen, an das Wesen des Narrativen gebundenen, fiktiven Raum erzeugen. Sowohl Monika Schmitz-Emans⁶⁵ als auch Bernd Stiegler betrachten das Räumliche als grundlegend für die Diskussion der literarischen Perspektive. Stiegler schreibt:

Bei der Perspektive in literarischen Texten haben wir es also mit ihrer räumlichen Ordnung und deren Rezeption durch den Leser zu tun. Texte konstruieren imaginäre Räume, die den Blick des Lesers auf das Geschehen einschränken, ihm einen bestimmten Blickwinkel zuweisen und ihn das Geschehen von einem oder mehreren Standorten aus betrachten lassen.⁶⁶

Der narrativ erzeugte Raum hat mit dem gelebten Raum im Sinne Baiers einiges gemein, wie ich meine. Monika Schmitz-Emans hält fest:

Allgemein gesprochen, gilt Raumwahrnehmung als ein *Prozeß* [kursiv E.K.] der Raumgestaltung. Das perspektivische Hinzugewinnen einer zusätzlichen Dimension kann sich entsprechend immer nur auf einen schon gestalteten, nicht auf einen absoluten Raum beziehen. Ausgehend von diesem Verständnis von Perspektivierung wäre zu fragen, ob und in welchem Sinne literarische Texte perspektivierende Effekte haben.⁶⁷

Ein Grund, warum uns die Imagination textlich erzeugter Raumrepräsentationen so unheimlich leicht fällt, ist, dass wir gar kein geschlossenes räumliches (euklidisch gedachtes) Kontinuum erwarten, da wir ein solches aus unserer Erfahrungswelt auch gar nicht kennen.

Der Raum, der lesend erschlossen wird, ist eben auch nicht kontinuierlich, sondern es verräumlicht sich uns nur das, was in konkreten Situationen dargestellt

⁶⁵ Vgl. Schmitz-Emans: Perspektivische Vorüberlegungen. –In: Röttgers, Kurt und Monika Schmitz-Emans (Hg.): Perspektive in Literatur und bildender Kunst. Essen: Verl. Die blaue Eule 1999. S. 11-14. Monika Schmitz-Emans fragt hier neuerlich, was man unter literarischer Perspektivik eigentlich verstehen könnte, und auch sie legt das Hauptaugenmerk auf die Räumlichkeit des Textes.

⁶⁶ Stiegler: Wechselnde Blicke: Perspektive in Photographie, Film und Literatur. 1999. S. 292.

⁶⁷ Schmitz-Emans: Perspektivische Vorüberlegungen. 1999.

und so bedeutsam wird. Der „Leseraum“ ist ebenso löchrig, transformativ und prozessual wie unser Lebensraum.

Die narrative Vermittlung des Räumlichen berücksichtigt diese Prozessualität der Raumerfahrung und entwickelt damit eine Perspektivik, die sich von der bildnerischen (statischen) Vermittlung dadurch abhebt, dass sie eine ständige Transformation erfährt (die aber nicht einer lückenlosen Aneinanderreihung zentralperspektivisch organisierter Einzelbilder entspricht, wie in einer Computersimulation).

Die Raumrepräsentationen, die unser Gehirn beim Lesen erzeugt, werden immer wieder neu angepasst und verändert und im Hinblick auf ihre Bedeutsamkeit innerhalb des Erzählgeschehens genauer oder schemenhafter konstruiert und auch beim wiederholten Lesen nicht in derselben Weise repräsentiert.⁶⁸ Es scheint so zu sein, dass es bei der Repräsentation von Raummodellen im Gehirn zu einem Zusammenspiel von Inferenzdimensionen kommt, die voneinander abhängig sind: dazu gehören der Protagonist und dessen „point of view“, der spezielle an ihn gebundene Raumrepräsentationen auslösen kann, die jedoch abgelöst werden können von anderen Raumvorstellungen, wenn der Protagonist sich mit einer anderen Figur in einem Raum befindet, aber auch geschilderte Objekte, Zeit, Kausalität und Motivation spielen innerhalb dieser Abhängigkeiten eine ebenso bedeutende Rolle. Wenn etwa der Raum wichtig zum Verstehen von Kausalität oder einer Motivation ist, wird spontan eine Raumsituation repräsentiert.⁶⁹ In der psychologischen Gehirnforschung unstrittig ist aber auch, dass die Konstruktion von mentalen Modellen beim Lesen nur über die Inferenzen der individuellen Denkprozesse und des vorhandenen „Weltwissens“ des Lesenden funktionieren.⁷⁰

Schmitz-Emans hat diese Verschränkung der Inferenzen, wie mir scheint, in ihr Verständnis von literarischer Perspektive aufgenommen, weil sie über die Fragen des point of view so weit hinaus geht und die Fragen nach dem Anschluss

⁶⁸ Vgl. Georg Jahn und Markus Knauff: Raum zum Lesen: Die Konstruktion mentaler Modelle beim Verstehen narrativer Texte. – In: Krämer-Badoni, Thomas u. Klaus Kuhm (Hg.): Die Gesellschaft und ihr Raum. Raum als Gegenstand der Soziologie. Opladen: Leske + Budrich 2003. (= Stadt, Raum, Gesellschaft. Band 21) S. 53-72. S. 54.

⁶⁹ Vgl.: Jahn, Knauff: Raum zum Lesen. 2003. S. 61.

⁷⁰ Vgl.: Jahn, Knauff: Raum zum Lesen. 2003. S. 63.

an die Welt außerhalb des Textes erkundet (also das hereinspielende „Weltwissen“ mit einbezieht).

Ihr zufolge leistet die literarische Perspektive – wie auch die der Malerei, welche die „Schwelle zwischen zweidimensionaler gemalter Wirklichkeit und dreidimensionaler Außenwelt [...] umspielt“⁷¹ - diesen Anschluss an die Welt des Rezipienten durch eine ästhetische Suggestion:

Eine der zentralperspektivischen Strategie in der Malerei analoge Darstellungsstrategie muß es auf die die Suggestion eines räumlichen Übergangs zwischen der sogenannten Wirklichkeit und den sogenannten literarischen Fiktionen anlegen – mit dem Ziel, die Grenze zwischen jener und diesen zu durchbrechen, zu relativieren, kurz: zu umspielen.⁷²

Damit ist auch gesagt, dass es Texte gibt, die diese Darstellungsstrategien nicht anwenden und nicht so sehr daran interessiert sind, die Schwellen zu umspielen (man denke an hermetische Poesie), sondern sie eher herauszustellen, wie es auch eine inzwischen lange Tradition der bildenden Kunst gibt, die der Zentralperspektive eine radikale Absage erteilt hat (aus durchaus namhaft zu machenden Gründen, wie man weiß).⁷³

Der Roman aber mit seiner immer sehr engen Beziehung zur außerliterarischen Wirklichkeit, nicht nur in seiner Funktion als epistemologische Metapher, macht dies in besonderem Maß: Den Anschluss suchen, die Schwellen umspielen, ein ästhetisches Spiel eröffnen, in dem die Raumgrenzen sich beständig erweitern und verengen, in dem der Raum in seiner Wandelbarkeit seine generelle Gestaltbarkeit offenbart und in dem die Perspektive als Scharnier zwischen Fiktion und „Wirklichkeit“ fungiert.

⁷¹ Schmitz-Emans: De-zentrierte Perspektivik. 1999. S. 96.

⁷² Schmitz-Emans: De-zentrierte Perspektivik. 1999. S.101.

⁷³ Wobei schon durch die sprachliche Vermittlung alleine immer schon Anschlussstellen an die Außen-Welt des Lesers gegeben sind. Vgl auch: Schmitz-Emans: De-zentrierte Perspektivik. 1999. S. 101.

2.3.2 Perspektivierende Verfahren

Schmitz-Emans sieht diese Schwellenfunktionen in „sämtliche[n] Phänomene[n] und Strukturen, welche im weitesten Sinne den Umgang des Lesers mit dem Text steuern, kanalisieren, vielleicht programmieren, dem Leser bildlich gesprochen in den Text hineinverhelfen.“⁷⁴ Sie rechnet hierzu auch nicht textuell verfasste Phänomene wie das Buch als physisches Konkretum oder Illustrationen. Die textuell verfassten lesersteuernden Phänomene wären dann:

Leseanweisungen aller Art (seien diese nun wörtlich zu nehmen oder nicht), Informationen zur Beschaffenheit, zu den Grundlagen und Hintergründen des Textes sowie zu seinen Zielen [...], zu den Bedingungen, unter denen er entstand (dazu gehört auch die Nennung eines Autor-Namens, die Übermittlung von autorbezogenen Informationen via Klappentext etc.) Buchdeckel, Buchrücken und Buchumschlag als Schriftträger präsentieren Text-Rahmen, die als Schwellen fungieren. Besonders wichtig sind solche Phänomene, die zwischen den Buchdeckeln, die man als Peri-Text (Umgebungs-Text) charakterisieren könnte: Titel, Inhaltsverzeichnis, Register, Kommentierungen aller Art [...] ⁷⁵

Unter diesen Kommentierungen hebt sie die Fußnote heraus, die diese Funktion der Schwelle in besonderem Maß erfülle, als Beispiel für die Perspektivierung des Erzählten. Indem die Fußnote sich an den Leser wende, vermittele sie zwischen dem Leser und dem Erzählten: „Sie ziehen in den Text hinein, markieren den Ort, wo die Spielregeln des Textes beginnen – und wiederum besteht eine Spannung zwischen Distanz und Nähe bzw. zwischen Annäherung und Distanzierung.“⁷⁶

Das Spiel zwischen Distanz und Nähe ist der literarischen Perspektive wesentlich: dieses Wechselspiel, das diese Spannung zwischen dem, was wir sehen, was der andere sieht, was wir gemeinsam sehen könnten, was wir überhaupt erfassen und überblicken können, wie wir unsere perspektivischen Schätzungen entwerfen – also unser Weltbild und unser Selbstbild. Schmitz-Emans führt weiter aus:

Fußnoten stehen nicht einfach auf Papier; sie haben etwas Gestisches: Sie weisen von einem Standort außerhalb des Textes auf diesen Text [...] hin und erheben sich kommentierend, ergänzend, korrigierend über diese. Sie stellen sich – als Bestandteil des Gesamttextes – auf ein und

⁷⁴ Schmitz-Emans: De-zentrierte Perspektivik. 1999. S. 101.

⁷⁵ Schmitz-Emans: De-zentrierte Perspektivik. 1999. S. 102.

⁷⁶ Schmitz-Emans: De-zentrierte Perspektivik. 1999. S. 103.

dieselbe Wirklichkeitsebene mit dem Leser, suchen das Bündnis mit ihm, um sich mit ihm über den Text zu verständigen.⁷⁷

Das, was Schmitz-Emans über die notierte Fußnote sagt, die ja tatsächlich in besonderem Maße gleichzeitig die Textgrenzen markiert und ihre Überbrückbarkeit verheißt, gilt, wie ich meine, auch über latente, nicht notierte Fußnoten, also den gedanklichen Kommentar und über all die anderen zwischen Textwelt und Außenwelt verbindenden Schwellen: Dass sie nämlich die Eigenschaft besitzen, sich über das Mittel der zeitweiligen Distanznahme über den Text zu erheben und Bündnisse herzustellen, wo man sich in unterschiedlichsten Kombinationen gemeinsam über den Text bzw. die Erzählung verständigt.

Besonders deutlich spürbar ist dies etwa am Mittel der Ironie⁷⁸, die einen sehr stark perspektivierenden Effekt hat: Sie stellt eine Spannung zwischen Distanz und Nähe, zwischen Annäherung und Distanzierung her und kann unterschiedlichste Bündnisse herstellen, je nachdem, zu welcher Instanz der Erzählung sie in Distanz tritt und zu welcher sie ein Bündnis herstellt. Über die struktural-fiktionale Bedeutung der Ironie bei Thomas Mann etwa schreibt Bruno Hillebrand:

[...] die Distanz, die den Autor vom Erzähler und den erzählten Figuren trennt, [...] den ironischen Verständigungsprozeß, den der Autor über den Erzähler hinweg zum Leser in Gang setzt [...]⁷⁹

So stiftet die literarische Perspektive wechselnde Gemeinsamkeiten zwischen den am ästhetischen Spiel beteiligten personalen Instanzen (AutorIn, ErzählerIn, Figuren, LeserIn), wie immer deren Rollen zwischen Fiktion und Wirklichkeit auch verteilt sein mögen, indem in einem Spiel der wechselnden Perspektivübernahmen gemeinsam imaginierte Blickpunkte erzeugt werden, die ganz unterschiedliche Nähebeziehungen, Distanzen und Überblicksmöglichkeiten über die Erzählung herstellen.

Dieses Verfahren des Nahekommens und des sich wieder Distanzierens ist ein konstruktives Verfahren: Es erzeugt einen Raum, einen „gelebten Raum“, der sich aus Situationen herstellt (und nicht kontinuierlich ist) und der sich aus der

⁷⁷ Schmitz-Emans: De-zentrierte Perspektivik. 1999. S. 103.

⁷⁸ Man könnte die Ironie auch als nicht realisierte Fußnote zum Haupttext verstehen. In gewisser Weise kommentiert oder korrigiert sie das Gesagte.

⁷⁹ Hillebrand: Theorie des Romans. 1993. S. 287.

Überwindung der Schwellen zwischen dem Textraum und dem Wirklichkeitsraum des Lesers generiert. Für besonders gelungen an Schmitz-Emans Konzeption von literarischer Perspektive halte ich den Verweis auf die Schwellenfunktion von lesersteuernden Phänomenen aller Art, die sich mit den Ergebnissen der psychologischen Hirnforschung gut in Einklang bringen lassen und den Blick auf räumliche Verhältnisse freigeben.

Nicht nachvollziehen kann ich aber die Analogiebildung ausschließlich zur zentralperspektivisch organisierten Malerei, weil ja jede „Abbildung“, jede „Nachahmung“ Grenzen umspielt, Schwellen herstellen muss, um bei einem Rezipienten Repräsentationen zu erzeugen. Außerdem muss die zentralperspektivische Malerei ein Abbildungsproblem überwinden, das nicht erst in der mediatisierten Vermittlung entsteht, sondern schon viel früher im Wahrnehmungsprozess: beim Netzhautbild. Literarische Perspektive hat ganz andere Schwellen-Probleme, sie muss eine Repräsentation erzeugen, wo noch gar kein Bild ist. Und literarisch erzeugte Räume sind ja gerade nicht zentralperspektivisch organisiert, weil ein prozessuales Annäherungs- und Distanzierungsverfahren, wechselnde Blicke und jede Erwähnung von räumlichen Entitäten⁸⁰ erst den Raum über veränderliche und stets sich verändernde Raumpositionen – über Bewegung, die *nicht* an *ein* Subjekt gebunden ist – konstruieren. Die Zentralperspektive muss den Abbildungsfaktor lineare Perspektive einbringen bzw. thematisieren, weil sie *einen* Blickpunkt *eines* sich nicht bewegendes Subjektes konstruiert.

Stieglers Ansatz geht dahingehend weiter, als er Beziehungen zu den Ästhetiken der Fotografie und des Films herstellt und damit künstlerische Verfahren und deren ästhetischen Reflexionen untersucht, die weit mehr wollen, als eine zusätzliche Dimension zu erzeugen. Innovativ an Stieglers Ansatz ist der Versuch, die Bedeutsamkeit des Perspektivischen und die Fokussierung auf den Rezipienten aus den ästhetischen Überlegungen der „visuellen Künste“ Fotografie und Film herzuleiten und diese Herleitung für die Literaturwissenschaft fruchtbar zu machen. Ich glaube, dass sich von hier aus einige weiterführende

⁸⁰ Vgl. Jahn, Knauff: Raum zum Lesen. 2003. S. 60: „Jede Erwähnung einer Entität mit räumlicher Ausdehnung, ausgezeichneten Seiten, Achsen oder Bewegungsrichtungen, gibt implizit Hinweise auf räumliche Verhältnisse“.

Überlegungen zur Perspektive in der Literatur anstellen lassen müssten, die über bisherige Konzeptionen hinausführen.

Er stellt heraus, dass bereits die künstlerische Fotografie ihr Verhältnis zur Wirklichkeit nicht mehr als Mimesis der Natur definiert, sondern sich schon als Thematisierung des Sehens selbst versteht, und damit eine Beziehung stiftet:

„Die Bedeutung der Perspektive verschiebt sich von der Produktion des Bildes hin zu einer expliziten Thematisierung des Sehens selbst“, schreibt er und weiter: „Die Perspektive garantiert nicht länger die Entsprechung zwischen dem Gegenstand und seinem Bild, sondern stellt die Beziehung zwischen dem Bild und seinem Betrachter her.“⁸¹ Und das, weil die Theorie der Fotografie die Grundlagen der Wahrnehmung nach Helmholtz berücksichtigt, die das Sehen erst im Gehirn verortet und es nicht auf seine optischen Grundlagen des Auftreffens von Sehstrahlen auf der Netzhaut reduziert.

Im Film, so Stiegler, entwickelte sich die Reflexion über die Wahrnehmung als solche mit technisch und ästhetisch komplexeren Mitteln weiter, was ihn zu folgender Festlegung führt:

Die Perspektive wird zur Brücke zwischen Bild und Betrachter. Sie wird nicht eingesetzt, um eine Beziehung zwischen dem Dargestellten und dem Bild zu begründen, sondern um dem Betrachter einen Blick auf das Gezeigte zuzuweisen. Die Perspektive zielt auf den Betrachter. Er nimmt die Perspektiven ein, die ihm die Einstellungen des Films zuschreiben. Die perspektivische Konstruktion der Filmbilder hat in ihm ihren Fluchtpunkt und findet erst in ihm ihre Interpretation. Der Betrachter ist die eigentliche Instanz der Perspektive. Perspektive kann daher als Interaktion zwischen dem Betrachter und der räumlichen Organisation der Bilder bestimmt werden.⁸²

Ins Zentrum der Überlegungen zur Perspektive müsse also der Betrachter gestellt werden. Ein rezeptionsästhetischer Ansatz, der mir tragfähig erscheint, weil er die Mechanismen der Verarbeitung, das „Machen“ der Wahrnehmung berücksichtigt, die gerade in Bezug auf die Perspektive eine wichtige Rolle spielen, wie ich glaube.

Stieglers Bezugnahme zur Ästhetik des Films erhellt einige Aspekte des Perspektivischen, die in traditionellen literaturwissenschaftlichen Ansätzen

⁸¹ Stiegler: Wechselnde Blicke: Perspektive in Photographie, Film und Literatur. 1999. S. 280.

⁸² Stiegler: Wechselnde Blicke: Perspektive in Photographie, Film und Literatur. 1999. S. 281-282.

unberücksichtigt bleiben: Der Film⁸³ arbeite mit den Mitteln der Montage von Bildern und wechselnden Perspektiven, die dem Zuschauer eine gedankliche Reflexion über das Dargestellte abverlangen.

Stiegler beschreibt die Treppenszene Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin*:

In der Treppenszene nimmt der Betrachter keinen festen Standpunkt ein, sondern wechselt fortwährend seine Perspektive. Er sieht frontal auf die Treppe als ganze, blickt auf die anrückenden Soldaten von oben herab – wobei das Blickfeld durch eine (Viktoria-)Figur eingeschränkt ist –, nimmt dann die Position der Soldaten ein, als sie eine ihnen entgegenlaufende Frau mit ihrem toten Kind auf dem Arm erschießen, schaut auf die Treppe von der Seite, von oben, von unten, kann manchmal fast die gesamte Treppe, dann aber wieder nur einen begrenzten Ausschnitt (die Füße eines Erschossenen, den Kopf einer schreienden Frau, die Beinreihe der vorrückenden Soldaten, das Rad eines Kinderwagens etc.) erkennen. Der Betrachter nimmt allerdings nicht durchweg die Position einer der Figuren ein, sondern sieht das Geschehen auch von Standpunkten aus, die die Figuren nicht einnehmen können. [...] Die Multiperspektivität zeigt nur Ausschnitte, die der Betrachter zusammensetzt. Zudem entsteht eine Spannung zwischen der Perspektive des Zuschauers und der imaginierten Figuren im Film.⁸⁴

Das Zusammenspiel unterschiedlichster Blickpunkte (egal, ob an den Standort einer Figur gebunden oder nicht), der Wechsel im Rhythmus, die Größe der Bildausschnitte, auch die Einschränkungen im Blickfeld, das alles stellt Stiegler zurecht als bedeutungsbildend heraus: Als Aufforderung an den Rezipienten, dieses Wechselspiel zu einem Bedeutungsraum zu synthetisieren.

Für mich bedeutet das: Perspektive ist mehr, als *einen* Blickpunkt zu konstruieren oder ihn an *eine* Figur zu heften. Perspektive ist ein *Ensemble* an erzähl- oder bildtechnischen Möglichkeiten, die weder an eine Figur noch an einen Erzähler gebunden sein müssen: Ein Blick kann genauso von einer sich bewegendem Figur wie aus einer oberen Zimmerecke aus geworfen werden, so wie von der Wolke drei, in der auch kein Erzählersubjekt hockt, das als personale Instanz diesen Blick zu vertreten hätte. Ein verorteter Blick macht noch kein verortbares Subjekt.

⁸³ Stiegler bezieht sich in seinem Aufsatz auf Eisensteins Panzerkreuzer Potemkin und dessen theoretische Schriften zu Montage. Was hier zur Sprache kommt, lässt sich aber für den Film als solchen doch in gewisser Weise verallgemeinern, weil die Blick-Montage zur gängigen ästhetischen Praxis des Films geworden ist.

⁸⁴ Stiegler: Wechselnde Blicke: Perspektive in Photographie, Film und Literatur. 1999. S. 284-287.

Personale Instanzen entstehen in der Literatur da, wo ein Bewusstsein, eine Reflexionsinstanz spürbar wird. Auch hier gibt es unterschiedlichste Grade des Auf- und Zurücktretens dieser Instanzen, aber sie gehören zu dieser Spannung zwischen Figuren – Erzähler – Autor – Rezipient, die *auch* durch Blickpunkte evoziert wird, genauso aber durch alle anderen Möglichkeiten der Perspektivierung, wie sie Schmitz-Emans vorgestellt hat oder wie das Mittel der Ironie, die ja auch Nähe und Distanz erzeugt, ohne sich auf euklidisch-räumlich konstruierbare Verortungs- oder Blickpunkte festzulegen und doch raumerzeugende Effekte hat.

Es fällt mir deshalb schwer nachzuvollziehen, weshalb Stiegler als Konsequenz seiner rezipientenorientierten Bestimmung der Perspektive die Instanz des Erzählers völlig eskamotiert – „Ich schlage vor, bei der Analyse der Perspektive auf die Instanz des Erzählers zu verzichten“⁸⁵, schreibt er –, wo es doch möglich ist, den Erzähler als *eine* fiktive Figur des Erzählgeschehens zu bestimmen.

Ich stimme durchaus zu, die Betrachtungen zur Perspektive eines Textes nicht von der Einstellung des Erzählers abhängig zu machen und nicht „das Problem der Perspektive auf die Bestimmung der Distanz [zu] reduzier[en], die der Erzähler zum erzählten Geschehen einnimmt.“⁸⁶, auch weil ich denke, dass diese Distanz praktisch nie konstant ist. Ich bin überzeugt davon, dass jede Figur – auch die des Erzählers – zu dem Spiel von Annäherung und Distanzierung beiträgt, das den Bedeutungsraum eines Textes mitkonstruiert. Gerade über den Erzähler hat die Theorie ja auch schon unglaublich viele produktive Überlegungen dargelegt, die sich meines Erachtens in weiteren Arbeiten zu einem erweiterten Perspektivbegriff fruchtbar integrieren lassen müssten.

Hier ist nicht der Raum, um weiterführende theoretische Überlegungen zur literarischen Perspektive anzustellen, dennoch möchte ich hier einige Grundüberlegungen festhalten, die ich in meiner Arbeit methodisch zu berücksichtigen versucht habe und deren Implikationen ich ernst nehme:

1. Die Festlegung des Perspektivbegriffs auf sein Verhältnis zur *räumlichen* Organisation von Texten. Literarische Perspektive ist ein Ensemble

⁸⁵ Stiegler: Wechselnde Blicke: Perspektive in Photographie, Film und Literatur. 1999. S. 291.

⁸⁶ Stiegler: Wechselnde Blicke: Perspektive in Photographie, Film und Literatur. 1999. S. 290.

erzähltechnischer Möglichkeiten, die einen literarischen, an das Wesen des Narrativen gebundenen fiktiven Raum erzeugen.

2. Unterschiedlichste, textuell und nicht textuell verfasste, den Leser steuernde Phänomene können dieses Verhältnis begründen, es berühren, modifizieren, den imaginären Raum semiotisieren. Dazu gehören auch Phänomene, die nicht auf eine *optische* Wahrnehmung des Raumes rückzubinden sind. Raum wird nicht nur über die visuelle Wahrnehmung wahrgenommen und deshalb auch in Texten nicht nur über „Blickpunkte“ vermittelt. Die Fokussierung auf die Zentralperspektive scheint mir insbesondere inadäquat, weil sie ein statisches Konzept ist, das einen fixierten Blickpunkt konstruiert. Perspektivischer Zugewinn funktioniert über Bewegung und Prozesse und ist eben nicht statisch. Alle Sinne stellen Beziehungen zum Raum her und so werden räumliche Repräsentation im Gehirn auch über andere Sinne betreffende Hinweise des Textes ausgelöst. Erwähnungen von Gerüchen („modrige Luft“ -> Keller?), von haptischen Erfahrungen („Wind“ -> draußen), über Gehörtes („Hall“ -> großer Raum, wenig Textil), Erwähnungen, die den Gleichgewichtssinn betreffen (wackelig) lassen Schlüsse zu, wie der imaginäre Raum beschaffen sein könnte. Wenn man die Konstruktion des Raumes in einem Text betrachten will und damit nach der Bedeutsamkeit des Raumes im Text fragt, dann müsste man alle möglichen Hinweise auf den Raum aufzunehmen bereit sein.
3. Raum verstehe ich nicht als euklidisch konstruierbaren, messbaren Raum, sondern als „gelebten Raum“, der prozessual, transformativ, an Situationen gebunden und bedeutungsvoll ist. An Hohlformraummodellen festzuhalten, um der Bedeutsamkeit des Räumlichen in Texten nachzuspüren, scheint mir völlig verfehlt, weil der euklidisch gedachte Raum semiotisch undifferenziert und deshalb für Fragen nach der Bedeutsamkeit des Räumlichen schlicht das ungeeignete Modell ist.
4. Die Konstruktion eines modellhaft funktionierenden Sinnraumes (des Romans als epistemologischer Metapher), der sich entlang der Prinzipien der narrativen Organisation, die immer prozessual ist, herausbildet, funktioniert wesentlich über ein ästhetisches Spiel der wechselnden Annäherungen und Distanzierungen aller an diesem Spiel beteiligten

personalen Instanzen, wie auch immer ihre Rollen zwischen Fiktion und Wirklichkeit verteilt sein mögen. Der Text liefert die „Schwellen“, die die Grenzen zwischen Fiktion und Wirklichkeit umspielen und die über die Inferenzen des „Weltwissens“ des Rezipienten ihren Anschluss an die geistige Welt des Lesenden finden. Mit der Rezeption ist der Lesende immer auch schon Mitproduzent des fiktiven Raumes und der Sinnwelt des Romans.

3 Der Fleck, die Jacke, die Zimmer, der Schmerz: Poetik der Aneignung

Genazinos Roman *Der Fleck, die Jacke, die Zimmer, der Schmerz* lese ich nun als einen schöpferischen Akt der Weltaneignung, der die Bedingungen der Bedeutungsproduktion im für das Individuum problematisch gewordenen Stadtraum poetologisch und konzeptuell bearbeitet.

Ein Ich-Erzähler, W., ein Schriftsteller, geht mit seiner Freundin Gesa von Frankfurt aus auf die Reise. Ihre Stationen sind Wien, Paris, Amsterdam und schließlich wieder Frankfurt. W. notiert seine Beobachtungen und diese sind, den Stationen der Reise folgend, wie Momentaufnahmen zu einem Album zusammengestellt. So ergibt sich kein kontinuierlicher Erzählstrang im herkömmlichen Sinn, sondern eine Sammlung von bildhaften Mini-Narrativen, in denen die Reflexion des Wahrgenommenen im Vordergrund steht. Die Reise der beiden folgt keinem vorgefassten Plan, sondern spontanen Einfällen. W. und Gesa streunen durch die jeweilige Stadt, treten in die Nähe der Dinge, stellen sich den Widerständen, provozieren diese, inszenieren selbst kleine Szenen. Der Akt der Wahrnehmung, die Kontemplation und die Reflexion, das Beobachten und Beobachtetwerden, das Verschwinden und die Rettung vor dem Verschwinden, die Phänomenologie des Stadtraumes und was sich in ihm ereignen kann, sind das „Thema“ des Buches.

Ich habe mich im zweiten Kapitel ausführlich mit unterschiedlichen Aspekten der Perspektive beschäftigt, aus zwei Gründen:

1. Ein Roman als epistemologische Metapher im Sinne Ecos stellt eine Art Modell her und ein Modell muss seine Perspektivität mit reflektieren, denn die Wahl der Perspektive bestimmt die Wesensgrundlage eines Modells.

2. Der Roman setzt sich intensiv mit dem Stadtraum auseinander, mit den Fragen nach der Bewohnbarkeit der Welt, danach welchen Spielraum die Stadt dem Einzelnen lässt sie für sich zu nutzen sie mit für das Individuum sinnigen Bedeutungen zu füllen, nach der Bedeutsamkeit des Räumlichen im weitesten Sinn also. Die Bedeutung des Räumlichen im Narrativen dieses Romans zu erfassen, ist eine Aufgabe dieser Arbeit und ich glaube, dass man sich dieser am besten über die Aspekte des Perspektivischen nähern kann.

Deshalb halte ich es für gerechtfertigt, die Poetik dieses Romans bzw. die von mir herausgearbeiteten Aspekte als solche der literarischen Perspektive zu betrachten, welche ich freilich – wie im zweiten Kapitel dargelegt – im weiten Sinn verstehe.

Genazinos Text lässt sich auch als Dekonstruktion der zentralperspektivisch dominierten Weltbetrachtung oder Wirklichkeitserfassung betrachten, als Auflösung der Idee von der Koppelung des Subjektiven an die Darstellungsoperation der Zentralperspektive.

Subjektivität versteht sich so gesehen nicht mehr als durch die Zentralperspektive erst konstruierte Entität, sondern als eine individuell geprägte Form der Zusammenstellung verschiedener Aspekte des Perspektivischen – als Ausprägung *eines Stiles* der Bedeutungsaneignung durch Ensemblierung der immer perspektivisch vermittelten Erfahrungen, könnte man vielleicht sagen.

Genazinos Poetik verstehe ich als eine Poetik der Aneignung, die die Bedingungen der perspektivischen Vermittlung unserer Weltwahrnehmung, die Bedingungen der Produktion von Bedeutung untersucht, die Grundlage, gleichsam das Basismaterial ist, für die schöpferische Produktion des Eigenen.

Das Eigene im nichteigenen Raum – der Stadt – zu schaffen, sich nicht als Konsument von Waren und vorprogrammierten Effekten selbst misszuverstehen, sondern den schöpferischen Akt der (Raum-)Aneignung bewusst zu steuern, mit ihm zu spielen und ihn lustvoll und subversiv gegen normierte, dominante, aber dennoch unverbindliche „Bedeutungszuschreibungssysteme“ zu wenden, sich den veränderten Bedingungen des Stadtraums und dem damit verbundenen Verlustschmerz zu stellen, dies alles aber auch immer wieder (selbst-)ironisch zu brechen, darin besteht das poetologische Spiel dieses Romans.

Genazinos Poetik der Aneignung speist ihr Selbstbewusstsein aus der Erkenntnis, dass Gehen, Reisen, etwas kaufen, genau hinsehen, ja im Grunde schon Wahrnehmung für sich genommen, Poiesis – Fabrikation – oder eben auch Kunst ist.

3.1 Poiesis, Strategie und Taktik

In Michel de Certeaus Werk *Kunst des Handelns* nimmt der Begriff der Poiesis eine besondere Rolle ein. Da *Kunst des Handelns* ein für mein Thema zentrales Werk ist, möchte ich einige Grundthesen dieses Buches hier kurz ausführen.

De Certeaus Thesen gehen auf eine Forschungsarbeit zurück, die sich mit den Aktivitäten von Verbrauchern beschäftigt hatte. Dass diese Verbraucher zu Passivität und Anpassung verurteilt seien, wie immer wieder suggeriert, wollte de Certeau nicht so sehen. Was er vielmehr sah, war eine Art operativer Logik in den Umgangsweisen, die die Verbraucher, also die ganz gewöhnlichen Konsumenten mit den Produkten pflegen. Diese werde aber „von der heute in der westlichen Welt vorherrschenden Rationalität verdeckt“, weil sie eben nicht nach dieser, unsere Kultur beherrschenden Rationalität funktioniert, sondern grundlegend anders abläuft. De Certeau legt also den Fokus seiner Betrachtung nicht auf die Intention, die hinter den Produkten steckt und nicht auf die Produkte selbst, sondern gibt eine Beschreibung der Praktiken, mit deren Hilfe die Verbraucher, die kleinen Leute die Dinge in ihrem Sinne anwenden, sie sich zu eigen und zu Nutze machen. De Certeau beschreibt seinen Ansatz folgendermaßen:

Aufgrund der Kenntnis [der] gesellschaftlichen Objekte scheint es möglich und notwendig zu sein, auf den Gebrauch zu schließen, den Gruppen oder Individuen von ihnen machen. So muß zum Beispiel die Analyse der vom Fernsehen verbreiteten Bilder [...] und der vor dem Fernseher verbrachten Zeit [...] durch eine Untersuchung dessen ergänzt werden, was der Kulturkonsument während dieser Stunden und mit diesen Bildern „fabriziert“. Dasselbe gilt für den Gebrauch des städtischen Raumes, der im Supermarkt gekauften Produkte oder für den Umgang mit den von der Zeitung verbreiteten Berichten und Stories.

Diese „Fabrikation“, der hier nachgegangen werden soll, ist eine Produktion eine Poiesis – die allerdings unsichtbar ist, da sie sich in den von den Systemen der (televisuellen, urbanen, kommerziellen etc.) „Produktion“ definierten und besetzten Bereichen verbirgt. Unsichtbar, da die totalitäre werdende Verbreitung dieser Systeme den „Konsumenten“ keinen Platz mehr lässt, um deutlich zu machen, was sie mit den Produkten *machen*. [...]

Diese ist listenreich und verstreut, aber sie breitet sich überall aus, lautlos und fast unsichtbar, denn sie äußert sich nicht durch eigene Produkte, sondern in der *Umgangsweise* mit den Produkten, die von einer herrschenden ökonomischen Ordnung aufgezwungen werden.⁸⁷

⁸⁷ Michel de Certeau: *Kunst des Handelns*. – Berlin: Merve 1988. S.13.

Der Gebrauch der kulturellen Produkte ist eine sekundäre Produktion, „die in den Anwendungsweisen verborgen“⁸⁸ ist. Für de Certeau ist also nicht entscheidend, welche Produkte es gibt, welche gekauft werden, welche Intentionen hinter ihnen stehen, sondern ihn interessiert, in welcher Weise die Leute diese Dinge für sich nutzbar machen und wie sie sie deuten, benutzen und so interpretieren, dass sie im Sinne ihrer Interessen funktionieren. Diese Anwendungsweisen sieht de Certeau als selbstständige Hervorbringungen von etwas Eigenem an, als Poiesis, als sekundäre Produktion, als Fabrikation, die einer gewissen operativen Logik folgt.

De Certeau setzt die operative Logik dieser Anwendungsweisen theoretisch in Bezug zum Sprechen; als (zwar nur teilweise gültige) Parallele in der „Konstruktion eigener Sätze mit Hilfe eines übernommenen Vokabulars und einer übernommenen Syntax“⁸⁹ und damit besonders auf den Sprechakt, der sich *innerhalb* eines Sprachsystems *vollzieht*.

Es geht ihm um eine Form der Antidisziplin, die die herrschende Ordnung der Macht und das von Foucault beschriebene, sich stets ausweitende Raster der Überwachung nicht verlässt – nicht verlassen kann –, sich aber auch nicht auf deren Vorgaben und Beschränkungen reduzieren lässt. So wie man eine Sprache spricht, sich ihres Vokabulars bedient, ihre Regeln befolgt und doch innerhalb ihrer Grenzen ein eigenes Sprechen, eigene Wendungen, eine eigene Sprechweise hervorbringen kann.

Die Macht der Ordnung wird durch untergründige Formen „einer zersplitterten, taktischen und bastelnden Kreativität von Gruppen und Individuen“ unterlaufen, die „mit und in der herrschenden Kulturökonomie die zahlreichen und unendlichen Metamorphosen des Gesetzes dieser Ökonomie in die Ökonomie ihrer eigenen Interessen und Regeln ‚umfrisieren‘“⁹⁰.

Die Grundthese von de Certeau ist, dass diese untergründigen, alltäglichen Aktivitäten zwar vielgestaltig, bastelnd, fragmentarisch, von Zufällen bestimmt sind, aber eben doch einer spezifischen Logik folgen: Den Kernsatz zu dieser These formuliert de Certeau:

⁸⁸ de Certeau: Kunst des Handelns. 1988. S. 14.

⁸⁹ de Certeau: Kunst des Handelns. 1988. S. 14.

⁹⁰ de Certeau: Kunst des Handelns. 1988. S. 15.

Man kann davon ausgehen, daß diese vielgestaltigen und fragmentarischen Aktivitäten bestimmten Regeln gehorchen – Aktivitäten, die von der Gelegenheit und vom Detail abhängig sind, die in den Apparaten, deren Gebrauchsanweisungen sie sind, stecken und sich verstecken und die somit keine eigene Ideologie oder eigene Institutionen haben -. Anders gesagt, es muß eine Logik dieser Praktiken geben.⁹¹

Die Logik dieser alltäglichen Signifikationspraktiken sieht de Certeau darin gegeben, dass sie taktischer Natur sind. Die Taktik im Gegensatz zur Strategie, als operative Logik der Schwachen. Nicht zufällig sind die Begriffe dem Vokabular des Krieges entnommen, weil es um die Bewältigung oder den Umgang mit Konflikten geht, weil – so de Certeau – die Kultur Konflikte hervorbringt, die das Recht des Stärkeren legitimieren, verschieben oder kontrollieren.⁹² In diesem angespannten Kräfteverhältnis wirken das Kalkül des/der Mächtigen, die Strategie gegen dasjenige des/der Schwachen, die Taktik.

Strategie und Taktik

Was also kann man sich unter Strategie und Taktik vorstellen? De Certeau:

Als „Strategie“ bezeichne ich eine Berechnung von Kräfteverhältnissen, die in dem Augenblick möglich wird, wo ein mit Macht und Willenskraft ausgestattetes Subjekt (ein Eigentümer, ein Unternehmen, eine Stadt, eine wissenschaftliche Institution) von einer „Umgebung“ abgelöst werden kann. Sie setzt einen Ort voraus, der als etwas *Eigenes* umschrieben werden kann und der somit als Basis für die Organisation seiner Beziehungen zu einer bestimmten Außenwelt (Konkurrenten, Gegner, ein Klientel, Forschungs-„Ziel“ oder „-Gegenstand“) dienen kann. Die politische, ökonomische oder wissenschaftliche Rationalität hat sich auf der Grundlage dieses strategischen Modells gebildet.⁹³

Die Strategie ist also das Kalkül des Starken, das sich von den momentan gegebenen Umständen lösen kann, indem es sich an diesen eigenen Ort zurückziehen kann, um neue Vorgehensweisen zu planen und das Erreichte, Gewinne zu horten und Pläne in die Zukunft hin zu entwerfen.

Die Logik des strategischen Vorgehens ist vor allem darauf gerichtet, das Umfeld vom eigenen Bereich, das heißt, „vom Ort der eigenen Macht und des eigenen Willens“ abzugrenzen, diesen eigenen Ort von dem eines Anderen

⁹¹ de Certeau: Kunst des Handelns. 1988. S. 17.

⁹² Vgl.: de Certeau: Kunst des Handelns. 1988- S. 20-21.

⁹³ de Certeau: Kunst des Handelns. 1988. S. 23.

abzustecken und sich so der Existenz dieses eigenen Ortes zu versichern. De Certeau bezeichnet dieses strategische Vorgehen als ein „Unterfangen der Moderne in politischer, militärischer und wissenschaftlicher Hinsicht“. Das heißt, dass unsere postindustrielle, aufgeklärte rationalistische Gesellschaft auf den Ergebnissen strategischer Vorgehensweisen gründet.

Die Strategie kann auf ein „Eigenes“ bauen. Dieses Eigene hat einen festen und logischen Bezug zu Zeit und Raum. De Certeau expliziert die Auswirkungen, des strategischen Kalküls weiter unten in seinem Text:

Das „Eigene“ ist *ein Sieg des Ortes über die Zeit*. Es ermöglicht, aus den errungenen Vorteilen Gewinn zu schlagen, künftige Expansionen vorzubereiten und sich somit eine Unabhängigkeit gegenüber den wechselnden Umständen zu verschaffen. Das ist eine Beherrschung der Zeit durch die Gründung eines autonomen Ortes.⁹⁴

Das erscheint mir sehr bedeutsam, denn es heißt, dass der konkrete fest umrissene Ort, der autonome Ort (wie die Alte Stadt), etwas ganz Wesentliches leistet, nämlich dem entgegenzuhalten, was uns so zu schaffen macht: dem unaufhörlichen Vergehen der Zeit. Weiter bei de Certeau heißt es:

Es ist auch eine Beherrschung der Orte durch das Sehen. Die Gliederung des Raumes ermöglicht eine *panoptische Praktik* ausgehend von *einem* Ort, von dem aus der Blick die fremden Kräfte in Objekte verwandelt, die man beobachten, messen, kontrollieren und somit seiner eigenen Sichtweise „einverleiben“ kann. Sehen (in die Ferne sehen), bedeutet auch voraussehen, also durch die Lektüre des Raumes der Zeit vorausseilen.⁹⁵

Die Zentralperspektive ist ja auch, wie im vorigen Kapitel besprochen, Ergebnis der cartesianischen Methode, den Raum les- und messbar zu machen, ihn sich in dieser spezifischen Weise anzueignen. Die Zentralperspektive wäre demnach ein klassisches strategisches Instrumentarium, das durch die Lektüre des Raumes mittels Übersicht, Vorausschau, Messung der Distanz, Berechnung der Wegzeit (des herannahenden Feindes etc.) von einem fixierten unbeweglichen Punkt aus dem Strategen bei der Optimierung seiner Vorteile zupasskommt.

⁹⁴ de Certeau: Kunst des Handelns. 1988. S. 88.

⁹⁵ de Certeau: Kunst des Handelns. 1988. S. 88.

Jetzt aber zur Taktik. De Certeau:

Im Gegensatz zu den Strategien [...] bezeichne ich als *Taktik* ein Handeln aus Berechnung, das durch das Fehlen von etwas Eigenem bestimmt ist. [...] Die Taktik hat nur den Ort des Anderen. Sie muß mit dem Terrain fertigwerden, das so vorgegeben wird, wie es das Gesetz einer fremden Gewalt organisiert. Sie ist nicht in der Lage sich bei sich selbst aufzuhalten, also auf Distanz, in einer Rückzugsposition, wo sie Vorausschau üben und sich sammeln kann: sie ist eine Bewegung, „innerhalb des Sichtfeldes des Feindes“, wie von Bülow sagte, die sich in einem von ihm kontrollierten Raum abspielt. Sie hat also nicht die Gelegenheit sich einen Gesamtüberblick zu verschaffen und den Gegner in einem abgetrennten, überschaubaren und objektivierbaren Raum zu erfassen. Sie macht einen Schritt nach dem anderen. Sie profitiert von „Gelegenheiten“ und ist von ihnen abhängig; sie hat keine Basis, wo sie ihre Gewinne lagern, etwas Eigenes vermehren und Ergebnisse vorhersehen könnte. Was sie gewinnt, kann nicht gehortet werden. Dieser Nicht-Ort ermöglicht ihr zweifellos die Mobilität – aber immer in Abhängigkeit von den Zeitumständen -, um im Fluge die Möglichkeiten zu ergreifen, die der Augenblick bietet. Sie muß wachsam die Lücken nutzen, die sich in besonderen Situationen der Überwachung durch die Macht der Eigentümer auftun. Sie wildert darin und sorgt für Überraschungen. Sie kann dort auftreten, wo man sie nicht erwartet. Sie ist die List selber.⁹⁶

Die Taktik ist die Kunst des Schwachen, der sich keinen eigenen Ort schaffen kann, der ohne dieses Eigene, das dem Strategen die Möglichkeit der Vorausschau gibt, auskommen muss. Der Taktiker muss sich in einem von fremden Mächten organisierten Raum zurechtfinden und lernen, ohne Vorausschau seinen Vorteil zu erhaschen. Er muss in Bewegung bleiben und deshalb ist ihm die Zentralperspektive kein taugliches Instrument, denn die Zentralperspektive konstruiert ihren Blick von einem fixierten Ort aus. Das Eigene ist ihm nicht der autonome Ort, sondern eine Art und Weise, ein Stil, sich im Raum des Anderen zu bewegen. Die Taktik ist das Kalkül des Streuners, des Ortlosen, des Wanderers, des Reisenden, des Heimatlosen; das des Protagonisten W. und seiner Gefährtin Gesa in Genazinos Roman.

Der Taktiker bedient sich also einer Perspektivik, die nicht mehr zentralperspektivisch angelegt ist, sondern eigene, neue „Blickwege“ durch den Raum unternimmt, die andere Erkenntnis- und Aneignungsmöglichkeiten schafft und die in dieser ihrer Weise Poiesis ist. Die Poetik dieses Romans folgt den Implikationen, die sich aus der Perspektivenverschiebung vom strategischen zum taktischen Kalkül hin ergeben. Die folgenden Kapitel beschäftigen sich mit den

⁹⁶ de Certeau: Kunst des Handelns. 1988. S. 89.

poetologischen Konsequenzen dieser Verschiebungen, die sich inhaltlich und erzähltechnisch manifestieren.

3.2 Der Ich-Erzähler im Präsens

3.2.1 Antidistanz

Helmut Böttiger schildert in seiner Laudatio zum Büchnerpreis, den Genazino 2005 erhielt, dessen literarische Entwicklung vom Begründer des bundesdeutschen Angestelltenromans – 1977 erschien mit dem Titel *Abschaffel* der erste öffentlich wahrgenommene Roman von Wilhelm Genazino – hin zum Autor von Künstlerromanen.⁹⁷ *Der Fleck, die Jacke, die Zimmer, der Schmerz*⁹⁸ stellt den markantesten Wendepunkt in dieser Entwicklung dar; dieses Buch folgt der *Abschaffel*-Trilogie nach einer langen literarischen Sendepause in den 80er-Jahren und hier taucht jener Ich-Erzähler zum ersten Mal auf, der sich aus Genazinos Werk, dann nicht mehr wegdenken lässt – er bleibt die ausschließlich gewählte Erzählerfigur.

Böttiger schreibt:

Mit diesem Buch beginnt Genazinos Kultur der kleinen Dinge. Er schaut nun nicht mehr nur von außen auf das Geschehen, mit einem kühnen und distanzierten Blick, der die Verzerrungen des Daseins verzeichnet – es kommt nun eine Innenperspektive hinzu.⁹⁹

Der Ich-Erzähler zieht den Leser ganz nahe an das Geschehen und, bei Genazino, vor allem an die Dinge heran. Der Beobachter der Dinge und der Erzähler verschmelzen zu einer Ich-Figur, die keine distanzierte Haltung mehr zum Geschehen oder zum Erblickten einnimmt – wie es der traditionelle Erzähler konnte, der alles über einen anderen weiß. Einen traditionellen Erzähler kann man sich denken als einen, der von einem nachzeitlichen Standpunkt aus das gesamte Erzählgeschehen überblickt, es nach poetologisch relevanten Gesichtspunkten narrativ organisiert und außerhalb der Erzählhandlung steht. Ganz anders der Ich-Erzähler in FJZS.

⁹⁷ Vgl. Helmut Böttiger: Laudatio auf Wilhelm Genazino. –In: http://www.deutscheakademie.de/druckversionen/laudatio_genazino_boettiger.html; 18.11.05; S. 3.

⁹⁸ Wilhelm Genazino: *Der Fleck, die Jacke, die Zimmer, der Schmerz*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004. Im Textverlauf und in den Fußnoten im Folgenden: FJZS.

⁹⁹ Böttiger: Laudatio auf Wilhelm Genazino. –In: http://www.deutscheakademie.de/druckversionen/laudatio_genazino_boettiger.html; 18.11.05 S. 3.

Die Etablierung des Ich-Erzählers in Genazinos Schaffen ist ein erzähltechnisches Signal, das auf die Einziehung jener ästhetischen Distanz zielt, die durch einen außen stehenden Erzähler gewahrt war.

Adorno sah in der Distanzverschiebung vom Erzähler zum Leser ein poetologisches Programm, das zu den wesentlichen Innovationen des modernen Romans gehört: Über Proust und Kafka, (gerade mit Kafka beschäftigt sich Genazino ja auch intensiv), schrieb Adorno:

Wenn, wie bei Proust der Kommentar derart mit der Handlung verflochten ist, daß die Unterscheidung zwischen beiden schwindet, so greift damit der Erzähler einen Grundbestand im Verhältnis zum Leser an: die ästhetische Distanz. Diese war im traditionellen Roman unverrückbar. Jetzt variiert sie wie Kameraeinstellungen des Films: bald wird der Leser draußen gelassen, bald durch den Kommentar auf die Bühne, hinter die Kulissen, in den Maschinenraum geleitet. Zu den Extremen [...] rechnet das Verfahren Kafkas, die Distanz vollends einzuziehen. Durch Schocks zerschlägt er dem Leser die kontemplative Geborgenheit vorm Gelesenen.¹⁰⁰

Und weiter über Kafka:

Seine Romane, wenn anders sie unter den Begriff überhaupt noch fallen, sind die vorwegnehmende Antwort auf eine Verfassung der Welt, in der die kontemplative Haltung zum blutigen Hohn ward, weil die permanente Drohung der Katastrophe keinem Menschen mehr das unbeteiligte Zuschauen und nicht einmal dessen ästhetisches Nachbild mehr erlaubt.¹⁰¹

Für Adorno war es der Zustand der Welt, die drohende Katastrophe, die ein unbeteiligtes Zuschauen nicht mehr zuließ. Das unbeteiligte Zuschauen eines nachzeitlich das Geschehen ordnenden Erzählers hätte sich (auch) aus moralischen Gründen erledigt.

Das Drinnensein ist eine Haltung, die sich das Distanzhalten nicht mehr zugesteht, weil die Distanziertheit nicht mehr ein Klarsehen, sondern schon ein Sich-Heraushalten wäre. Ein Leugnen schon der eigenen Verstrickung in das Geschehen? Oder geht es um mehr?

In einer Geschichte geht es immer auch darum, was erzählt und was nicht erzählt wird, es geht immer um die Auswahl dessen, was für die Geschichte als

¹⁰⁰ Theodor W. Adorno: Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman. –In: Karl Wagner (Hg.): Moderne Erzähltheorie. Grundlagentexte von Henry James bis zur Gegenwart. Wien: WUV-Univ.-Verl. 2002. S. 167-179. S. 175-176.

¹⁰¹ Adorno: Standort des Erzählers. 2002. 176.

bedeutsam erachtet wird. Im traditionellen Roman trifft der Erzähler eine Auswahl, ordnet das Geschehen aus einer nachzeitlichen Perspektive heraus, er kennt das Ende. Stanzel, der die Unterscheidung zwischen Erzähler- und Reflektormodus etabliert hat, sieht in der Überschaubarkeit das wesentliche Kriterium zur Unterscheidung dieser Modi:

Für die meisten Erzähler, so für den auktorialen Erzähler und den quasi-autobiographischen Ich-Erzähler, ist die Geschichte in der Regel vom Anfang bis zum Ende überschaubar, der Handlungsablauf erscheint daher im Erzählen als zielgerichtet, geordnet und sinnvoll. Durch diese erzählerische Bewältigung können selbst das Schreckliche, Grausame, Hässliche, die Tragik eines menschlichen Schicksals für den Leser ästhetisch erträglich gemacht werden. Eine Reflektorfigur vermittelt dagegen das Geschehen immer *in actu*; ihr ist der Gesamtverlauf der Handlung nicht einsichtig, der Sinn der einzelnen Ereignisse muß ihr daher oft als problematisch erscheinen. Wie besonders an den Romanen Kafkas deutlich wird, kommt aber das die Existenz des Helden Bedrohende häufig aus diesem erzählerisch nicht konkretisierten Leerraum. Es ist daher verständlich, warum Daseinsangst und Existenznot im modernen Roman vorwiegend im Reflektormodus zur Darstellung gelangen, so eben bei Kafka, aber auch bei Sartre, Camus und Faulkner u.a.¹⁰²

W., der Ich-Erzähler in FJZS, ist eine Reflektorfigur in Stanzels Sinn. Der Gesamtverlauf der Handlung ist ihm nicht einsichtig.

Die Leserin bewegt sich mit W. und seiner Geliebten Gesa durch den Raum, geht mit ihnen auf die Reise. Zu Beginn weiß der Ich-Erzähler nicht einmal, wohin die Reise gehen wird. Konsequenterweise wird im Präsens erzählt. W. nimmt den Leser „in actu“ auf seinen Weg mit. Es gibt im Text keine Vorausdeutungen, keine die Figuren bzw. deren Handlungen bewertenden Kommentare, keine zusätzlichen Informationen über die bereisten Städte etwa, über zeitliche Abläufe, historische Daten oder Ähnliches. Der Text ist im Präsens verfasst und der Fokus ist immer vom Ich-Erzähler gelenkt.

Die Nichtüberschaubarkeit des Erzählverlaufs, der nicht distanzierte und bewegliche Blickverlauf, der Verzicht auf die aus der nachzeitlichen Position heraus ordnende Erzählinstanz sind Programm.

¹⁰² Franz K. Stanzel: Die Opposition Erzähler – Reflektor im erzählerischen Diskurs. - In: Karl Wagner (Hg.): Moderne Erzähltheorie. Grundlagentexte von Henry James bis zur Gegenwart. Wien: WUV-Univ.-Verl. 2002. S. 345-359. S. 351.

3.2.2 Identität

Denn es geht im Roman um die Bedingungen der Entwicklung einer subjektiven Sicht nicht nur auf die Welt, sondern auch auf das Selbst, um die Möglichkeiten, sich ein Selbst zu erzählen, eine Identität zu entwickeln. Dabei müssen wir ohne die nachzeitliche Perspektive auskommen. Das Leben bietet uns kein quasi-autobiografisches Setting der Nachzeitlichkeit, die allem – durch Auswahl und Ordnung der bedeutsamen Teile der „Erzählung vom Selbst“ – einen Sinn abzuringen versteht. Wir sind ja auch in jeder Sekunde unserer Lebensgegenwart gezwungen, eine Auswahl darüber zu treffen, was wir wahrnehmen. Wahrnehmung ist immer schon eine Auswahl und die Auswahl der bedeutsamen und erinnerbaren Elemente unserer Wahrnehmung konstituiert bereits den Sinn unserer Lebenserzählung. Wie konstituiert sich der Sinn einer Erzählung, wenn also nicht von seinem die ganze Geschichte überblickenden Ende her, weil dieses dem Erzähler nicht bekannt ist? Wie lässt sich die Sinnlosigkeit des narrativ nicht Einzuordnenden ertragen, wenn wir nicht einmal auf eine Rückschau haltende Sinngebung hoffen können, weil kein begabter Erzähler unserem Leben zusieht?

W. beobachtet ein Mädchen an einem Fotoausgabeautomaten:

Da drückt der Automat die Fotos in den Ausgabeschlitz, die Hand des Mädchens ergreift den gewellten und feuchten Streifen, es sind vier noch nicht voneinander getrennte Aufnahmen, das Mädchen hebt sich den Streifen vor das Gesicht und lacht seine Abbildungen an. Es hält sich die Bilder nahe ans Gesicht, es liebt sie wie etwas Leibhaftiges. Da greift der Schmerz nach mir und stellt mir seine zurechtweisenden Fragen: Warum beobachtest du die ahnungslose Freude eines anderen Menschen? Bist du immer noch nicht damit ausgesöhnt, dass jeder, der lebt, nur einen einzigen Zuschauer hat, den er immer weniger schätzt, sich selbst?¹⁰³

Mit der narrativen Bewältigung der die Identität begründenden Selbsterzählung müssen wir also alleine zurechtkommen. Der Ich-Erzähler in Genazinos Werken verweist auf das Zurückverwiesen-Sein auf das Ich in der Selbsterzählung und in der Weltwahrnehmung; aus der Verstrickung und dem Schmerz dieser existenziellen Einsamkeit gibt es kein Entrinnen mehr in die „kontemplative Geborgenheit“ der ästhetischen Distanz. Nicht, weil es ein Hohn

¹⁰³ FJZS: S. 168.

wäre, sich dahin zurückzuziehen, sondern vielmehr, so glaube ich, weil uns die Haltung des traditionellen Erzählers keine Hilfe mehr anbieten kann darin, den widersprüchlichen und unüberschaubaren, nicht einzuordnenden Wahrnehmungen ihre Bedeutungen im Rahmen eines übergeordneten erzählerischen Kontinuums zuzuschreiben.

Unserem Leben schauen immer nur wir selber zu, auf die beruhigende Illusion eines ordnenden, möglichst wohlwollenden, alles überblickenden Erzählers, der uns und die uns umgebenden Dinge, unsere Erlebnisse und Fahrnisse in einen inneren (größeren?) Zusammenhang bringt, müssen wir verzichten. Diese Erkenntnis ist schmerzvoll; dieser Schmerz fordert den Trotz des Künstlers W. heraus, die Möglichkeiten der Sinnzuschreibungen nicht für erschöpft zu erklären. W. beharrt nicht nur darauf, dass sich aus der überblickslosen Position etwas „Bedeutsames“ zusammenbasteln lassen muss, er beharrt auf seinem Recht diese existenzielle Einsamkeit herauszustellen und trotz der fehlenden übergeordneten Sinnstiftungsinstanz eigene Sinnwelten mit eigenen Mitteln zu kreieren.

Der Ich-Erzähler in FJZS entlässt uns Leser nicht in jene Distanz, die wir durch Perspektivenübernahme der Erzählerfigur zum Erzählten und den Figuren einnehmen, sondern hält uns dicht an den Wahrnehmungen des die Welt beobachtenden, beschreibenden, interpretierenden W. Mit dieser Antidistanz werden gleichsam die Vorgänge sichtbar, die eine Selbsterzählung (im weitesten Sinn), die Identität fundieren und ihr das narrative Substrat liefern: Jene Vorgänge, im Bewusstsein, die nicht einfach klassifizieren, was es zu sehen gibt, sondern in denen das Sehen selbst zum Akt der Selbstvergewisserung durch fabrizierende, poetische Aneignung der wahrgenommenen Welt wird. Nur durch dieses Verarbeiten, durch den uns eigenen „Stil“ der Bearbeitung erlangen wir Individualität und eine gewisse innere Freiheit zur Konstruktion der Welt und damit des sich in Beziehung zu dieser Welt setzenden, sich herstellenden Selbst. Es ergäbe keinen Sinn, hier noch eine erzählende Instanz dazwischen zu schieben, die narrative Ordnung stiftet, wo keine ist.

3.2.3 Räumliche Tiefenwirkung

Zwischen dem Romantext und dem Stadtraum stellt der Ich-Erzähler in gewisser Hinsicht ein Scharnier her, eine Hilfe zur Überwindung einer Schwelle zwischen Text und Leser. Das konsequente Halten der Ich-Perspektive ermöglicht es, dass der Raum über die Lektüre des Textes im Gehirn repräsentiert werden kann und der Text so seine „räumliche Tiefenwirkung“ entfalten kann.

Die Kognitionspsychologen Georg Jahn und Markus Knauff haben Untersuchungen über das Verstehen von Texten und die Repräsentation von mentalen Modellen betrieben, die beim Lesen entstehen. In der Psychologie des Textverstehens werden Texte als „Instruktionen und Hinweise zum Aufbau mentaler Modelle“¹⁰⁴ betrachtet. Insbesondere haben sich Jahn und Knauff mit der Konstruktion räumlicher Vorstellungen beim Lesen beschäftigt.

Obgleich es niemals idente Repräsentationen bei verschiedenen Personen und auch nicht beim Wiederlesen eines Textes durch dieselbe Person geben wird, weil immer so genannte Inferenzen mit im Spiel sind, gibt es doch feststellbare, allgemeine Regelmäßigkeiten bei der Konstruktion mentaler Repräsentationen.

Einen wichtigen Teil machen sprachliche und textliche Konventionen aus, die Repräsentationen auslösen; Mittel, um implizit oder explizit auf Räumliches Bezug zu nehmen, wären Präpositionen, Verben mit Raumbezug (Bewegungsverben, Richtungsverben), Erwähnung von Seiten, Ansichten, Teilen oder Achsen von Objekten. „Jede Erwähnung einer Entität mit räumlicher Ausdehnung, ausgezeichneten Seiten, Achsen oder Bewegungsrichtungen, gibt implizit Hinweise auf räumliche Verhältnisse [...]“¹⁰⁵, so Jahn und Knauff. FJZS ist voll von solchen konventionalisierten, räumliche Repräsentationen auslösenden sprachlichen Mitteln. Viele Textabschnitte beginnen etwa wie der erste Satz – „Draußen, vor dem Fenster, ein Schneegestöber;“¹⁰⁶ – mit aufs räumliche bezogenen Angaben.

¹⁰⁴ Georg Jahn und Markus Knauff: Raum zum Lesen: Die Konstruktion mentaler Modelle beim Verstehen narrativer Texte. – In: Thomas Krämer-Badoni, Klaus Kuhm (Hrsg.): Die Gesellschaft und ihr Raum. Raum als Gegenstand der Soziologie. Opladen: Leske + Budrich 2003. (= Stadt, Raum und Gesellschaft. Band 21) S. 53-72. S. 54.

¹⁰⁵ Jahn, Knauff: Raum zum Lesen. 2003. S. 60.

¹⁰⁶ FJZS: S. 6.

Darüber hinaus haben Jahn und Knauff festgestellt, dass „Leser [...] nachweisbar die Perspektive von Protagonisten in Geschichten [einnehmen]“. ¹⁰⁷ Dabei verhält es sich interessanterweise so, dass der Leser sich in einer Konfiguration lokalisiert, wenn er direkt instruiert wird (z.B.: „vor dir ist“) oder wenn beschrieben wird, wie Objekte um einen Protagonisten angeordnet sind. Das zeige sich aber nicht, so Jahn und Knauff – und das scheint mir hier bedeutsam –, wenn der Protagonist eine Außenperspektive einnimmt. Wird die Umgebung zweier Protagonisten geschildert, übernimmt der Leser eine egozentrische Perspektive dann, wenn die Protagonisten sich in unterschiedlichen räumlichen Umgebungen aufhalten. Sind beide im selben Raum, übernimmt der Leser jedoch eine Außenperspektive. ¹⁰⁸

Ein Ich-Erzähler befördert also an eine einzige Figur gebundene Raumrepräsentationen. Die Raumerfahrungen der Figur sind nachvollziehbar und gewinnen so an Bedeutung, weil sie nicht durch Raumkonstruktionen um eine andere Figur herum abgelöst werden. Als Leser bleibt man beständig mit der Figur im erzählerisch konstruierten Raum, so kann sich die Bedeutung des Raumes für den Roman wirksam entfalten.

3.2.4 Körperlichkeit

Dieses beständige An-der-Figur-dran-Sein und der psychologische Effekt der perspektivübernehmenden mentalen Raumrepräsentationen erzeugen eine Verkörperlichung der Lektüre, die auch synästhetische Sinneserfahrungen der Figur näher an die Sinneswelt des Lesenden rücken. Mit dieser konsequenten Bindung an eine konkret-leibliche Raumerfahrung werden auch andere sinnliche Aspekte des körperlichen Daseins aktualisiert. Der Ich-Erzähler verschont uns nicht mit den Details seiner Sinneseindrücke und ihren synästhetischen Effekten wie etwa in dieser Passage:

Um die Mittagszeit kehre ich ins Hotel zurück und lege mich hin.
Gesa ist in der Stadt; sie will Frauen fotografieren, die gerade eine Pfütze

¹⁰⁷ Jahn, Knauff: Raum zum Lesen. 2003. S.61.

¹⁰⁸ Vgl. Jahn, Knauff: Raum zum Lesen. 2003. S.61-62.

überqueren. Vom Bett aus betrachte ich das schwere, ein wenig von der Wand abstehende Waschbecken. Irgendwo singt eine Frau. Weiter entfernt schlägt jemand einen Meißel gegen eine Wand. Wenn ich mich anstrengte, rieche ich den Mörtelgeruch, der manchmal durch das Hotel zieht. Drei Stunden gehen vorüber, ich höre und sehe kein Detail, das den Tag kennzeichnet. Einmal gehe ich an das Fenster und schaue auf die Straße hinunter, aber ich sehe nur eine Frau, die einen kleinen Hund bürstet. Am Frühabend verlasse ich das Zimmer und streune in der Umgebung umher. Ein wenig drohend schaue ich in die Straßen und Schaufenster und denke hoffend: Ich muss jetzt *das* Bild sehen, das diesen Tag auszeichnet. In der Rue Dunkerque sehe ich es wirklich. Es sind zwei Dutzend kinderfaustgroße Haarbüschel auf dem Boden eines Herren-Friseursalons. Ich bleibe vor dem Schaufenster stehen und starre auf die dunklen Knäuel. Zum Glück fällt mir nicht ein, wie ich das Bild auslegen soll. Ich gehe weiter und denke nur ein paar Mal den Namen des Bildes: Haarbüschel, Haarbüschel, Haarbüschel.¹⁰⁹

Die Wahrnehmung der Welt ist an die konkrete Körperlichkeit eines wahrnehmenden Menschen gebunden. Eine Erzählerfigur ist von der körperlichen Gebundenheit ihrer Wahrnehmungen, ihres Wissens befreit. W. nicht und wir Leser mit ihm nicht. Die Gebundenheit an den Raum, die Notwendigkeit, die Raumumgebung beständig mit zu konstruieren, gehören ebenso zu dem, was ein erkennendes Subjekt leisten muss, wie die Synästhesien zu verarbeiten, welche die aus dieser Gebundenheit sich ergebenden Wahrnehmungen begleiten.

Die Zentralperspektive ist die kulturelle Konstruktion, die das erkennende Subjekt aus seiner Körperlichkeit entlassen hat. Durch das Fehlen der Überblicksinstanz sucht sich die Leserin keinen Platz in der kontemplativen Geborgenheit vor dem Geschehen (die in diesem Fall auch nicht wegen der Tragik des Erzählten aufgesucht werden müsste; der Schmerz liegt eher in der Unvermeidbarkeit des Banalen.), sondern vollzieht die Blicke und Bewegungen, die Hör- und Geruchserfahrungen der erzählenden, der Wahrnehmungen sammelnden, reflektierenden Figur mit. Die erzählerische Perspektive, die Genazino in FJZS entwickelt, ist eine, die die Körperlichkeit des Subjekts wieder in das Bewusstsein hereinzuholen und so die Aspekte des Erkenntnisinteresses in diese Richtung zu verschieben versucht. Ein Ich-Erzähler arbeitet dieser Absicht zu.

¹⁰⁹ FJZS: S. 129.

3. 3 Poetik der Bewegung

3.3.1 Reisen. Transformation vom Ort zum Raum

3.3.1.1 Verschwinden, Vergessen, Enteignung. Wir müssen etwas tun!

Ein Leitmotiv des Romans ist das Verschwinden. Ständig verschwindet etwas, ist abwesend, nicht sichtbar oder vergessen: Dinge, Menschen, der Ich-Erzähler selbst, Vögel, der Mond. Sätze des Verschwindens stehen am Ende der Wahrnehmungsnarrative und lösen die Bilder auf. Allein im ersten Teil finden sich etliche Textstellen, die das Verschwinden ansprechen:

Die Amsel fliegt auf und verschwindet.¹¹⁰

Wenn ich mich ihnen freundlich zeige, werden sie in meiner Abwesenheit vielleicht nicht auf das Haus losgehen, in dem ich wohne.¹¹¹

Eben verschwindet er zwischen Hausfrauen, Angestellten, Schülern, Rentnern, Ausländern; das flatternde Hemd war das Erste und ist das Letzte, was ich von ihm sehe, dann ist auch dieses Zeichen verschwunden.¹¹²

Der verdammte Mond! Sonst ist er nahe wie ein Ball, den man selbst in die Höhe geworfen hat, aber heute ist er nicht zu sehen.¹¹³

Kurz danach gilt die Trennung neu und für immer, er schaut böse und bestrafend zurück, er wartet nicht mehr ab, bis die Ampel den Fußgängern grünes Licht zeigt, still und doch aufgeschreckt stürzt er zwischen den langsam fahrenden Autos davon.¹¹⁴

Jetzt wird es Zeit für uns die Tablett abzustellen und zu verschwinden.¹¹⁵

Fünfmal lässt die Frau ihre kleine Hand am Gelenk hochzucken, fünfmal fällt der kleine Staublappen unter ihrer Hand auseinander, dann verschwindet die Hand hinter den gläsernen Türen.¹¹⁶

Den Fleck hat sie vergessen.¹¹⁷

[...] besser wird sein, wir warten eine Nacht und einen Tag, bis dieses Kunstgefühl verschwunden ist, das so oft nach Kinobesuchen unser

¹¹⁰ FJS: S. 6.

¹¹¹ FJS: S. 9.

¹¹² FJS: S. 12.

¹¹³ FJS: S. 16.

¹¹⁴ FJS: S. 22.

¹¹⁵ FJS: S. 29.

¹¹⁶ FJS: S. 33.

¹¹⁷ FJS: S. 41.

Denken beherrscht, diese Beraubung, die uns mit der Einbildung schreckt, dass es nichts Eigenes mehr zu sehen und zu sagen gibt.¹¹⁸

Und ich warte darauf, dass sie wie wirklich Beleidigte den Ort ihrer Beleidigung verlassen.¹¹⁹

Plötzlich erhebt sich das Mädchen und legt das Album nicht wieder zurück. Es hält es sorgfältig in der linken Hand und geht damit weg. Es ist unglaublich, es nimmt mein Fotoalbum mit.¹²⁰

[...] ich kaufe etwas und verschwinde.¹²¹

Das Verschwinden löst die Bilder sanft auf, es ist ein wohl immer leicht wehmütiges, aber eben auch ein routiniertes, ein hingenommenes, ein selbstverständliches, ein lustvolles, spielerisches Verschwinden auch.

Anja Hirsch hat diesem Spiel zwischen Auftauchen und Verschwinden in Genazinos Werk besondere Aufmerksamkeit geschenkt und die Ambivalenz herausgestellt, die im Verschwinden liegt: Einerseits liege eine lebenserhaltende Notwendigkeit im Verschwinden von Erinnerung, im Vergessen¹²², im Vergessen von Kränkungen etwa und andererseits liegt im Verschwinden eine Bedrohung; die Bedrohung, sich selbst abhandenzukommen, keine Identität zu finden und schließlich die Bedrohung des endgültigen körperlichen Verschwindens, des Todes.¹²³

„Auch ich möchte vergessen, worauf ich warte...“¹²⁴, notiert W., als er eine bis in den Winter hinein am Baum hängen gebliebene Birne betrachtet. Vergessen, dass man auf seinen eigenen Tod, sein eigenes Verschwinden wartet, darin liegt die paradoxe Lust am Verschwinden, die immer von diesem Gefühl der „Todeseinschüchterung“¹²⁵ begleitet ist.

Diese unentrinnbaren Mechanismen der Zeit, die ein Wahrnehmen und Ausblenden, ein Erinnern und ein Vergessen, ein Sich-weitertreiben-Lassen und ein Innehalten beständig fordern, bilden einen narrativen Strang in diesem Roman.

¹¹⁸ FJZS: S. 31.

¹¹⁹ FJZS: S. 43.

¹²⁰ FJZS: S. 46.

¹²¹ FJZS: S. 53.

¹²² Ein Gedankengang, den Nietzsche in seiner berühmten Abhandlung *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* bereits festgehalten hat. Vgl.: Friedrich Nietzsche: *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*. Reclam: Stuttgart 1970.

¹²³ Vgl.: Anja Hirsch: *Zwischen Lust und Angst. Erzählen im Zeichen des Verschwindens*. – In: *Text und Kritik*. Heft 162. 2004. S. 70- 78.

¹²⁴ FJZS: S. 6.

¹²⁵ FJZS: S. 143.

Die Poetik der Aneignung arbeitet sich an diesem Problem ab, dass die Zeit verrinnt, ihren Tribut fordert und dass diesem unaufhörlichen Zeitstrom etwas Bleibendes, etwas, das man zumindest über ein weiteres Stück hin mitnehmen kann, abgetrotzt werden muss um das eigene Verschwinden nicht vorwegzunehmen, um dem Tod also nicht in vorausseilendem Gehorsam die Arbeit abzunehmen.

Die ironische Brechung dieser Wahrnehmung, der Zumutung der Sterblichkeit des Menschen, das die Literatur ja schon seit dem Gilgamesch Epos beschäftigt, liegt darin, dass der Ich-Erzähler dies zu seinem drängenden, individuellen Lebensproblem stilisiert, während andere sich dieser Zumutung gegenüber recht gleichgültig zu verhalten scheinen. Zwar ist ihm bewusst, dass ja wohl alle um die Tragweite der Sterblichkeit des Menschen wissen und doch scheint niemand sich einer diesbezüglichen Schicksalsgemeinschaft angehörig zu empfinden. Eine im Grunde unverständliche Vereinzelung lauter in dieser Vereinzelung Vereinter, in der sich alle, auch W., durch Zuflucht ins Banale und Alltägliche dann doch immer wieder ganz gut einrichten:

In der Stunde der Selbstverengung, wenn mich die Empfindsamkeit in die Isolation und die Isolation in den Hochmut treibt, gehe ich in das Café Heimatland und schaue der Kellnerin bei der Arbeit zu.¹²⁶

Es entsteht ein melancholischer Grundton, der durch die Schilderung unbeholfener Banalitäten des Alltagslebens von Großstädtern (W. eingeschlossen) immer wieder ins Komische gerät, was dem ganzen Buch seine sehr spezifische Prägung verleiht; dass nämlich das Komische und das gewissermaßen Tragische beständig aktualisierbar sind.

Am Ende des ersten Teils nimmt also das Verschwinden eine Dimension an, die der Protagonist nicht mehr einfach so hinnehmen kann. Hier die Schlüsselstelle, die die Romanhandlung, so sehr diese im Hintergrund bleibt, gewissermaßen in Gang setzt:

Eine lachende, lärmende Gruppe von Schülern und Schülerinnen; sie reden fast alle gleichzeitig, jeder mit allen anderen und zugleich zu einem Bestimmten hin, der seinerseits redet und doch auch verstehen will, was die anderen sagen. Sie sprechen in einem hellen, begeisterten Ton, aber

¹²⁶ FJZS. S.39.

sie bringen nur halbe Sätze und Ausrufe über neue Filme, neue Mopeds, neue Hosen, neue Pullis, neue Lehrer und neue Liebhaber hervor. Mit knappen Bemerkungen erinnern sie sich der Filme, die sie am Abend zuvor im Fernsehen gesehen haben und legen fest, welche sie heute ansehen werden. Sie lassen nur an sich heran, was schnell und glücklich durch sie hindurchrauscht. So gehen sie vorüber und plappern, kleine erotische Solisten auf der Suche nach einem ersten Publikum. Ich will sie gerade vergessen, da höre ich, wie sie sich über den Musikunterricht beklagen, Moz ist unbeliebt, höre ich, weil schwierig und widersprüchlich und problembeladen, Mehrmals höre ich den Wortstummel Moz, bis ich begreife, dass Mozarts Name in der Ruinensprache angekommen ist. Sein Name klingt jetzt wie Rib oder Mac oder Bigmac, Moz ist etwas geworden, was man einmal anhört und dann vergisst. Sofort habe ich das Bedürfnis, Mozart vor diesen netten jungen Leuten zu warnen. Ich sehe mich um, vielleicht ist Mozart in der Nähe, dann sage ich ihm, wie jung und gut gelaunt sich die neueste Niedertracht anhört. Leider sehe ich Mozart nicht, aber das macht nichts, ich suche ihn weiter, immerhin wird mein Schreck dabei kleiner. Aus Wehmut betrete ich ein großes Geschäft, in dem Kunstpostkarten verkauft werden. Es ist ein heller, weiß getünchter Laden mit Hunderten von Postkarten, die auf Drehständern verteilt sind. Es dauert drei Minuten, bis ich die Bilder auf allen Ständern kurz angeschaut und wieder vergessen habe; ich suche ein Bild von Mozart, ich rechne damit, wenigstens die populären Gemälde von Tischbein oder Toggler im Postkartenformat wieder zu sehen, hoffentlich nicht verunstaltet von modernen Grafikern, ich suche Mozart und schaue Dutzende von Bildern an und denke: Wehe, wenn auch noch sein Bild entstellt ist, es ist lächerlich, ich weiß, ich denke die sinnlose Drohung noch einmal, da bin ich durch, ich habe alle Kartenständer einmal umgedreht, ein Bild von Mozart habe ich nicht gefunden, Gott sei Dank. Ich kehre nach Hause zurück und stürze hoch in mein Zimmer und lege Mozarts Violinkonzert B-Dur auf. Ahhh! Das Violinspiel in der Stille des Zimmers ist wie das Sprechen eines kleinen Kindes mit sich selbst; wie bei diesem entzückt bei Mozart jeder Laut, obwohl wie bei jenem keiner verstehbar ist. Diese Musik ist ein Zierlichkeitsdenken, das von sehr weit herkommt und doch so stark ist, dass ich jeden Tag ein bisschen davon lebe und Gesa manchmal auch. Sie rufe ich auch an, kaum ist der letzte Ton verklungen. Gesa, sage ich, Mozarts Name ist geschändet worden! Nein!, ruft sie aus, wer hat es getan? Ein paar Schüler, antworte ich, ich habe es selbst gehört. Wir müssen etwas tun zur Ehre von Mozart! Wir fahren nach Wien und ehren ihn, wir besuchen die Wohnung, in der er zuletzt gelebt hat, wir gehen seine Wege und sind ein bisschen froh, dass es ihn gegeben hat.¹²⁷

W. erleidet einen bösen Schreck, der ihn in beinahe wahnhaftes Verhalten treibt: Er sucht Mozart! Freilich findet er ihn nicht!

Worin besteht der Schreck? *Moz ist etwas geworden, was man einmal anhört und dann vergisst.* Der Schreck besteht darin, dass auch die kostbarsten Stücke des kollektiven kulturellen Erbes dem Vergessen anheimfallen.

Die Bedrohung durch das Verschwinden wird existenziell: W. braucht eine Dosis Mozart'sches *Zierlichkeitsdenken*, von dem er *jeden Tag ein bisschen [...]* *leb[t]*. Der Schreck besteht aber auch darin, unausweichlich das Gefühl zu haben,

¹²⁷ FJZS. S. 58-59.

etwas tun, handeln zu *müssen*, der unerhörten Beraubung, der Herabsetzung des Besonderen, dem allumfassenden Vergessen, dem breiten Verschwinden etwas entgegensetzen zu müssen.

Es geht ja auch nicht um *Moz* allein, *Moz* ist das Symptom eines Zustandes, einer Wahrnehmungskultur, die dem Vergessen zuarbeitet: Die Vielfalt der Stimmen, das Geplapper der Schülergruppe, das Übereinander der in begeisterten Ton durcheinander gesprochenen Halbsätze, die Wahrnehmung ausschließlich dessen, was widerstandsfrei, *schnell und glücklich durch einen hindurchrauscht*, das übereinander gelagerte, angehäuften, das Amnesie hervorrufende - Wahrnehmungsgewohnheiten, die dem Erinnern, der geistigen Integration einer intellektuellen und/oder emotionalen Weiterbearbeitung der kursierenden Information zuwiderlaufen; Wahrnehmungsgewohnheiten, die unsere Kultur prägen, denen die kulturellen Produkte entgegenkommen, ihnen zuarbeiten.

Wahrnehmungsgewohnheiten, die auch den Stadtraum zu prägen begonnen haben. Junk-space nennt Rem Koolhaas jene Architektur, die diesen Wahrnehmungsgewohnheiten entgegenkommt, sie befördert. Wie das Geplapper der Schüler weist Junk-Space eine reduzierte Semantik (ein loses syntagmatisches Paradigma) auf¹²⁸, ist durch seine fortwährende Veränderlichkeit und wegen seiner inneren Zusammenhanglosigkeit nicht erinnerbar, dafür aber umso greller, bunter, überfüllter und widerstandsfreier.¹²⁹

Wie ich im ersten Kapitel zu zeigen versucht habe, ist mit den Veränderungen der Stadt auch ihre Fähigkeit geschwächt, kulturelle Inhalte zu speichern. Was der Ort leisten konnte als Komplize gegen das Verschwinden, leistet er eben nicht mehr.

Das Verschwinden, das Vergessen ist der Tribut an die vergehende Zeit. Wenn es um Vergessen und Erinnern geht, geht es um die Beherrschung der Zeit.

W. weiß dann plötzlich, was er tun muss: Verreisen.

¹²⁸ „Er [Junk-Space] ersetzt Hierarchie durch Akkumulation, Komposition durch Addition.“ Rem Koolhaas: Junk-Space. S. 55.

¹²⁹ Vgl. dazu Abschnitt 1.3.2.

3.3.1.2 Spurensuche. Erinnerungsorte?

Die Reise beginnt als Spurensuche. W. und Gesa suchen gezielt „Erinnerungsorte“ auf: Die Mozartwohnung in Wien, das Sanatorium Kierling, in dem Kafka seine letzten Wochen verbrachte, das Museum, in dem Edgar Degas' Bild *Die Wanne* hängt, und die Wohnung in Amsterdam, in der Max Beckmann wohnte, nachdem er vor den Nazis aus Deutschland geflohen war.

Was W. und Gesa erkennen müssen, ist, dass die Orte selbst nur sehr wenig preisgeben von der Vergangenheit, dass die Orte für sich allein genommen nicht sehr viel erzählen. In den Orten selber werden sie enttäuscht; das, was Belebung einer Erinnerung ausmacht, sind die Reflexionen, die von dem Ort angestoßen werden, so wie von anderen „Medien“ aber auch. Und die Reflexionen, fantasierte Empfindungen, sind selbst gemacht, nicht der Ort macht sie, sondern der Einzelne, der sich etwas aneignen will, der eine empathische Empfindung haben will, um teilzuhaben an den Zuständen, Empfindungen, Erlebnissen anderer – Toter. Die Mozartwohnung:

Mozarts Wohnung in der Domgasse hat zwei Arbeitszimmer, einen Salon, ein Schlafzimmer, ein Gästezimmer und eine kleine Küche. Es war die größte Wohnung, in der Mozart mit seiner Familie je gelebt hat, und es war die letzte Wohnung vor seinem Abstieg in ärmlichere Verhältnisse. Hier wohnte er, als er langsam aus dem Wiener Musikleben verdrängt wurde. Keines der Möbelstücke, die heute in der Wohnung stehen, befand sich schon zu Mozarts Lebzeiten hier. In den Erkern der Arbeitszimmer sind schmale Seitenfenster eingelassen; von hier aus sah Mozart auf die Leute in der Schulergasse herab und fragte sich, warum sie ihn nicht mehr so schätzten wie früher. Der Platz hinter den Seitenfenstern ist ein guter Platz für einen verschmähten Künstler. Hier wurde er exzentrisch, hier konnte er sich die Faxen und Fratzen angewöhnen, mit denen er die Leute irritierte. Ich mache selbst ein paar Fratzen und spüre sofort die Erleichterungen, die das komische Verziehen des Gesichts gewährt. Ich blecke die Zähne und lasse die Pupillen, soweit ich kann aus den Augenhöhlen hervortreten; durch die Zähne lasse ich einen unverständlichen Laut entweichen. Ich blicke auf die Leute in der Schulergasse hinab und meine fast schon sie zweihundert Jahre später dafür bestrafen zu müssen, dass sie Mozart nicht zu Lebzeiten restlos verstanden haben. Es ist ein Zipfel meiner Verrücktheit, die sich sogar hier ans Fenster dängt. Zum Glück kommen jetzt ein paar Touristen, die laut schweizerdeutsch reden und mich zur Räson bringen. Die Schweizer laufen hier umher, als sei Mozarts Wohnung schon immer ihre Wohnung gewesen. Da ist es leicht zu verschwinden.¹³⁰

¹³⁰ FJZS. S. 66.

Der Ort selbst hat nicht auf alle Besucher eine ähnliche Wirkung, die Belebung muss durch einen Kontext, eine Fantasie, eine Imagination hergestellt werden und die ist dem Ort nicht eingeschrieben.¹³¹ Der Ort offenbart nur noch einen Bruchteil seines ursprünglichen Kontextes, über die Rolle des Künstlers in der Gesellschaft vermag er nur sehr wenig zu berichten. Da muss schon einer wie W. seine empathischen Kräfte aktualisieren, um diesen „Inhalt“ zu aktualisieren, den Schweizer Touristen bleibt er verborgen. Wie viel Authentizität müsste ein „sprechender“ Ort haben – müssten die originalen Möbel noch da sein, müsste eine Mozartwachsfigur sinnierend am Fenster sitzen? W. *macht sich seine* Erinnerungen. „Gebrauch ist Fabrikation“, schreibt de Certeau.

Beim Besuch in Kierling steht zuerst die Enttäuschung über den Ort im Vordergrund, bis W. seine Fantasie einschaltet:

Gesa schiebt den Schlüssel ins Schloss von Kafkas Zimmer und öffnet die Tür. Der erste Blick enttäuscht mich so stark, dass ich nicht eintreten kann. Natürlich habe ich nicht damit gerechnet Kafka in seinem Zimmer liegend anzutreffen. Nein, das ist nicht wahr! Genau das habe ich erwartet: Ich sehe Kafka in einem weißen schmalen Eisenbett liegen. Er schreibt Sätze und Worte auf kleine Zettel [...]¹³²

In Paris versagt der gesuchte Ort total: Das Museum, in dem die beiden Reisenden Degas' Bild *Die Wanne* früher immer angeschaut haben, gibt es gar nicht mehr. Es hängt jetzt im Musée d'Orsay, einem „riesigen Kunstbahnhof“ mit einer Atmosphäre, die sich aus einer „Mischung aus Kaufhaus und Schwimmbad“ zusammensetzt. W. und Gesa sind enttäuscht, sie gehen gar nicht in das neue Museum, sie machen eine Erfahrung des Älterwerdens:

Unser Museum ist das nicht mehr. Ich erinnere mich an das alte Jeu de Paume, an die einfachen Kordelabgrenzungen vor den Bildern, an die provisorisch verhängten Fenster, an die leinenverspannten Wände, an die Kanapees zwischen den Wänden, an die schönen Parkettböden. Zum ersten Mal gehören Gesa und ich zu den Menschen, die wissen wie etwas ‚früher‘ war. Wir sind überrascht und ein wenig beschämt, wir hatten gedacht, das komme viel später oder überhaupt nicht. An wen in der Welt richtet man die Bitte um ein kleines Museum?¹³³

¹³¹ Ruth Klüger schreibt über ihre Bedenken, die sie gegenüber der Erhaltung der Konzentrationslager als Gedenkstätten hat: „Gewiß, es zieht auch welche, die ohne Touristenneugier oder Sensationslust kommen, zu den alten Lagern, aber wer dort etwas zu finden meint, hat es wohl schon im Gepäck mitgebracht.“ Ruth Klüger: weiter leben. Eine Jugend. München: dtv 1994. S. 75.

¹³² FJZS. S. 90-91.

¹³³ FJZS. S. 121.

Der Ort der Erinnerung war nicht dauerhaft genug, um die Erfahrung von Stabilität und Sicherheit zu gewährleisten. Die Orte bleiben nicht mehr lange genug so, wie wir sie kannten. Der permanente Umbau, der Junk-Space organisiert den Raum nach den Kriterien ökonomisch optimierter Nutzungskonzepte und nicht nach möglichst langer Haltbarkeit um dem Einzelnen seine Erinnerungsarbeit zu erleichtern. Die Veränderung der Orte arbeitet nicht nur dem Vergessen zu, sondern beschleunigt das subjektive Empfinden des Älterwerdens. Darin liegt eine Beschämung. Das scheint mir interessant. Worin besteht die Beschämung? Dass alles Alte, Abgenutzte, Unzeitgemäße erneuert werden kann, während die Reisenden unweigerlich älter, „abgenutzter“ werden? Oder liegt die Beschämung auch darin, dass W. und Gesa scheinbar naive Erwartungen hatten?

Auch die Beckmannsche Wohnung wurde einer neuen Nutzung angepasst, eine Filmproduktionsfirma logiert in der kleinen Wohnung, die Wände wurden mit Holztafeln verschalt, sodass W. nicht feststellen kann, ob eine von Beckmann in die Wand geritzte Figur noch zu sehen wäre. W. und Gesa fühlen eine Beklemmung. Den Speicher über der Wohnung, den Beckmann als Atelier genutzt hat, können sie nicht besichtigen, nur ein Blick durch die Einstiegs Luke ist möglich; ein Blick, der plötzlich zu einem Bescheid wird, der eine Kenntnisnahme abverlangt:

Wir stellen uns unter die offene Luke und können durch das Oberlichtfenster dichte weiße Wolkenballen vorüberziehen sehen. Der Himmel, der Trost, die Bedrückung und das Entzücken; der Blick aus dem Atelier in die Wolken ist plötzlich wie ein Bescheid: Es ist genug, mehr als dieser Blick ist von Beckmanns Amsterdamer Leben nicht mehr übrig.¹³⁴

Gegen Ende dieser Reise erkennt W., dass seine Suche einen anderen Fund gemacht hat als erwartet: Er hat nicht die Spuren in/an den Orten gefunden, die er sich erhofft hatte, wenn er auch nicht leer ausgegangen ist; in der Bewegung des Reisens, im Suchen selbst hat er wohl Erinnerung aktualisiert; nur ist der eine Punkt nicht gekommen, an dem *das Ganze* klar vor Augen steht: An einem Ort arrangiert, an dem jedes Detail mit den anderen korrespondiert, um eine Einsicht zu ermöglichen. Die Entdeckung lässt sich nicht an einem Ort festhalten, wo man

¹³⁴ FJZS. S. 159.

sie nur aufzunehmen braucht, die Einsichten, die man gewinnen kann, sind nicht an den Orten festgemacht, sondern die Orte bieten nur Gelegenheiten, die ergriffen werden können oder auch nicht. Das Reisen kann diesen Zweck haben, dem Gedächtnis Gelegenheiten zu verschaffen, Erinnerungen herzustellen.

3.3.1.3 Trainingsfahrt gegen die Scheingeborgenheit. Vom eigenen Ort ablassen.

W.s und Gesas Reise gleicht einer Trainingsfahrt. Sie versuchen, Erinnerungen über die Zeit zu retten, kleine Siege über die Zeit zu erringen, ohne sich auf einen eigenen, autonomen Ort, eine Wohnung zu stützen.

Das ist schon erst mal ein mutiger Verzicht, wenn man bedenkt, was so ein Ort alles leisten könnte. Ein autonomer, abgrenzbarer Ort erlaubt es, sich Unabhängigkeit von den wechselnden Umständen (der Zeit) zu schaffen, sich zurückzuziehen, zu planen, zu horten. Von einem eigenen Ort aus lassen sich die Beziehungen zu den Anderen organisieren, der Ort dient als Basis für die Organisation dieser Beziehungen und man kann zurückgreifen auf das, was man an diesem Ort angehäuft hat. Der eigene Ort ermöglicht eine gewisse Voraussicht auf den Raum, ein Punkt, von dem aus man Ausschau halten kann, um zu sehen, was da kommt. Der autonome Ort, so de Certeau, ist die Grundlage des strategischen Kalküls, auf dem die moderne rationalistische Ordnung gründet. Denn: Dieser eigene Ort steht in besonders engem Verhältnis zu Macht, zu Wissen. So schreibt de Certeau:

Es wäre legitim die *Macht des Wissens* als die Fähigkeit, die Ungewissheiten der Geschichte in entzifferbare Räume zu verwandeln, zu definieren. Aber es ist richtiger in diesen „Strategien“ einen spezifischen Typus des Wissens zu sehen, der die Macht darin unterstützt und sie leitet, sich einen eigenen Ort zu verschaffen. [...] Anders gesagt, *die Voraussetzung dieses Wissens ist eine gewisse Macht*. Die Macht ist nicht nur ein Ergebnis oder eine Eigenschaft des Wissens. Sie ermöglicht und bestimmt die Eigentümlichkeiten des Wissens. Sie stellt sich im Wissen her.¹³⁵

¹³⁵ de Certeau: Kunst des Handelns. 1988. S.88-89.

Das Handeln des Strategen *gründet* auf dem Besitz eines autonomen, d.h. von anderen abgrenzbaren, nach seinen spezifischen Bedürfnissen organisierten Ortes.

Dieses Streben nach Abgrenzung, nach territorialer Autonomie ist unserer Gesellschaftsordnung eingeschrieben und die Logik dieser Ordnung setzt sich in der Sphäre der individuellen Beziehungen analog fort. Das Schaffen eines eigenen Ortes – das Bauen eines Hauses, am besten mit umzäunten Garten rundherum, der Erwerb eines Eigenheimes, stellen Ziele von Lebensplanungen und nicht zuletzt einen Gradmesser des gesellschaftlichen Erfolgs dar. Und ich bin sicher, nicht nur, weil ein eigenes Heim Schutz und Geborgenheit vor den Fährnissen des Lebens da draußen bietet, sondern weil diese strukturelle Äquivalenz zu den Strategien der Macht in diesen Bestrebungen ihre Wirksamkeit zeitigt.

W. allerdings misstraut dem Konzept des eigenen Ortes inzwischen zutiefst. Am Ende der Reise schreibt er seinem Freund Paul in einem Brief:

Es ist schwierig die Existenzweise des Reisens aufzugeben. Ich bin überrascht, wie sehr mir das Leben im Hotelzimmer entspricht. Man hat immer nur ein paar Koffer und Taschen um sich, von denen jeden Tag die Mahnung ausgeht, dass es besser ist, wenn sich nichts ansammelt. Außerdem fällt man in einem Hotelzimmer nicht auf die Scheingeborgenheit einer Wohnung herein. Wir überlegen, ob wir nicht auch in Deutschland in einem Hotel leben wollen.¹³⁶

Scheingeborgenheit!

Wenn überhaupt die Gefahr besteht, auf eine Scheingeborgenheit hereinzufallen, muss es ein starkes Bedürfnis nach Geborgenheit geben. Wovor sucht man Geborgenheit in einer Wohnung?

Was kann eine Wohnung, der eigene Ort, was ein Hotelzimmer nicht kann? In ein Hotelzimmer kann man sich zurückziehen, um zu schlafen, um zu essen, um innezuhalten und seinen Gedanken nachzugehen, ohne gleichzeitig weitere Erlebnisse verarbeiten zu müssen. Man wird nicht nass, wenn es regnet und es ist warm. Man kann sich eine Zeit lang aus den Geschehnissen herausnehmen, um sich zu sammeln. Man ist vor den Blicken anderer geschützt. Wie in einer

¹³⁶ FJZS. S. 177.

Wohnung. Aber: Das Hotelzimmer ist ein transitärer Ort. Man ist nur für bestimmte Zeit da. Man kann also nichts sammeln.

Sammeln dient mehreren Zwecken.

Das Sammeln von Dingen in einer Wohnung scheint erst mal dem Zweck zu dienen, sich einen Ort zu schaffen, der den Anforderungen des Alltags entgegenkommt und ihn erleichtert.

Man sammelt Dinge und Gegenstände an, die einem dann jederzeit zur Verfügung stehen, wenn man sie braucht, wenn sie nützlich sein könnten. Im Sammeln rüstet man sich gewissermaßen für Eventualitäten. So gesehen repräsentieren die Dinge eine Zukunftserwartung. Und außerdem: Die nützlichen Dinge bereits um sich zu haben, wenn man sie braucht, spart Zeit (das ist dem Strategen stets von Vorteil).

Mit dem Sammeln, mit dem Horten und Arrangieren von Dingen in einer Wohnung schafft man gleichzeitig einen Ort außerhalb des Ichs, eine sichtbare, greifbare Präsenz, die einem in gewisser Weise Anwesenheit verschafft, selbst wenn man abwesend ist. Man verortet Teile des Selbst außerhalb des Körpers und erweitert die physische Konkretheit des Ichs. Diese Anwesenheit der persönlichen Dinge, die man an einem eigenen Ort zusammengetragen hat, dient gewissermaßen der Selbstversicherung der Existenz, weil sie dem Ich das eigene Sein zurückspiegeln. Ernst Jandl hat ein wunderbares Gedicht geschrieben darüber, dass wir der Rückversicherung des Selbst offenbar von Zeit zu Zeit bedürfen:

der beschriftete sessel
ich haben ein sessel
stehn JANDL groß hinten drauf
wenn ich mal nicht wissen
sein ich's oder sein ich's nicht
ich mich nur hinsetzen müssen
und warten bis von hinten wer
kommen und mir's flüstern¹³⁷

Angesammelte Gegenstände in einer Wohnung repräsentieren nicht zuletzt auch die Vergangenheit, sind materielle Zeugen der gelebten Zeit, gleichsam akkumulierte Zeit.

¹³⁷ Ernst Jandl: poetische werke. Band 7: Hg.v. Klaus Siblewski. München: Luchterhand 1997. S. 161.

Die Materialität der Dinge verleiht ihnen eine gewisse Dauer. Die Dinge lösen sich nicht einfach in Luft auf, sie sind da und vielleicht sind sie ein bisschen länger da als wir selbst. Vielleicht tragen sie Momente des Ich über unseren Tod hinaus mit, weil sie Teile von uns repräsentieren? Die Dinge sind in irgendeiner Weise mit uns verbunden, aber nicht von uns abhängig. Das schafft eine gewisse Beruhigung.

Ich glaube, dass das Sammeln von Dingen in einer Wohnung, diese private Ausgestaltung des eigenen Ortes, einen grundlegenden Aspekt unseres Umgangs mit der Zeit verdeutlicht: Wir versuchen damit immer, auch ihrer Herr zu werden.

Mit einem eigenen Ort suchen wir Geborgenheit vor der mit dem Vergehen der Zeit stets präsenten Augenscheinlichkeit des grausamen Wissens, dass wir dem Sterben unumgänglich ausgeliefert sind. Dieses Wissen vor uns selbst zu verbergen, es aus unserem Alltagsbewusstsein immer wieder herauszuhalten, ist die Geborgenheit, nach der wir suchen.

Diese Scheingeborgenheit beruht auf einer Illusion von Dauerhaftigkeit, von Überzeitlichkeit. Die Illusion funktioniert über die materielle Stabilität der Dinge, die uns umgeben. In ihrer Materialität und ihrer speziellen (von uns selbst hergestellten) Konfiguration sind sie nicht so flüchtig wie Wahrnehmungen.

Die konfigurierten Dinge beinhalten einen Zukunftsentwurf (wir werden am Abend heimkommen, wir werden den Flaschenöffner benutzen, der in der Küchenschublade liegt), wir entwerfen Scripts (Heimkommen, Umziehen, Rotweinflasche öffnen, Sofa – oder doch Badewanne?). Die Wohnung und die in ihr angesammelten Dinge liefern den Rahmen für diese vertrauten Scripts, organisieren sie mit und verankern gleichzeitig das Vertrauen in unserem Bewusstsein, dass es so sein wird, dass wir *sein werden*. Eine Wohnung erleichtert die Planbarkeit und Antizipation zukünftiger Handlungen, weil der Ort der Handlung konkret und visualisierbar ist und weil wir diesem Ort schon unsere persönlichen Scripts eingeschrieben haben. Planen ist eine Methode, dem Ungewissen der Zukunft die Bedrohlichkeit zu nehmen.

In der Ausweitung unserer physischen Präsenz durch eine Wohnung, in der wir eine stabile Konfiguration von mit uns verbundenen Dingen schaffen, verdoppeln wir gewissermaßen unsere Gegenwärtigkeit. Der Anrufbeantworter, der für uns da ist, wenn wir nicht da sind. Die Dinge, die eben da sind, wenn wir wieder kommen, die unseren Geschmack repräsentieren, die unsere Vorlieben,

unser Leben spiegeln, unsere Erinnerungen materialisieren. Wir quantifizieren unsere Präsenz und das verschafft uns die Illusion, der Zeit Aspekte ihres Verfließens zu nehmen.

Dennoch, der Sieg des Ortes über die Zeit ist kein endgültiger und das wissen wir ja auch. Die Beherrschung der Zeit durch den eigenen Ort bleibt der *Versuch*, die Vergänglichkeit, den Tribut, den die Zeit fordert, zu *stunden*.

Der eigene Ort ändert nichts an unserem Sterben, dem Sieg der Zeit über uns.

Diese Bemühungen, gegen das Sterben Sturm zu laufen, sei es, sich wie Gilgamesch bis zu den Grenzen der Welt durchzuschlagen, um aufzubegehren, gegen übermächtige Gegner anzutreten oder nur Mauern aus *gebrannten* Ziegeln zu errichten, eine Stadt zu bauen, Langwährendes zu errichten oder in einem Epos sich verewigen zu lassen, sei es, sich durch außergewöhnliche, geniale Leistungen „unsterblich“ zu machen oder sei es, sich nur einen Ort zu schaffen, eine Wohnung einzurichten, vollzufüllen mit Repräsentationen der Vergangenheit, der akkumulierten Zeit, sind zutiefst menschlich; und dennoch, es bleibt aussichtslos.

W. verbringt in einem Pariser Hotelzimmer eine schlaflose Nacht, Trost findet er in den Tagebüchern von Max Beckmann:

Ich zünde eine kleine Kerze an und greife nach Beckmanns Tagebüchern. Ich schlage das Buch an einer beliebigen Stelle auf und finde den Satz: „Man kann sich ja auf den Kopf stellen - man kommt nicht vorwärts ohne zu sterben.“ (10. November 1948) Ein solcher Satz erleuchtet auch die finsterste Nacht.¹³⁸

Vorwärtskommen, Entwicklung ist immer auch ein Abschied, ein Loslassen, ein Schritt auf den Tod zu und darüber müssen wir uns irgendwie trösten.

Es geht also in der Verweigerung der Scheingeborgenheit einer Wohnung nicht darum, sich selbst heldenhaft den Trost zu verweigern, sich als des Trostes nicht bedürftig zu empfinden, sondern eher darum zu erkennen, dass dieser Trost einfach nicht mehr gespendet wird. Es ist wie ein trotziges Beharren, sich nicht in den privaten Bereich zu flüchten, um dort eine Ersatzstabilität zu etablieren, sondern seinen Anspruch, in der Welt zu wohnen – und nicht nur in einem

¹³⁸ FJZS. S. 123.

abgegrenzten Zuhause – zu verteidigen und sich nicht aus der Sphäre des Öffentlichen vertreiben zu lassen.

Die Verweigerung des Ortes ist auch eine Absage an das strategische Kalkül, das seine Wirksamkeit nur auf der Grundlage eines eigenen Ortes entfalten kann. Dass der Einzelne, der Bürger, der kleine Mann hier nicht mehr mitspielen will, ist ein bisschen wie nach dem Motto: „If you can't win, change the game!“ Hier wird diese Haltung auch politisch, denn dieses Kalkül ist, wie oben angedeutet, das der Mächtigen. De Certeau betont, dass unsere moderne Gesellschaftsordnung auf den Ergebnissen dieses strategischen Kalküls gründet. Die Orte sind vergeben, die Macht scheint aufgeteilt und der Einzelne ist kaum noch in der Lage, in diesem Spiel der Orte einen Platz zu erringen, ein Player zu werden. Der Schwache, der nicht nur hinnimmt, dass er in diesem Spiel keine Rolle spielen wird, sondern der bewusst aussteigt, hat vielleicht die Zeichen der Zeit erkannt; denn er sieht, wie unangemessen dieses strategische Kalkül für immer mehr Sphären wird: Nicht nur für die private, sondern auch für die politische Sphäre, weil die Orte sich nicht mehr nach autonomen Gesichtspunkten organisieren lassen, weil die Durchdringung der Strukturen einer anderen, fremden Macht inzwischen viel zu groß ist. Das betrifft insbesondere die Stadt, die sich nicht mehr als autonomer Ort konzipieren lässt. Ihr fehlt zunehmend das Andere, das Abgrenzung definiert. Ihre Gestalt ist von Kräften bestimmt, denen man politisch nicht mehr so einfach etwas entgegenhalten könnte. Die Stadt ist, wie ich im ersten Kapitel zu zeigen versucht habe, nicht mehr jener abgrenzbare autonome Ort, der nach Maßgabe der Bedürfnisse ihrer Bürgerinnen und Bürger organisiert ist, denn ihre Organisation folgt einer Logik, die sich nicht mehr aus kommunalen Interessen herleitet, sondern die in global vernetzte Prozesse eingebunden ist, die von niemand bestimmten mehr überblickt, geschweige denn so beeinflusst werden können, dass die Folgen der Beeinflussung klar kalkulierbar blieben. Dass dieser Ort Stadt seine Speicherfähigkeit zunehmend einbüßt, lässt ihn für strategische Methoden auch stetig untauglicher werden.

Das Konzept des Ortes, der dem Strategen dient, ist also nicht mehr nur für jene prekär, denen die finanziellen und organisatorischen Mittel nicht zur Verfügung stehen, um sich ihren eigenen Ort zu schaffen, sondern auch für die kulturelle und politische Gemeinschaft. Die Verweigerung, auf den Ort zu bauen, sich weiterhin um die Abgrenzung eines eigenen Terrains zu bemühen, sich eine

Wohnung einzurichten, ist eine Haltung, die die Krise des Ortes ernst nimmt bis zur Ebene des Individuums hin. Dennoch bedeutet es einen Verlust.

Der Verlust des Ortes als Schutz vor der Bedrohung der Vergänglichkeit ist ein Teil des Schmerzes, von dem im Roman die Rede ist und dieser Schmerz motiviert auch die intensive Auseinandersetzung mit der Stadt, mit dem Wohnort Welt, mit den Fragen nach der Bewohnbarkeit der Welt.

Die „Existenzweise des Reisens“ ist eine Methode, vielleicht auch nur ein Versuch, sich nicht einen Wohnort in der Welt, sondern sich die Welt als Wohnort zurückzuerobern, indem das Konzept des Ortes vom Stablen zum Transitären umgedeutet wird und das Wohnen selbst vom Ort in den Raum verlegt wird.

3.3.1.4 Raumaneignung. Transformation vom Ort zum Raum. Im Raum wohnen.

Reisen bedeutet, sich an Orten aufzuhalten und in Räumen zu bewegen, die eben nicht nach den Vorgaben eigener Interessen, sondern die von anderen Kräften organisiert sind. W. und Gesa sind also Taktiker im Sinne de Certeaus. Gewissermaßen erheben sie die „Kunst des Handelns“, die de Certeau als die Kunst des Schwachen bezeichnet, zu einer freiwilligen und selbstbewussten Form des Handelns. So erlangen sie Handlungsfreiheit und Souveränität und so gelingt eine Aneignung, die nicht nach dem Muster des bislang erfolgreichen Modells in der Etablierung eines eigenen Ortes besteht. Darin liegt meines Erachtens auch das Subversive, Widerständige an Genazinos Werk, in dieser frechen Pose, sich schreibend dieser taktischen Kunst zu befleißigen und sie als der Verfassung der Welt eigentlich angemessene zu betrachten.

Mutig ist dieser Widerstand, weil er ein Sich-Preisgeben in der Distanzlosigkeit erfordert, weil er den Rückzug an einen Ort, von dem aus alles in Ruhe betrachtet werden kann, nicht gestattet. Aber man gewinnt ja auch etwas dabei: den Raum.

De Certeau trifft eine Unterscheidung zwischen Ort und Raum, die genau jenen Aspekt der Bewegung berührt, der meiner Ansicht nach wesentlich ist für die

literarisch-perspektivische Erschließung des Raumes. Hier seine Definition von Ort und Raum:

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

Ein *Raum* entsteht, wenn man Richtungsvektoren, Geschwindigkeitsgrößen und die Variabilität der Zeit in Verbindung bringt. Der Raum ist ein Geflecht von beweglichen Elementen. Er ist gewissermaßen von der Gesamtheit der Bewegungen erfüllt, die sich in ihm entfalten. Er ist also ein Resultat von Aktivitäten, die ihm eine Richtung geben, ihn verzeitlichen und ihn dahin bringen, als eine mehrdeutige Einheit von Konfliktprogrammen und vertraglichen Übereinkünften zu funktionieren. Im Verhältnis zum Ort wäre der Raum ein Wort das ausgesprochen wird, das heißt von der Ambiguität einer Realisierung ergriffen und in einen Ausdruck verwandelt wird, der sich auf viele verschiedene Konventionen bezieht; er wird als Akt einer Präsenz (oder einer Zeit) gesetzt und durch die Transformationen verändert, die sich aus den aufeinanderfolgenden Kontexten ergeben. Im Gegensatz zum Ort gibt es also weder eine Eindeutigkeit noch die Stabilität von etwas „Eigenem“.

Insgesamt *ist der Raum ein Ort*, mit dem man etwas macht.¹³⁹

Mit der Realisierung der Bewegung zwischen den Orten konstituiert sich der Raum, er wird aktualisiert und erst da verwirklicht er sich gewissermaßen. Dieses Raumkonzept de Certeaus hat einiges mit dem „gelebten“ Raum von Franz Xaver Baier gemein, das ich im zweiten Kapitel skizziert habe¹⁴⁰. Ich denke, dass diese Auffassung von Raum, die den Raum nicht als Hohlbehälter sieht, sondern der erst durch Aktivität, Kontexte und Situation hergestellt wird, genau jener Raum ist, den W. und Gesa sich im Reisen erschaffen und in dem sie sich heimisch machen, auch mit kleinen Kniffen wie jenen, ein Zugabteil für die Dauer der Fahrt zu einem Zimmer zu machen:

Nach einer Stunde beginnt Gesa das Abteil in unser Zimmer umzuwandeln. Die freien Plätze belegt sie mit Büchern, Kleidungsstücken, Schreibwaren, Kleinkram aus ihrer Handtasche. An jedem freien Kleiderhaken hängt etwas von uns. [...] Gesa zieht die Abteilgardinen vor und belegt den frei gewordenen Platz mit ihrem Wollschal und einem Paar Handschuhen.¹⁴¹

¹³⁹ de Certeau: *Kunst des Handelns*. 1988. S.217-218.

¹⁴⁰ Vgl. Kap 2.2.5.

¹⁴¹ FJZS. S. 61-62.

Dieses Zimmer ist ein Transitort, ein Wohnraum auf Zeit, eine sich gerade bietende Gelegenheit sich auszubreiten, die W. und Gesa ergreifen, eine Aneignung des Raumes durch Benutzung, eine Poiesis, ein taktischer Coup, der an die Bewegung und die Zeit gebunden ist und nicht an die Stabilität eines Ortes.

Die Transformierbarkeit des Ortes, die Veränderung durch die Beziehung zu aufeinanderfolgenden Kontexten, dieses Etwas-mit-dem-Ort-Machen, darin besteht die Aneignung, die Kunst. Das Reisen konfiguriert den Raum durch das Aufeinanderfolgenlassen der Kontexte, die sich nur so in dieser einen Bewegung und ohne unumkehrbar zu sein, ergeben. Das hat die Reise mit einer Erzählung gemein, dass die aufeinanderfolgenden Kontexte bedeutsam und nicht umkehrbar sind. Das unterscheidet auch den „gelebten Raum“ vom euklidischen Raum, indem Richtungsverschiebungen keine „Bedeutungsänderung“ herbeiführen.

Die Reise erschafft einen Raum, der nicht wie der euklidische Raum als kontinuierlich gedacht werden kann, sondern der sich löchrig, sprunghaft und uneinheitlich zeigt. Gleich wie das Erzählen kein kontinuierliches Festhalten dessen ist, was sich zwischen zwei Zeitpunkten ereignet, sondern erst durch die Sprünge und Risse seine Bedeutsamkeit etabliert, erlangt der Raum erst Bedeutsamkeit durch das Auftun der Risse im (gleichwohl nur theoretisch gedachten) Kontinuum. Den Zusammenhang zwischen Ort, Raum, Handlung und Erzählung, der die Alltagserfahrungen der „Phänomenologie“ des In-der-Welt-Seins artikuliert, beschreibt de Certeau so:

[...] der Gegensatz zwischen „Ort“ und „Raum“ – etwa in Erzählungen – [wird] vor allem auf zweierlei Bestimmungen zurückführen: einmal durch die Objekte, die letztlich auf das *Dasein* von etwas Totem, auf das Gesetz eines „Ortes“ reduziert werden könnten (vom Kieselstein bis zum Leichnam scheint im Abendland ein Ort immer durch einen reglosen Körper definiert zu werden und die Gestalt eines Grabes anzunehmen); und zum anderen durch *Handlungen*, die – an einem Stein, einem Baum oder einem menschlichen Wesen vorgenommen – die „Räume“ durch die Aktionen von historischen Subjekten abstecken (die Erzeugung eines Raumes scheint immer durch eine Bewegung bedingt zu sein, die ihn mit einer Geschichte verbindet).¹⁴²

Das Reisen ist eine Methode, die Orte in Räume zu verwandeln, sie mit der eigenen Geschichte zu verbandeln und so den Raum nicht nur zu durchqueren,

¹⁴² de Certeau: Kunst des Handelns. 1988. S. 219.

sondern ihn zu erschaffen, womit er einem auch irgendwie zugeignet ist. Das ist ein grundlegender Unterschied zu dem Bestreben, sich einen stabilen, von jedweden Transformationen möglichst unberührten Ort zu schaffen.

Diese Aneignung des Raumes, dieses etwas mit den Orten machen, kann durchaus subversives Potenzial entfalten. Man kann das in allen Großstädten der Welt beobachten: Orte werden entgegen ihrer Widmung, ihrer ihnen zugedachten Funktion benutzt, was die Ordnung des Ortes und damit die Autorität der Ordnung stiftenden Instanz untergräbt. Graffiti sind ein viel zitiertes Beispiel für derlei Aktivitäten, aber es gibt auch weniger auffällige, wie etwa Abkürzungswege durch Rasenflächen und „zweckfremde“ Nutzungen aller Art. Das, was die Leute mit den Orten machen, schreibt sich in unterschiedlichen Graden des konkret Materiellen in die Orte ein und sie so gewissermaßen um.

Dieses Etwas-mit-dem-Ort-Machen ist Aneignung durch Poiesis, eine schöpferische Hervorbringung von etwas Eigenem. Mit den Orten, die nicht nach Maßgabe der Interessen des Einzelnen organisiert sind, lässt sich durch dieses taktische Verhalten etwas Eigenes machen: ein eigener, ein bewohnbarer Raum. W. und Gesa *machen* das Abteil zu ihrem Zimmer. Sie *machen* die Stadt zum Raum ihrer Reflexionen, sie *machen* die Stadt zum Stichwortgeber ihres Gedächtnisses. Indem sie Städte bereisen, indem sie die Orte zu bedeutsamen Elementen ihres eigenen Raumes machen, bleiben sie nicht die Orte des Anderen. Es werden Orte, die *ihren* (Wohn-)Raum mitkonstituieren.

Verborgeneheit

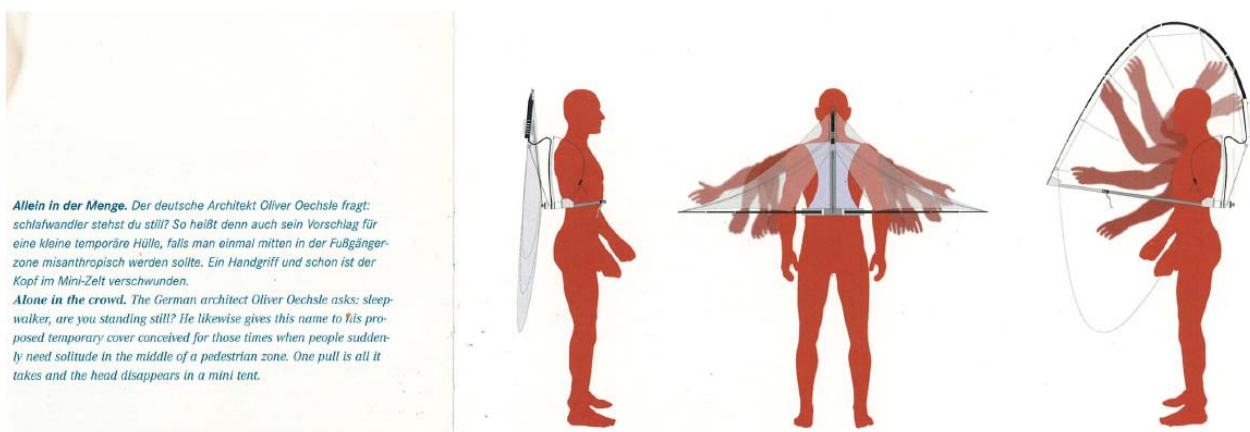
W. und Gesa bewohnen also ihren Raum, nicht ihren Ort. Bleibt die Frage nach der Geborgenheit. Wie findet man Geborgenheit in einem Raum, der sich aus den Orten der anderen konfiguriert? Schutz suchen W. und Gesa weniger vor den Augenscheinlichkeiten der vergehenden Zeit in einer eigenen Wohnung, sondern vielmehr vor den Blicken der anderen. Der Text verrät dieses Motiv bereitwillig:

Wie eine weiche Mauer umschließt eine Boa Gesas Kopf. Verdeckt sind Hals, Kinn, Mund. Sogar Nase und Ohren können untertauchen. Die heruntergezogene Hutkrempe schützt die Stirn und lässt noch Gesas Augen verschattet erscheinen. Nur ein schmaler Streifen in der Mitte des Gesichts ist gut sichtbar. Die Verkäuferin hat Recht: Das Ganze sieht verführerisch und geheimnisvoll aus. Nur: Gesa sucht keine Eleganz und

kein Geheimnis, auch will sie nicht verführerisch sein. Sie sucht ein Kleidungsstück, das ihr Verborgenheit gibt. Gesa will nicht Wirkung auf die anderen, sondern Schutz vor ihnen. Auch dann, wenn Gesa das Hotel verlässt, will sie das Gefühl der Behausung, und das ist die Gewissheit des Verstecks, mitnehmen dürfen. [...] Draußen auf der Preßgasse, holt Gesa ihren alten grünen Wollschal hervor und wickelt ihn sich um den Hals.¹⁴³

Die Geborgenheit, die W. und Gesa suchen, ist das Verborgensein. Ihre Reise-Wohnorte müssen vor allem eine Funktion erfüllen: Schutz und Geborgenheit durch Verborgenheit vor den Blicken der anderen, also herausgenommen zu sein aus dem Urteil der anderen, um sich eine Weile zu erholen von den Strapazen des sozialen Daseins, in dem Blicke stets ein Urteil bereithalten. Die Wohnung, die immer auch Ort der Repräsentation ist, in die man sich nicht mehr nur zurückzieht, sondern auch gesellschaftlichen Status zeigt, läuft der Intention der Verborgenheit zuwider, denn sie kalkuliert die Blicke der anderen schon in ihrer Herstellung mit ein.

Nur nebenbei gesagt: Die Architektur hat sich immer wieder mit den Minimalformen des Wohnens beschäftigt und die Grenzen des Wohnens von der „dritten Haut“ des Gebäudes zur „zweiten Haut“ der Kleidung experimentell verschoben, was immer auch die politische und soziale Dimension des Wohnens berührt und deren Ergebnisse der Intention dieser Haltung von W. und Gesa sehr ähnlich ist.



¹⁴³ FJZS: S. 78-79.



Abb. 3: Minimalformen des Wohnens

Das Wohnen im Raum erfordert andere Formen der Geborgenheit als die Abgrenzung durch einen eigenen Ort. Die Verborgenheit erlaubt einem da zu sein, mitzugestalten und trotzdem nicht sichtbar zu sein.

3.3.1.5 Dem Gedächtnis seine Gelegenheiten bieten

Anlass der Reise von W. und Gesa war ein Schreck, das Gefühl, etwas tun zu müssen. Dem Verschwinden und Vergessen etwas entgegenzuhalten. Das Reisen ist eine Form, dem Gedächtnis seine Gelegenheiten zu bieten, eine Möglichkeit des Lebendighaltens der Kunst des Erinnerns.

Vielleicht kann man es so sagen: Der Versuch, dem Vergehen der Zeit und den Tücken des Vergessens die Etablierung stabiler Orte, die als Speicher funktionieren und Details der Vergangenheit jederzeit preisgeben und gleichzeitig die Zukunft kalkulierbarer machen, scheint nicht gelungen. Die Stadt ist in ihren Speicherkapazitäten längst überfordert und bietet immer weniger lesbare Hinweise darauf, wie sich die Details in ein Ganzes einfügen lassen sollten. Einerseits ist es zu viel, was sie bewahren müsste, andererseits ist sie selbst zu instabil, zu beweglich geworden, um noch als „Behälter“ gedacht werden zu können. Die Existenzweise des Reisens ist wie die Antithese zur Etablierung eines eigenen,

stabilen Ortes. Der Reisende begibt sich in Räume, die von anderen Kräften organisiert sind. Er ist im Raum des Anderen zu Hause. Wie das Gedächtnis auch:

De Certeau:

Wie jene Vögel, die nur im Nest anderer Arten nisten, produziert die Erinnerung an einem Ort, der nicht ihr eigener ist. Sie bekommt ihre Form und ihre Verwurzelung durch äußere Umstände, auch wenn der Inhalt (das fehlende Detail) von ihr kommt.¹⁴⁴

Die „Kunst“ des Erinnerns bestehe, so de Certeau darin, eine instabile, provisorische Harmonie zu schaffen, in einem „Moment des Gleichgewichts und des Taktischen“, da wird eine „Gelegenheit ‚ergriffen‘ und nicht geschaffen.“ Diese Gelegenheit wird

[...] von der Konjunktur geliefert, das heißt von den äußeren Umständen, in denen ein rascher Blick den neuen günstigen Komplex erkennt, den sie bilden werden, wenn man noch ein weiteres Detail hinzufügt. [...] Damit sich eine praktische „Harmonie“ ergibt, fehlt noch ein kleines Etwas, eine Zutat von irgendetwas, ein Rest, der durch die Umgebung kostbar geworden ist und den der unsichtbare Schatz der Erinnerung liefern wird.¹⁴⁵

Die Bilder, die der Roman liefert, scheinen genau so hervorgebracht zu sein. Die Gelegenheiten zur Reflexion werden ergriffen, wo sie sich nur bieten. Der Geher wildert in den Räumen der Stadt und findet seine Gelegenheiten, in denen er die fehlenden Details aus seiner Erinnerung einfügt, um sie zu kleinen provisorischen Kunstwerken werden zu lassen. In der Poetik der Bewegung liegt der Impuls, dem Gedächtnis gerecht zu werden, indem es sich nicht auf das Stabilisieren und Sammeln verlegt, sondern auf Mobilität und permanente Veränderung.

Ihre Mobilisierung [der Erinnerung, E.K.] ist untrennbar von einer *Veränderung*, einer Alteration. Mehr noch, das Gedächtnis bezieht seine Interventionskraft gerade aus seiner Fähigkeit, verändert werden zu können – es ist verschiebbar, mobil und hat keinen festen Ort. Ein durchgängiger Zug: das Gedächtnis bildet sich (und sein „Kapital“), indem es *von einem Anderen* (den Umständen) *hervorgebracht wird* und indem es ihn wieder *verliert* (es ist nur eine Erinnerung). Eine doppelte Alteration: einerseits des Gedächtnisses selber, das dadurch praktisch wird, daß es modifiziert wird, und andererseits seines Objektes, das es nur als verschwundenes bewahrt. Das Gedächtnis schwindet, wenn es zu

¹⁴⁴ de Certeau: Kunst des Handelns. 1988. S. 170.

¹⁴⁵ de Certeau: Kunst des Handelns. 1988. S. 169.

dieser Alteration nicht mehr in der Lage ist. Es bildet sich in der Konfrontation mit den Ereignissen, die nicht von ihm selber abhängig sind; und es ist mit der Erwartung verbunden, daß sich etwas produzieren soll oder muß, das zur Zeit noch unbekannt ist. Weit davon entfernt das Reliquiar oder der Mülleimer des Vergangenen zu sein, lebt es davon, an die Möglichkeiten zu glauben und sie wachsam auf der Lauer liegend zu erwarten.¹⁴⁶

Das Reisen ist eine Existenzweise, die das andere sucht, die Überraschungen erwartet und sicher ist, dass sie in der Auseinandersetzung mit dem Unerwarteten etwas hervorzubringen weiß. Nicht der große zusammenhängende Strang einer Identitätserzählung schreibt dem Gedächtnis einen Pfad vor, der aus dem Wahrnehmbaren das Wahrgenommene die Wahrnehmung filtert, sondern die Gewissheit geschickt, listig und produktiv mit den sich bietenden zufälligen Konstellationen des Unerwarteten umzugehen. Es ist eine Weise, dem Gedächtnis zu erlauben, seine Inhalte vom Unvorhergesehenen hervorrufen zu lassen und nicht in der Wiederholung des immergleichen alltäglichen Ablaufs so vielen Gedächtnisinhalten den „Weg nach draußen“ unmöglich zu machen, weil sich ihnen keine Aktualisierungsmöglichkeiten bieten. Es ist eine Weise, das Gedächtnis zum Klingen zu bringen, wenn man die musikalische Metapher von de Certeau aufgreifen möchte: „Auf jeden Fall spielen die Umstände mit dem Gedächtnis, so wie ein Klavier beim Anschlagen der Tasten Töne ‚von sich gibt‘“¹⁴⁷, schreibt er.

Auf die literarische Ästhetik gemünzt, wäre mit dieser Auffassung von Gedächtnis das Postulat verknüpft, dem Zufall seine Mitautorenschaft zuzugestehen und zwar neidlos. Denn nur an der Konfrontation mit dem Nichtvorhersehbaren, dem nicht schon mit einem Sinn Versehenen, kann sich unsere Begabung zum Gedächtnis überhaupt erst bilden und das spontane „Verstehen“, das vielmehr ein produktives Versehen mit Sinn ist, zu einer praktisch hilfreichen und also auf das Handeln bezogenen Wahrnehmung verdichten.

Noch sind W. und Gesa in Wien:

In diesem Augenblick schaltet einer der Kellner ein Fernsehgerät ein und nach ein paar Sekunden springt das Bild einer Fußballübertragung auf den Schirm. Auf den weißen Trikots der einen Mannschaft steht in schwarzen Buchstaben das Wort ERDGAS. Ich will zahlen und gehen, aber Gesa hält mich zurück. [...] Ein paar mal blickt der Kellner zwischen

¹⁴⁶ de Certeau: Kunst des Handelns. 1988. S. 170.

¹⁴⁷ de Certeau: Kunst des Handelns. 1988. S. 171.

uns und dem Fernsehapparat hin und her. Immer wieder rennt auf dem Rücken der von Spielern das Wort ERDGAS über den Bildschirm. [...]. Ein Spieler der ERDGAS-Mannschaft fühlt sich ungerecht behandelt; er lässt sich mit den Knien auf den Platz fallen und schlägt mit beiden Fäusten auf den Boden. Ich beneide ihn um die Darstellbarkeit seiner Empörung und warte auf einen weiteren Ausbruch. Aber er richtet sich schon wieder auf; und während er sich erhebt, streckt sich das Wort ERDGAS über die ganze Breite des Bildschirms. In diesem Augenblick greift meine eigene Empörung ins Spiel ein. Ich entdecke, dass ich von dem Wort ERDGAS nur das R verschwinden lassen und dann die beiden ersten Buchstaben umstellen muss, dann ist aus Erdgas das Wort DEGAS geworden. Das für den Nachnamen nicht verwendete R brauche ich für den Vornamen EDGAR. Ich lache, Gesa schaut auf. Ich sage, daß ich seit ein paar Sekunden weiß, wo wir hinfahren werden: nach Paris, um Bilder von Edgar Degas anzuschauen. Gesa ist sofort einverstanden. Sie verstaubt den Apfel, unsere Blicke gehen hin und her, ich zahle, wir sind dankbar für das Gefühl plötzlichen Aufbruchs. Wir gehen ins Hotel und packen die Koffer.¹⁴⁸

Erfrischend empfinde ich diese besonders augenfällig ausfallende exemplarische Herstellung von Sinn und Motivation der „Erzählhandlung“ aus dem Zufall heraus, gerade weil es so unpräzise, komisch auch, daherkommt und doch sehr schlau ist. Ein Zufall, eine Verwechslung bzw. Vertauschung stößt die Erzählhandlung weiter an, ein Erzählprinzip, das die Fixierung auf ein vorbestimmtes Ende hin bewusst verweigert.

Das Reisen ist eine Existenzweise, die Erinnerung lebendig hält, indem sie in der Begegnung mit dem Anderen, dem Unbekannten, dem Unvorhergesehenen dem Gedächtnis seine Möglichkeiten bietet Inhalte immer wieder in neue Kontexte, die die Umstände herstellen, einzufügen. Das Erinnern wird zu einem schöpferischen Akt, einer Poiesis, zu einer Aneignung.

Die Aneignung des Raumes, der Stadt, der Orte geschieht durch einen aktiven schöpferischen Umgang mit ihnen, in der Aufnahme, in dem Austausch und Einarbeiten des Anderen, der Umstände, die sie produzieren. In diesem Sinne bleibt die Stadt dann auch Erinnerungsraum, weil sie in ihrer Komplexität unendlich viele und variantenreiche Umstände hervorzubringen vermag, die dem schöpferischen Akt des Erinnerns jede Menge Material liefert. So besehen sind die Veränderungen der Stadt dem Gedächtnis gar nicht so gefährlich wie zuerst angenommen, solange es Nutzer gibt, die ihr Verhältnis zum stabilen Ort gelockert haben, um sich der Kunst der Taktischen zu befleißigen. Problematisch bleibt allerdings die Frage, wie man einen kulturellen Konsens über das, was erinnert

¹⁴⁸ FJZS: S.102-104.

werden soll, herstellt (gab es diesen jemals?), wenn die Stabilität des Ortes in Frage gestellt ist und es keine „große“ kulturelle Erzählung gibt, deren Telos die Auswahl des Erinnerungswürdigen bestimmt.

3.3.2 Gehen: Raumerzeugung und Körperlichkeit

Genazinos Protagonisten sind passionierte Fußgänger, Stadtstreuner eigentlich. So auch W. Er streunt durch Frankfurt und die von ihm und Gesa bereisten Städte. W. und Gesa spazieren herum, mal mit, mal ohne bestimmtes Ziel. Im Gehen erzeugt sich der Raum, der zur Aneignung eignet. Gehen in der Stadt bedeutet, ihr nicht entrissen zu sein, sondern sich in ihr zu bewegen, sich in sie zu verhäkeln, sie zu benutzen, sie zu verräumlichen, zu verändern, sie zu aktualisieren.

Das Gehen erzeugt eine spezifische Perspektivik, einen Modus der Wahrnehmung, die bestimmte Voraussetzungen festlegt: Gehen ist langsam, Gehen ist eine Bewegung und Gehen ist sehr konkret an die Bedingungen der Körperlichkeit gebunden. Gehen erzeugt einen Rhythmus, der dem Denken, der Reflexion gut zupasskommt, wie es der Überlieferung nach schon Aristoteles und seine Schüler im Peripatos, der Wandelhalle der philosophischen Schule, für sich entdeckt hatten.

Beim Gehen wird der Umgebung eine schwebende, periphere Aufmerksamkeit zuteil, von der das Denken nicht voll in Anspruch genommen wird, das es aber in eine gewisse Bereitschaft versetzt aus der Wahrnehmungsperipherie Bruchstücke, Hinweise, zufällig sich ergebende Konstellationen etc. in das Denken einzulassen. Diese „empfängliche“ Halbaufmerksamkeit wirkt wie ein Katalysator, indem zufällig sich sinnig fügende Details der Umgebung etwa, Impulsgeber einer Intuition, Auslöser einer Erkenntnis sein können.

Die Haltung des Fußgängers in der Stadt widersetzt sich durch die Organisation ihrer Wahrnehmung jener Entfremdung, die die Veränderungen der Stadt, vor allem durch die Prädestinierung der technisierten Mobilität, scheinbar zwangsläufig nach sich ziehen.

3.3.2.1 Langsam ist nicht schnell

Gehen ist eine langsame Bewegung aus den Kräften des Körpers heraus und steht damit in Differenz zur mechanisierten Geschwindigkeit, deren Erfordernisse unsere Städte zutiefst prägen.

Götz Großklaus hat darauf hingewiesen, dass Geschwindigkeit ein das Raumbild veränderndes Phänomen ist:

Im Verlauf der Zivilisationsgeschichte kommt es seit dem 18. Jahrhundert in beschleunigtem Tempo zu einer Aufzehrung zunächst räumlicher Distanzen durch die Entdeckung aller bislang unbekannten Räume, durch die seit dem 19. Jahrhundert zunehmende Geschwindigkeit der Transportmittel (Eisenbahn, Dampfschiff). Mit den räumlichen Distanzen geht jenes System von Grenzen verloren, mit dessen Hilfe die traditionellen Gesellschaften Räume ordneten, vor allem aber Differenzen festlegten: so die von Außen- und Innenraum, von räumlicher Peripherie und Zentrum etc.¹⁴⁹

Großklaus entwickelt die These, dass sich mit den Möglichkeiten der schnellen Raumüberwindung auch die Erfahrung der Zeit verändert hat und dass das Zeitliche und das Räumliche dadurch in ein raumzeitliches Ineinander verflochten wurden, was eine gewisse Desorientierung nach sich zieht:

Der Distanz-Schwund [...] ist offensichtlich ebenso räumlich wie zeitlich zu verstehen: die Raum- *und* Zeitspanne für die alten Fahrten und Wege beginnt zu schrumpfen: tendenziell löst sich ‚räumliches Nebeneinander‘ und zeitliches Nacheinander für unsere Wahrnehmung auf in ambivalenten Zuständen raum-zeitlichen Ineinanders: damit lassen sich mit dem alten System von Grenzen (räumlich, zeitlich) Zeit- und Raumdaten im traditionellen Sinne „gestalthaft“ nicht mehr gliedern und ordnen.¹⁵⁰

Gehen wäre also eine Möglichkeit, sich dem Verlust der Differenz und der Orientierungslosigkeit im Verschwimmen der Vorstellungen von den Grenzen des Raumes eine Langsamkeit entgegenzuhalten, die es der Wahrnehmung wieder erlaubt, sich eine der Verarbeitung zugängliche Vorstellung vom Raum zu machen. Das Gehen in der Stadt, das Gehen im Raum stellt dem Bewusstsein

¹⁴⁹ Götz Großklaus: Symbolische Raumaneignung. Modell eines interkulturell-semiotischen Zugangs. – In: Norbert Oellers (Hg.): Das Selbstverständnis der Germanistik. Aktuelle Diskussionen. Tübingen: Niemeyer 1988. (= Germanistik und Deutschunterricht im Zeitalter der Technologie; Bd. 1) S.177-190. S. 186.

¹⁵⁰ Großklaus: Symbolische Raumaneignung. 1988. S. 186-187.

den Zusammenhang zwischen Zeit und Weg wieder her und klärt damit das Bild vom Raum von seinen Verwischungen zum raumzeitlichen Ineinander.

Vom „Rausch der Geschwindigkeit“, dem die Futuristen frönten, schreibt Hanno Möbius, der sich ebenfalls mit den Veränderungen der Wahrnehmung unter dem Einfluss der technischen Möglichkeiten unserer technisierten Kultur beschäftigt hat. Es liegt ein enormer Reiz in der Geschwindigkeit, denn sie bestärkt Machtgefühle und -fantasien, besonders als die Erfahrung mit ihr neu war. Die Maschinen, die der raschen Fortbewegung dienen, erweitern die menschliche Kraft. Möbius sieht als Gegensatz zu diesem Rausch der Geschwindigkeit die Nüchternheit des Beobachtens:

Weil in Auto oder Flugzeug die Körper paradoxerweise in der Ruhestellung verharren können hier weiterhin Bewegung, Beschleunigung und Geschwindigkeit in der Bedienung des Apparats als Ausdruck eigener Entscheidung erfahren werden. Die Verstärkung der eigenen Kraft durch den Apparat ermöglicht jedoch nun den Reiz neuer Erfahrungen in der Wahrnehmung der Außenwelt und der eigenen Reaktion. Er überlagert das nüchterne Beobachten. Gesucht wird von den Futuristen der Rausch in der Bewegung.¹⁵¹

Und als weitere Pointe setzt er hinzu, dass sich die Kriegslüsternheit der Futuristen aus diesem Faible für die technisch ermöglichte Geschwindigkeit erklären ließe, die es erst möglich gemacht hat, dass Menschen als Punkte bzw. als beinahe abstrakte Masse wahrgenommen werden können.

Das wäre ein Beispiel von Entfremdung durch Geschwindigkeit, die Möbius anführt; indem man sich einen Gegenstand durch eine Wahrnehmungsweise fremd macht, kann man ihn in einer bestimmten Weise instrumentalisieren. Für diesen einen Zweck eignet sich diese Art des Schauens ja auch gut (man denke an die mediale Vermittlung der Operation Wüstensturm: Ziele sind gerasterte Flächen und digital berechnete Punkte. Menschen, Schicksale, Motive bleiben ausgeklammert, die Suggestion des sauberen, „vernünftigen“ Krieges entsteht – daraus ergeben sich Handlungsvorgaben, die in diesem Sinne vernünftig sind).

Zweckfreies Schauen ist damit aber nicht mehr möglich, weil es bewusst ausspart, was sich gegen diese eine Instrumentalisierung sperrig verhalten würde,

¹⁵¹ Hanno Möbius: Ruhe und Bewegung. ‚Beobachtung‘ in Literatur und Wissenschaft im Prozess der Technisierung des 19. Jahrhunderts. –In: Götz Großklaus, Eberhart Lämmert (Hg.): Literatur in einer industriellen Kultur. Stuttgart 1989. S. 431- 444.

Ambivalenzen und Widersprüchliches oder Vertrautes würde dem Zweck der Beherrschung und dem dieser Beherrschung dienlichen Handeln entgegenarbeiten. Die Art der Wahrnehmung ist so gesehen immer auch schon ideologisch (weil einem Zweck unterstellt) fundiert, worauf Martin Burckhardt auch hingewiesen hat:

Dabei beruht dieser *ideo*-logische Charakter nicht darauf, welcher Art das Weltbild ist, das im Bild erscheint, sondern es ist ideologisch schon deshalb, weil es das Modell eines jeglichen Weltbildes bezeichnet: einen Modus, die Welt zu schauen.¹⁵²

Will man aber das zweckfreie Schauen versuchen, ist man wahrscheinlich besser dran, nicht bewusst zu filtern, sondern offen zu bleiben für die Unwägbarkeiten, die Widersprüchlichkeiten, die Inkongruenzen des sich bietenden Bildes. Geschwindigkeit ist ein sehr wirksamer Filter für die Wahrnehmung, sie „verfremdet“ die Objekte des Schauens zum Ungefähren, Ähnlichen, zum Irgendwas und spart deren Besonderheiten aus. Die Geschwindigkeit steht dem zweckfreien Schauen entgegen (auf das ich später noch einmal zurückkommen möchte), indem sie eine Entfremdung forciert, die sich das Objekt des Schauens bewusst auf Distanz hält, um gewisse Eigenschaften gerade nicht wahrnehmen zu müssen.

Auch Richard Sennett schlägt in diese Kerbe. Auch er sieht in der Geschwindigkeit eine Kraft der Entfremdung. In *Fleisch und Stein* stellt er eine Beziehung her zwischen der Metapher von der Stadt als Körper und dem Niederschlag, den diese Vorstellung in der Stadtplanung gefunden hat:

Die körperliche Bewegung nahm ihre moderne Bedeutung zuerst in der Form eines neuen biologischen Prinzips an. Die medizinische Analyse des Blutkreislaufs, der Atmung der Lungen und der Elektroenergie, die sich durch die Nervenbahnen bewegte, schuf ein neues Bild von einem gesunden Körper, einem Körper, dessen Bewegungsfreiheit den Organismus stimulierte. Aus diesem medizinischen Wissen folgte, dass der Raum so gestaltet werden musste, dass er körperliche Bewegung ermutigte. Diese Raumvorstellung trieb die aufgeklärten Stadtplaner des 18. Jahrhunderts an. Der Mensch, der sich frei bewegte, galt ihnen als selbstbewusster und individueller.¹⁵³

¹⁵² Burckhardt: Metamorphosen von Raum und Zeit. 1994. S. 153. Vgl. auch Kap. 2.2.4.

¹⁵³ Richard Sennett: Fleisch und Stein. Der Körper und die Stadt in der westlichen Zivilisation. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997. S. 449.

Die Bewegung ging mit der technischen Entwicklung jedoch immer schneller voran, die Individualität koppelte sich immer mehr mit der Individualmobilität, die im Autoverkehrswahnsinn unserer Zeit kulminiert. Die fragmentierte Geografie des Stadtraumes befördert diese Entwicklung umso mehr. Die Konsequenzen für die Beziehung der Menschen zum Raum umreißt Sennett dann so: „Die Logistik der Geschwindigkeit löst jedoch den Körper von den Räumen, durch die er sich bewegt.“¹⁵⁴ Und löst ihn damit auch

[...] von den Menschen in diesem Raum. Während so der Raum durch die Bewegung entwertet wurde, verlor das Individuum das Gefühl, in einer Schicksalsgemeinschaft mit anderen zu leben.¹⁵⁵

Gehen wäre also eine Art der Bewegung, die den Körper wieder in den Raum einbringt, und damit dieser „Entwertung des Raumes“ eine Wiederaufladung mit Gehalt, eine Resemiotisierung entgegenhält. Das poetologische Projekt der Aneignung beinhaltet diesen Gestus des Sich-Wiedereinbringens in den Raum, sich den Stadtraum zu einem machen in dem Bedeutungen wuchern und kursieren, zu einem, in dem man den Dingen und den anderen Menschen in diesem Raum auch wieder nahekommt und in dem man selbst eben auch vorkommt. Der Stadtraum, der nur mit dem Auto durchquert wird, ist kein „gelebter Raum“ sondern ein von schnellen Blicken erfasster, von dem man nicht viel mehr weiß, als dass er da sein muss. Seine Gestalt und sein Gehalt sind reduziert auf das, was zwischen den Orten ist. Die Geschwindigkeit, so Sennett, verstärke die Neigung, schnell zu klassifizieren und zu urteilen. Der schnelle, effiziente Blick lässt sich nicht ein auf Besonderheiten und Details.

Langsam und immer wieder innehaltend ist W.s Gehen, dieses Streunen. Es ist kein Hasten, kein Vorübereilen; in der Langsamkeit liegt die Möglichkeit des Schauens. Das Hasten erscheint W. in einer Beobachtungsnotiz wie eine Imitation der „Geschwindigkeitsmaschinen“:

Am Ende der Rue de Rivoli führt ein Mann eine Pantomime vor: der Mensch als Maschine, eine Nummer mit abgezirkelten, ruckartigen Bewegungen, ein eckiger verkanteter Ablauf, der das Mechanische im Menschen nach außen stülpt. Niemand bleibt stehen, niemand betrachtet

¹⁵⁴ Sennett: Fleisch und Stein. 1997. S. 449-450.

¹⁵⁵ Sennett: Fleisch und Stein. 1997. S. 399.

die Darbietungen, nicht einmal Kinder. Ganz allein agiert der schön angemalte und phantasievoll kostümierte Pantomime am Rande eines Stroms von vorübereilenden Menschen. Plötzlich, ausgelöst durch das Bild der hastenden Menschen, die keine Zuschauer mehr sein können, wird klar, warum die Nummer nicht mehr ankommt: Die vorübereilenden Menschen stellen ihre eigene Maschinenartigkeit viel besser dar als der Pantomime. Die Dargestellten haben ihre Darstellung eingeholt. Wahrhaftig traurig führt der Pantomime nicht mehr seine Kunst vor, sondern nur noch deren Verspätung.¹⁵⁶

Die Logistik der Geschwindigkeit koppelt ihre Effekte auch auf die Bewegung der Menschen in der Stadt zurück, das ist eine interessante Beobachtung. In der Verweigerung der Geschwindigkeit liegt der Impetus des widerständigen Beharrens auf einen Raum, der auch den Wahrnehmungsweisen der Langsamkeit Genüge tut.

3.3.2.2 Stimulation

Den Körper wieder in den Raum einzubringen, sich ihm nicht durch Geschwindigkeit und Abgeschlossenheit – eines Autos etwa – zu entziehen, heißt auch, ihn den vielfältigen körperlichen Erfahrungen, den nicht planbaren Stimulationen des Draußenseins auszusetzen und notwendigerweise mit anderen in Austausch zu treten.

In der Stadt zu gehen bedeutet, sich allen möglichen Widerständen auszusetzen: Ecken, Kanten, Stufen, Geländern, Autos, Bänken, Bäumen, Menschen, Gestank, Windstößen, Gedränge; jede Menge Hindernisse vereiteln das komfortable, schnelle und hindernisfreie Vorankommen. Durch äußere Widerstände erfährt der Körper sich selbst, er erhält eine „Antwort“ aus der Umwelt über sich, er wird stimuliert.

Die Wahrnehmung ist nicht auf das Sehen beschränkt, sondern alle Sinne sind an der Verarbeitung der Raumerfahrung beteiligt. Synästhesien vertiefen die Eindrücke, sie machen den Raum körperlich erfahrbar und sie verstärken damit die mentalen Spuren des Wahrgenommenen. Die Koppelung unterschiedlicher Sinneswahrnehmungen stärkt die Fähigkeiten des Gedächtnisses, Einzelheiten zu erinnern. Die antike Mnemotechnik, die auf Ciceros *De Oratore* zurückgeht,

¹⁵⁶ FJZS: S. 113.

wusste sich die Synästhesien in der Wahrnehmung für die Gedächtnisleistung zu Nutze zu machen, indem sie eine enge Verknüpfung von Raum und (Erinnerungs-)Bild herstellte und zum Prinzip ihrer Lerntechnik machte: An reale oder imaginierte Orte heftet man in der Vorstellung intensiv wirkende Bilder, die auf die zu erinnernden Inhalte verweisen. Später kann man diese Orte im Geiste abgehen, die Bilder wieder aufnehmen und sich von ihnen zu den Inhalten leiten lassen.¹⁵⁷

W. macht es im Grunde nicht anders: Auf seinen Schlenderwegen durch die Stadt hält er immer wieder inne, um dort und da seine Wahrnehmungsbilder anzubringen, sie an den Raum zu heften: So stärkt er die Erinnerung an den Raum, der sich in der Erinnerung überhaupt erst zu einer Vorstellung von Raum zusammenfügt, genauso wie an die Einzelheiten, die ihm auf seinen Wegen ein „Mininarrativ“ wert waren. Das eine bestärkt die Beständigkeit der Vorstellung des anderen.

Das Gehen in der Stadt ist ein Akt wider das Vergessen, weil es ein „sorgfältiges“ Wahrnehmen erlaubt, das mehrere Pfade zu einem Gedächtnisinhalt legt und das so bei sich bietenden Gelegenheiten leichter verfügbar ist. Es entsteht ein Austausch, ein Hin und Her zwischen dem Gedächtnis und der räumlichen Wirklichkeit, eine intensive Beziehung, ein produktiver, kreativer Austausch: Poiesis.

3.3.2.3 Die Rhetorik des Gehens

Michel de Certeau spricht in *Kunst des Handelns* von einer Rhetorik des Gehens. Als eine Praktik im Raum ist das Gehen Poiesis, eine Umgangsweise mit dem Raum, die etwas mit dem Raum macht, also etwas fabriziert. Hier stellt de Certeau die Analogie zum Sprechen wieder in den Vordergrund, um den schöpferischen Akt in den Blick zu bringen, der in so einfachen Tätigkeiten wie dem Gehen verborgen ist.

¹⁵⁷ Vgl.: Astrid Erll: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung. Stuttgart, Weimar: Metzler 2005. S.62.

Die räumliche Ordnung der Stadt stellt eine Reihe von Möglichkeiten her, von denen der Gehende nicht alle, sondern nur bestimmte aktualisiert. De Certeau schreibt:

Dadurch verhilft er ihnen [den Möglichkeiten E.K.] zur Existenz und verschafft ihnen eine Erscheinung. Aber er verändert sie auch und erfindet neue Möglichkeiten, da er durch Abkürzungen, Umwege und Improvisationen auf seinem Weg bestimmte räumliche Elemente bevorzugen, verändern oder beiseite lassen kann.¹⁵⁸

Und weiter:

Indem er eine Auswahl unter den Signifikanten der räumlichen „Sprache“ vornimmt oder indem er sie durch den Gebrauch, den er von ihnen macht, verändert, schafft er also Diskontinuität. Einige Orte verurteilt er dazu, brach zu liegen oder zu verschwinden, und mit anderen bildet er „seltene“, „zufällige“ oder gar unzulässige räumliche „Wendungen“ (wie Redewendungen). Und das führt bereits zu einer Rhetorik des Gehens.¹⁵⁹

Der Gehende wählt aus den Möglichkeiten aus, die ihm die räumliche Ordnung zur Verfügung stellt, wie der Sprecher aus dem Zeichenvorrat auswählt, den ihm die Sprache bietet. Auf dieser Sprachanalogie aufbauend, beschreibt de Certeau die Rhetorik des Gehens als ein Einsetzen von Weg-Figuren in Homologie zu den Sprach-Figuren der Rhetorik. Wobei er mit Verweis auf Derridas *Theorie des Eigentlichen* von einer Konsensebene der Kommunikation ausgeht, jener Ebene der „buchstäblichen Bedeutung“, die freilich wiederum nur eine Fiktion ist, „die durch den seinerseits auch speziellen, metalinguistischen Gebrauch der Wissenschaft erzeugt wird“. ¹⁶⁰

Der geometrische Raum der Urbanisten und Architekten hätte demnach die Bedeutung dieses „eigentlichen Wortsinnes“, den es als Konstruktion geben muss, damit man einen „bildlichen Ausdruck“ überhaupt auf eine „normale und normative Ebene“ rückbeziehen kann.

De Certeau meint, dass die komplementären Pole der rhetorischen Stilfiguren Synekdoche und Asyndeton in der Praktik des Gehens vorherrschen und sich darin das Formale dieser Alltagspraktik ausmachen lasse. ¹⁶¹

¹⁵⁸ de Certeau: Kunst des Handelns. 1988. S. 190.

¹⁵⁹ de Certeau: Kunst des Handelns. 1988. S. 191.

¹⁶⁰ de Certeau: Kunst des Handelns. 1988. S. 194.

¹⁶¹ Vgl.: de Certeau: Kunst des Handelns. 1988. S. 194.

Die Synekdoche verwendet, vereinfacht gesagt, ein Ganzes für einen Teil von diesem Ganzen oder einen Teil für das Ganze. Jedenfalls stehen der verwendete Begriff und das Bezeichnete in einem engen verwandtschaftlichen Bedeutungsverhältnis zueinander – anders als bei der Metapher. De Certeaus Analyse für den Umgang mit dem Raum bezieht sich jedoch hauptsächlich auf den „pars pro toto“-Fall der Synekdoche. Einzelne Elemente der Stadt werden vom Gehenden aktualisiert und nicht die Totalität der Stadt und doch meint das Gehen in einzelnen Straßen die ganze Stadt. („Ich war in Berlin.“)

Das Asyndeton lässt Konjunktionen beiseite und stellt Wörter oder Satzteile inhaltlich und grammatikalisch gleichwertig nebeneinander als unverbundene Aufzählung. Im Gehen entspricht das einer Auslassung, dem Weglassen der konjunktiven Orte, „der durchquerte Raum [wird] ausgewählt und in Teile zerlegt“. Damit man sich was vorstellen kann (de Certeau bleibt in seinen Beispielen sparsam und ein bisschen vage): Der Gehende folgt nicht dem Verlauf des Gehsteiges bis zur nächsten Fußgängerampel, um auf die andere Seite zu kommen, sondern quert die Straße gerade da, wo er ist, ohne die vorgesehene „Konjunktion“ des Schutzweges zu benutzen, weil eine Auslage auf der anderen Seite der Straße gerade seine Aufmerksamkeit erregt hat.

Das Zusammenspiel dieser Geh-Figuren und ihre Wirkungsweisen auf den Raum beschreibt de Certeau so:

Die eine [die Synekdoche, E.K.] dehnt ein Raumelement aus, damit es die Rolle eines „Mehr“ (eines Ganzen) spielen und sich an die Stelle des ganzen Raumes setzen kann (ein Moped oder ein Möbelstück, das in einem Schaufenster ausgestellt ist, steht für die ganze Straße oder für einen Stadtteil). Die andere erzeugt durch eine Weglassung ein „Weniger“, schafft Lücken im räumlichen Kontinuum und behält nur auserwählte Stücke, also Relikte, zurück. Die eine ersetzt Totalitäten durch Fragmente (ein Weniger anstelle eines Mehr); die andere löst ihre Verbindung, indem sie Konjunktives und Konsekutives weglässt (ein Nichts anstelle von etwas). Die eine verdichtet: sie vergrößert das Detail und verkleinert das Ganze. Die andere unterbricht: sie zerstört die Kontinuität und stellt deren Wahrscheinlichkeit in Frage. Der von den Praktiken so behandelte Raum verwandelt sich in vergrößerte Singularitäten und voneinander getrennte Inseln.¹⁶²

Da kann ich nicht mehr umhin, einfach plagiatorisch umzuformulieren: Der von Genazino schreibend behandelte Raum in *Der Fleck, die Jacke, die Zimmer*,

¹⁶² de Certeau: Kunst des Handelns. 1988. S. 195.

der Schmerz verwandelt sich in vergrößerte Singularitäten und voneinander getrennte Inseln.

In der Poetik dieses Romans spielt diese Umgangsweise mit dem Raum, das Gehen, eine gestaltbildende Rolle. Die Textgestalt des Romans, seine spezifische Erzählweise wird erzählerisch einer Wahrnehmungsweise gerecht, die von einer Rhetorik des Gehens produziert wird. Die lose Aneinanderreihung bildhafter und reflexionsreicher Mininarrative ergibt ein spezifisches Raumbild: Der Raum erscheint löchrig, weil ihm die erzählerischen, die sprachlichen Konjunktionen fehlen und weil Blähungen (die vergrößerten Details) und Risse (die fehlenden Verbindungen) der Vorstellung eines Raumkontinuums, das auf Gleichförmigkeit beruht, entgegenwirken.

Zusammenfassung

Die literarische Perspektivik dieses Romans generiert sich aus dieser Umgangsweise mit den Orten zur Konstitution eines eigenen Raumes, indem er die Bewegung als wichtige Konstituente der Raumwahrnehmung poetologisch ausarbeitet. Raum wird über Bewegung erschlossen und wahrnehmbar und somit aneigenbar. Das Reisen ist eine Bewegung, die Erinnerung in den Raum einarbeitet, sich Raum schafft. Gehen in der Stadt ist eine langsame und ungleichförmige Bewegung, die den Raum durch einen schöpferischen Akt in einer spezifischen Weise formiert und strukturiert.

3.4 Beobachten und Sehen: Poetik des genauen Blickes

Das Gehen also erzeugt eine Langsamkeit in der Wahrnehmung des sich Bewegenden und öffnet einem innehaltenden Schauen, dem genauen Hinsehen, einem verweilenden Beobachten seine Möglichkeiten.

Das verweilende, reflektierende Beobachten ist das eigentliche Geschäft des Protagonisten W., darin sieht er selbst seinen Auftrag, wohl auch in seinem Selbstverständnis als Künstler (das spätere Beobachter-Figuren in Genazinos Romanen dann gar nicht mehr unbedingt als Hintergrund haben).

Im Schauen besteht sein Handeln als Fußgänger, als Reisender, als Heimgekehrter, den es wieder zum Aufbruch drängt. Genazino beschäftigt sich intensiv mit den Implikationen dieses genauen Blicks, der das Denken, die individuelle gedankliche Verarbeitung des Geschauten als dem Sehen zugehörig begreift und mit der Reflexion über das Sehen und Gesehen-Werden und dessen „Verzweckung“ zur sozialen Klassifizierung. Der genaue Blick wendet sich dem Detail zu, zieht die Dinge nah an sich heran, um ihre Eigentümlichkeiten zu erfassen. Der genaue Blick konterkariert die Sehgewohnheiten, das normierte, klassifizierende Sehen, das, weil es das Schauen stets einem Zweck unterstellt, das Unzusammenpassende, Ungehörige, Heterogene, das Komische, Banale, Groteske und Unnütze, über das sich etwas erzählen ließe, gar nicht wahrnehmen kann. Angestrebt, geübt und versucht wird das zweckfreie, absichtslose Schauen.

Dieses Schauen, das das Eigene, also was die Erinnerung, das Denken, das Wissen, die Empfindungen zum Perzept des Schauens beitragen, mit dem anderen, dem Äußeren produktiv vermischt, erlangt eine Souveränität des Eigenen, weil es sich des Eigenproduktionsanteils und des schöpferischen Potenzials nicht normierter Sehweisen, die ihm niemand und nichts streitig machen kann, bewusst ist. Der genaue Blick ist auch ein Projekt der Aneignung durch Poiesis.

3.4.1 Der genaue Blick gegen das schnelle Urteil

Der langsame, genaue Blick ist ein Gegenentwurf zum schnellen, der ein eindeutiges, schnell verfügbares, klassifizierendes Urteil fällt. Der schnelle Blick als soziales Klassifikationsinstrument beschäftigt W.:

Der Sahneleck auf meinem Jackenärmel, den ich der vergesslichen Bedienung im Café Heimatland verdanke, ist nicht groß. Er verblasst, aber er verschwindet nicht. Fast immer genügt ein Blick von Fremden auf den Fleck: Und ich bin als nicht recht zugehörig eingestuft. Ein Blick ist das schnellste Urteil; es braucht nicht mehr als eine Sekunde Herstellungszeit. Ich trage den Fleck erst seit kurzer Zeit, und seither habe ich erfahren: Es sind eine große Anzahl Schnellrichter unterwegs. Sobald sie den in der Wolle festgesaugten Punkt erblicken, packt sie eine kleine Reserviertheit, die wie ein Ruck durch sie hindurchgeht, Sie zucken deutlich sichtbar ein paar Millimeter zurück. Ich rede nicht über den Fleck, ich erkläre ihn nicht, ich entschuldige ihn nicht, ich beseitige ihn nicht, ich verberge ihn nicht, Es entsteht der Eindruck, dass ich in völliger Übereinstimmung mit ihm lebe, und eben das scheint das Unannehmliche zu sein. An manchen Nachmittagen werde ich von flüchtigen Passanten so oft abgelehnt, dass mir ein wenig schwindlig wird. Dann denke ich fast schon über den Fleck nach. Dabei soll mich der Fleck nur an die große Aufgabe erinnern, dass ich ohne die Urteile der anderen leben will. Man muss durch die Welt gehen wie durch einen einsamen Wald.¹⁶³

Hier trifft W. das soziale Urteil der anderen, die ihn schnell eingestuft haben als einen Sonderling, der sich nicht die Mühe machen will dazuzugehören. Ich muss bei dieser Stelle immer schmunzeln, weil sich W. hier als einsamer, fast schon tragischer Held geriert, der ohne die Urteile der anderen, die also immer unangemessen wären, leben will. Eine Art grundlegender Beleidigung auf die anderen, ein soziales Schmolzen kommt bei W. immer auch ein bisschen durch, während er sich an anderen Stellen mutig und absichtlich als „Sonderling“ geriert (und nicht durch einen einsamen Wald geht – das ist hier schon sehr kokett). Hier wird W. „Opfer“ der schnellen Blicke der anderen, während sein eigener, langsamer Blick sich wohl mehr Zeit lässt, bestimmt aber nicht milder ausfällt:

Die Hose des jungen Mannes ist makellos gebügelt, das Hemd ebenso, der Schal im Halsausschnitt sitzt wie modelliert. Weiße Manschetten schauen aus seinen Jackenärmeln heraus und geben den vorsichtigen Bewegungen seiner Hände eine dekorative Einrahmung. Die Jacke ist wie für seine Figur erfunden; nirgendwo eine Rutschfalte, nicht unter den Armen, nicht auf dem Rücken. Zum zweiten Mal zieht er aus seiner linken Hosentasche ein weißes, unbenutztes Taschentuch heraus und betupft

¹⁶³ FJZS: S. 47.

sich Stirn und Lippen. Vorsichtig schiebt er das Taschentuch in die Hosentasche zurück, damit in der Hose keine Ausbuchtung entsteht. Von Zeit zu Zeit blickt der junge Mann an sich herunter und freut sich an seiner einwandfreien Erscheinung. Auf den Mittelstücken der Sohlen seiner ebenfalls neuen Schuhe prangen noch die Preisschilder. Es sind kleine signalrote Aufkleberchen, die unverschämt aufdringlich unter den Schuhen hervorleuchten, sobald der junge Mann die Füße hochstellt oder die Beine übereinander legt. Die ersehnte Seriosität stellt sich nicht ein, man starrt auf den rot schreienden Sensationspreis der Schuhe. Zur Strafe dafür, dass er sich zu sehr mit den Waren gemein gemacht hat, wird er heimlich von ihnen verraten. Seine ganze Erscheinung: ein Sonderangebot.¹⁶⁴

Es geht bei diesem genauen Blick sicher nicht darum, den Objekten des Schauens Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, auch nicht um Milde oder Güte, das zeigt dieses Bild deutlich – finde ich. Die Gegenüberstellung dieser zwei Textstellen, die im Roman nur von einem anderen Text-Bild voneinander getrennt stehen, verweisen auf die Mechanismen der sozialen Anpassung, die auf die Art und Weise des Sehens ihren Einfluss genommen haben oder auch umgekehrt – wer weiß das schon so genau?

Der schnelle Blick scheint paradoxerweise eine Begleiterscheinung jener Kultur der Zurschaustellung zu sein, die unsere Zeit prägt. De Certeau drückt es so aus:

Vom Fernsehen bis zur Zeitung, von der Werbung bis zu all den Epiphanien der Waren unterliegt unsere Gesellschaft einer Wucherung des Sehens; sie bewertet jede Realität nach ihrem Vermögen sich zur Schau zu stellen oder zur Schau gestellt zu werden, und verwandelt jede Kommunikation in ein Wandern des Auges.¹⁶⁵

In der „Wucherung des Sehens“ unterliegt das Schauen einer Inflation der Blicke. Wenn die öffentliche Kommunikation ihren Schwerpunkt auf das Sehen verlegt hat und die kursierende Information zu einem visuellen „Durcheinanderrufen“ geworden ist, verwundert es nicht, wenn sich in der Praxis des Schauens eine gewisse Ökonomie etabliert, in der aus dem „Durcheinandergerufe“ eben nur „Schlagworte“ entnommen werden. Schlagworte taugen weder zur Behandlung komplexer Sachverhalte noch zur Ausarbeitung einer Erzählung, sind aber nützlich zur Erstellung von Schemata, die wir uns wohl angewöhnt haben: reinlich, schmutzig, ordentlich, unordentlich, teuer, billig,

¹⁶⁴ FJZS: S. 44.

¹⁶⁵ de Certeau: Kunst des Handelns. 1988. S. 26.

modern, altmodisch usw. wird eingetragen in ein imaginäres Schema, das vor allem oben und unten in Abstufungen voneinander trennt. Was der schnelle Blick eben hergibt: Eine komplikationslose Heuristik, die uns über das soziale Prestige einer Person informiert.

Es scheint fast, als hätten wir uns wiederum angewöhnt, dieser Schnellblick-Heuristik mit unserer Erscheinung zu genügen: Unsere Selbstinszenierungen (die demnach gar nichts „Szenisches“ mehr hätten) sind solche, die den zweiten Blick gar nicht berücksichtigen, weil mit *einem* schnellen Blick alles klar sein soll: Wer wir sind und wohin wir gehören, soll mit einem Blick erfassbar sein, so, als ob wir – wie im Wettbewerb der Waren – sofort gefallen müssten, um zu bestehen: Der junge Mann in seiner beinahe makellosen Aufmachung hat sich enorme Mühe gegeben, keine Widersprüchlichkeiten aufkommen zu lassen, damit man schnell und zweifelsfrei zu einem positiven Urteil kommt, das ihn in die oberen Zeilen des Bewertungsschemas einstuft. Seine Aufmachung ist eine Überanpassungsleistung an die Kultur der Zurschaustellung, die dem äußeren Erscheinungsbild Eindeutigkeit verleihen will und die so auch einen gewissen Schutz bietet.

W. hingegen übt sich in der Disziplin der kleinen Abweichung, der dezenten Subversion einer hypertrophen Anpassungsbereitschaft. Er baut immer wieder Irritationen in sein Erscheinungsbild ein und er freut sich auch über oder interessiert sich auch für andere, die das tun. So geht er mit offenen Schuhbändern spazieren, trägt seine am Knie abgewetzte Hose, belässt den Fleck an seiner Jacke als Zeichen. Die Zeichen der Abweichung sind meist relativ dezent gesetzt, sie wollen entdeckt werden. Diese kleinen Zeichen sind auch Vergewisserungen, dass die Anpassung an die Norm, zwar die Norm, aber doch immerhin keine Vorschrift ist:

Über die Untermain-Brücke läuft ein Mann, dem unter der Jacke das Hemd aus der Hose heraushängt. Der Anblick gefällt mir, er gibt mir das Gefühl für die Berechtigung aller Eigentümlichkeiten zurück.¹⁶⁶

Die Inszenierung mit der Wolldecke hingegen, die W. aus dem Hotelzimmer mit auf die Straße nimmt, hat experimentellen Charakter, als wolle der Erzähler die Festigkeit der Sehgewohnheiten prüfen:

¹⁶⁶ FJZS: S. 12.

Auf der Straße breite ich sie aus und lege sie mir in der Art eines Überwurfes über die Schultern. Mit den Fingern der linken Hand halte ich die beiden oberen Enden der Decke zusammen. Die Verhüllung gibt mir jene Verduzttheit, die Tauben manchmal an sich haben, wenn sie gerade auf dem Straßenpflaster gelandet sind und sich rasch nach allen Seiten umblicken. Ich sehe mich nicht um, ich gehe langsam die Grenzgasse entlang und spüre die Verwunderung der anderen. Die der jungen Leute geht, wenn ich mich nicht irre, nicht tief. Sie stellen nur knapp und resonanzlos fest, dass sie einen Mann mit Woldecke nicht einordnen können. Ich bemühe mich, nicht den Eindruck von Ausgestoßenheit hervorzurufen. Eher möchte ich aussehen wie ein Wanderer. Ergiebiger sind die Reaktionen der Alten; sie sind verwundert und dadurch aufmerksam. Einige bleiben kurz stehen. Es entsteht für Augenblicke eine Atmosphäre menschenfreundlicher Erkundigung. Die mich betrachten, bemerken nicht, dass auch ich sie anschau. Für Momente treten sie aus ihren Passantenrollen heraus und werden zu Erscheinungen und Formen. Vorgestern sah ich einen Mann auf einer Bank sitzen. Er hatte seinen Hut nicht neben sich auf die Bank, sondern vor sich auf den Parkweg gelegt. Der auf dem Boden liegende Hut erregte eine Aufmerksamkeit, die ganz dem Mann zukam. Dieselbe Aufmerksamkeit, die ich dem Mann zuwandte, wird jetzt mir erteilt. Ich spüre, dass einige der verwunderten Alten gerne sprechen würden. Aber sie sind zu schamhaft und zu sehr darin geübt, ihre Verwunderungen nicht mehr auszudrücken. Eine Frau mit dunklem Kopftuch sagt etwas in einer fremden Sprache, wahrscheinlich auf Türkisch oder Ungarisch. Gleich schämt sie sich, als sei sie bei einer Übertretung erwischt worden. Sie wendet sich ab und geht weiter. Ich schaue ihrem schmalen dünnen Körper nach. Es muss eine unerhörte Zeit gewesen sein, als man sich füreinander interessierte.¹⁶⁷

Es scheint, als wären die Muster nicht leicht aufzubrechen. Dieser Anspruch, genau diese zu konterkarieren, liegt aber in dieser Poetik des genauen Blickes, wie ich meine. Einerseits in der Verweigerung den Ansprüchen einer Schnellblickheuristik zu entsprechen, sie mit Eindeutigkeit zu bedienen und andererseits im langsamen, genauen Schauen, das aus dem, was man sieht, mehr macht als ein Ausfüllschema.

W. vermisst das Interesse aneinander; seine Probanden sprechen nicht, fragen nicht, wie es dazu kam, dass er so eigenwillig bedeckt daherkommt, drücken ihre Verwunderung nicht aus, teilen ihre Spekulationen nicht mit. Was er vermisst, ist die Fähigkeit der Menschen so zu schauen, dass sich aus dem Geschauten etwas erzählen ließe. Das wäre Interesse aneinander: Sich die Zeit nehmen für eine kleine narrative Spekulation über die Erscheinung des anderen, anstatt einer knappen und resonanzlosen Feststellung, einer schnellen

¹⁶⁷ FJZS: S. 83-84.

Einordnung in ein praktikables Schema. Richard Sennett scheint ähnliche Erfahrungen gemacht zu haben. Er konstatiert:

Im Verlauf der Entwicklung des modernen urbanen Individualismus ist das Individuum in der Stadt verstummt. Die Straße, das Kaufhaus, die Eisenbahn, der Bus, die U-Bahn sind zu Orten des Schauens geworden, nicht mehr der Unterhaltung.¹⁶⁸

3.4.2 Vom Bild zur Erzählung

Der genaue Blick verschiebt die Sehgewohnheiten vom schnell urteilenden Blick, von der schlichten Bestandsaufnahme kategorisierbarer Merkmale zur Langsamkeit, zum Detail, zur Genauigkeit hin, nicht um einer höheren Wahrheit willen oder um der „Wirklichkeit“ der Erscheinungen auf den Grund zu kommen, sondern vielmehr, um aus der Spannung zwischen dem, was erst der genaue Blick enthüllt und gleichzeitig immer auch verbirgt, etwas Erzählbares zu machen.

Dieser Weg vom Bild zur Erzählung hin ist für diese Poetik des Schauens bedeutsam. In einem Interview in der Neuen Zürcher Zeitung, in dem es um den Bild-Text-Band *Auf der Kippe* ging – hier hat Genazino Reflexionen zu gefundenen Fotografien verfasst – sagt Genazino:

Für mich ist das Bild die Verweigerung der Erzählung [...]. Das Bild schweigt. Aber es bringt mich zum Erzählen. Ich bin der Betrachter, ich bin derjenige, der es immer wieder betrachten kann, der langsam Einfälle aus seinem Erfahrungshintergrund beisteuert [...]¹⁶⁹

Das ist einerseits schon einmal ein Projekt der Aneignung, eine Poiesis, die etwas mit den Bildern macht, eine sekundäre Produktion, von was auch immer: spekulativer Geschichten, Fantasien, Reflexionen.

Darüber hinaus ist ein weiterer Aspekt bestimmend: Auf Fotografien bleibt immer etwas verborgen, sie haben etwas Rätselhaftes an sich, so Genazino, und mit den Techniken des Sehens könne man sich diesem Rätsel des Nichtsichtbaren nähern.

¹⁶⁸ Sennett: Fleisch und Stein. 1997. S. 422.

¹⁶⁹ Neue Zürcher Zeitung. 7.5.2001.

Die Blickpoetik von *Der Fleck, die Jacke, die Zimmer, der Schmerz* entspricht bereits ziemlich genau dieser Weise, Fotografien zu betrachten: Auf Bildern, die einem der Zufall vor Augen führt, zeigt sich durch langsames, wiederholtes, intensives Betrachten etwas, das eine Erzählung, wenn sie auch noch so klein ist, stiftet. Genazino sagt von sich:

Ich bilde mir heute selbst ein, dass ich mir schon so etwas wie ein photographisches Sehen angeeignet habe.¹⁷⁰

Und darüber, was denn nun eigentlich sein Thema sei:

Das Thema ist das Schauen: Also, es ist nicht so wichtig, was sich ereignet und was dann geschieht, aber wichtig ist, dass jemand durch die Welt geht wie ein Kind, mit den Techniken des Sehens, die ein Kind entwickelt, und sich mit diesen Techniken einen Reim auf die Welt machen möchte. [...] das, was man von der Welt sieht ist ganz einzigartig. Man muss nur den Mut haben, irgendwo hinzuschauen, wenn die meisten anderen Menschen sagen, da gibt's nichts zu sehen.¹⁷¹

Erst wenn man genau schaut zeigt sich, dass das Sichtbare gleichzeitig auf das Verborgene verweist und da erst ergibt sich die Irritation, die eine Erfahrung des Nichtwissens hervorbringt. Das Bild zeige ein Mysterium, sagt Genazino im Interview und beschreibt das folgendermaßen:

Nehmen wir zum Beispiel das Bild von vier oder fünf lachenden Soldaten im Schnee. [...] Das Leben als Soldat im Krieg im Schnee ist schon fast unbeschreiblich elend. Wieso kommen diese fünf Soldaten dazu, im Schnee zu lachen? Was verbirgt die Foto? Das ist ein Punkt, der mir ins Hirn springt. Die Foto zeigt etwas und verbirgt es gleichzeitig. Sie zeigt in der Struktur Einzelheiten, die mich auf ihr Mysterium hinweisen.¹⁷²

Man weiß nicht, welche Geschichte hinter einem Bild steckt. Der genaue Blick arbeitet sich an beide Aspekte heran: Er entdeckt Widersprüchliches, Unklares, Unzusammenpassendes, Banales, Groteskes, jene Details, die nach

¹⁷⁰ Neue Zürcher Zeitung. 7.5.2001.

¹⁷¹ Neue Zürcher Zeitung. 7.5.2001.

¹⁷² Neue Zürcher Zeitung. 7.5.2001.

Aufklärung (durch eine Erzählung) verlangen und gleichzeitig entdeckt er jene Hinweise, die bei der Aufklärung behilflich sein könnten.

Der genaue, fotografische Blick ist in höchstem Maße uneindeutig, denn er produziert Spekulationen darüber, was sich zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren ereignet. Ich denke, dass Genazino diese Sichtweise nicht nur auf Fotografien anwendet, sondern auch auf „gefundene“ *Situationen*, die er als Gehender in der Stadt entdeckt und sie stillstellt, um aus diesem unbekannten Dazwischen seine Reflexionen und Spekulationen anzustellen.

Der langsame, genaue Blick scheint einer Technik zu folgen, die sich Genazino – nach eigenem Bekunden – von Kindern abgeschaut hat, nämlich erst einmal nur im Schauen aufzugehen, ohne Versprachlichung.¹⁷³ Das bedeutet für den Betrachter, sich für einen Moment aus dem Fluss der Zeit herauszunehmen und sich nicht als Handelnder zu verstehen und zu verhalten, sondern sich erst einmal nur in die Kontemplation des Schauens zu versenken.

Dieses Stillstellen einer Situation, die zum „Bild“ wird, bringt die Brüche, diese Spannung zwischen dem, was zu sehen ist und dem, was das Bild nicht erklärt, hervor und eröffnet den Spielraum des Betrachters. Mit dem Erzählen, mit der Reflexion über das „Bild“ wird die Wirkungsweise der Zeit dann wieder relevant. Das Stillstellen wird vom Erzählen aufgehoben und die Zeit wieder in Schwung gebracht. Der genaue Blick ist also auch eine Umgangsweise mit der Zeit.

Der Sieg des Ortes über die Zeit gründet, wie de Certeau sagt, einerseits auf der Unabhängigkeit von den wechselnden Umständen, die eine Erscheinung der Zeit sind, und andererseits auf der Möglichkeit Ausschau, zu halten, vorauszusehen, „also durch die Lektüre des Raumes der Zeit vorauseilen“¹⁷⁴.

Der genaue Blick scheint jedoch etwas geradezu Gegenteiliges zu tun: Er hält die Zeit kurz an, nimmt sich heraus, er erzeugt gewissermaßen einen blinden Fleck auf die nahe Zukunft; er sieht nicht, was gleich passieren wird, wie die Zeit weitergeht, weil er eine Situation still stellt und sich in sie versenkt, bis erst das

¹⁷³ Genazino im selben Interview: Neue Zürcher Zeitung. 7.5.2001: „Ich spreche hier von einem noch nicht versprachlichten Sehvermögen. Noch bevor es anfängt zu sprechen, hat jedes Kind eine riesige Welt-Blick-Geschichte für sich hervorgebracht. Es hat unzählige Dinge angeschaut, bevor es diese Dinge mit Sprache anschaut.“

¹⁷⁴ de Certeau: Kunst des Handelns. 1988. S. 88.

Erzählen die Zeit wieder in Schwung bringt und narrativ zwischen den Zeitpunkten vermittelt, deren Gegenwart man ja stets versäumt.

3.4.3 Das zweckfreie Schauen

Das vorsprachliche Schauen ist kontemplativ; man lässt den Dingen eine schwebende Aufmerksamkeit zuteilwerden und ist in diesem Schauen nicht Handelnder; das Schauen ist nicht Teil einer planmäßigen Handlung, deren Zielen es zuarbeitet, es dient keinem Zweck.

W.s Aufzeichnungen schließen mit diesem Wunsch nach dem absichtslosen Schauen, das man am besten auf Reisen lernt, wo es sich leichter bewerkstelligen lässt, dem Zwang zum Zweck zu entkommen, weil man herausgenommen ist aus den Normen und Alltagsritualen, die das Leben so sehr bestimmen. Fröhlich am Meer zu sitzen und zuzusehen, wie die Sonne die „Einfärbung des Tages“ beginnt, das wünscht sich W.:

Und das Licht flutet weiter über das Land und fordert das Leben dazu auf, dort weiterzumachen, wo es am Abend zuvor aufgehört hat. Beobachten ist dann nicht nötig; an seine Stelle tritt das Schauen, das nichts herausfinden muss.¹⁷⁵

Dieses Schauen, das nichts herausfinden muss, ist gleichsam Hingabe. Man weiß nicht, wo es hinführt, vertrauensvoll gibt man sich dem Schauen hin. Vor dem Schauen steht keine Frage, auf die der Blick eine Antwort liefern müsste. Das Schauen, das einem Zweck dient, muss prospektiv sein. Es will sich diesen blinden Fleck nicht leisten, sondern will gerade der Zeit vorausseilen, um einen Vorteil zu erlangen, um es seinen Zwecken unterstellen zu können.

Das Schauen ohne bestimmten Nutzen kennt, da es kein Ziel verfolgt, sein Ende nicht. Die Auswahl der Wahrnehmungsinhalte erfolgt also nicht nach den Kriterien, die von einem Ende (dem Zweck) her bestimmt werden.¹⁷⁶ Es folgt den

¹⁷⁵ FJZS: S. 222.

¹⁷⁶ Aus der Psychologie der Wahrnehmung weiß man, dass es stark von den Gewohnheiten und Absichten einer Person abhängig ist, welche Inhalte sie (auf einem Weg durch die Stadt etwa) wahrnimmt und erinnern kann. So versucht man etwa auch geschlechtsspezifische Unterschiede in der Wahrnehmung zu erklären. Nach dem Muster: Frauen kaufen mehr ein und erinnern sich an Geschäfte, die auf dem Weg lagen; Männer erklären einen erinnerten Weg anhand anderer Erinnerungspunkte bzw. geben mehr Raumkoordinaten an.

Bewegungen des Auges „in actu“; es programmiert nicht vor, was es ins Bewusstsein dringen lässt. Der Spielraum für das Assoziative bleibt so groß wie möglich.

Das Bild und die Reflexion (bzw. Erzählung), die dem Bild folgen, werden aus der kombinatorischen Vermischung von bereits verinnerlichten Inhalten und den Impulsen der Außenwelt produziert und im Reflektieren, d.h. in der bewussten Wahrnehmung (im Denken, Sprechen oder Schreiben) zu etwas gemacht, das wieder in diese Wechselwirkung eintreten kann: Als Teil der Innenwelt oder als äußerer Impuls, der mit einer anderen (der eigenen zu einem späteren Zeitpunkt oder einer fremden) Innenwelt wieder neue, unendliche viele neue kombinatorische Kreationen hervorbringen kann usw.

Es ist, wie wenn das Außen und das Innen sich beständig ineinander einarbeiten, sich ineinander verstricken.

Es ist eine Vermischung der Positionen von Zuschauer und Produzent, die wir sonst so penibel zu trennen gewohnt sind, es ist ein sich Hineinmischen in die Welt, eine Art ihr näher zu kommen, sie sich vertrauter zu machen, sich in sie hineinzureklamieren und damit auch dem eigenen Verschwinden ein bisschen Unendlichkeit abzutrotzen.

Das Schauen, das nichts herausfinden muss, schaltet den WahrnehmungsfILTER des Zweckmäßigen aus, um dem Unvorhergesehenen, dem Unprogrammierten begegnen zu können, das immer wieder Stoff für Reflexionen und kleine Erzählungen bietet.

3.4.4 Nähe und Distanz. Unten und oben. Weisen, die Stadt zu sehen.

Wenn man die Dinge genau betrachten will, muss man sich in ihrer Nähe aufhalten. Das Spiel von Nähe und Distanz entscheidet wesentlich über die Ergebnisse des Perspektivischen, also über die „perspektivischen Schätzungen“, die sich aus der Betrachtung der Welt ergeben.

Sowohl erzähltechnisch gibt es in FJZS keine Distanznahme zum Text (keine Fußnoten, Kommentare, Wertungen) – außer vielleicht jenes immer durchschimmernde Quäntchen Ironie, die man auch als literarische

Perspektivierung durch Distanznahme deuten kann¹⁷⁷ – als auch, was die visuellen Wahrnehmungen des Protagonisten betrifft: W. und Gesa besehen sich die Dinge durchgängig aus der Nähe. Sie erreichen die Städte mit dem Zug, nicht mit dem Flugzeug, der Blick von oben auf die bereisten Städte interessiert sie nicht. Sie sind Zugreisende und Fußgänger, sie sind immer unten, nicht einmal den Eiffelturm besteigen sie.

Das Bild der Stadt im Roman ergibt sich aus den Wahrnehmungen, die man unten machen kann und lässt jene Blicke vollständig aus, die sich von enthobenen Standpunkten aus werfen ließen. Das Erzählen von der Stadt kommt ohne diesen Blick aus und das zeitigt seine narrativen Konsequenzen. Um diese deutlich zu machen, möchte ich die Opposition zum distanzierten Blick von oben herausstellen.

Der Blick von oben auf eine Stadt übt eine ungeheure Faszination aus. Michel de Certeau schreibt über die Lust, die er verspürte, als er von der 110. Etage des WTC auf New York herabsah, die Lust am Herausgehobensein und über die Fiktion von Wissen:

Auf die Spitze des World Trade Centers emporgehoben zu sein, bedeutet dem mächtigen Zugriff der Stadt entrissen zu werden. Der Körper ist nicht mehr von den Straßen umschlungen, die ihn nach einem anonymen Gesetz drehen und wenden; er ist nicht mehr Spieler oder Spielball und wird nicht mehr von dem Wirrwarr der vielen Gegensätze und von der Nervosität des New Yorker Verkehrs erfasst. Wer dort hinaufsteigt, verlässt die Masse, die jede Identität von Produzenten oder Zuschauern mit sich fortreißt und verwischt. Als Ikarus dort oben über diesen Wassern kann er die Listen des Daedalus in jenen beweglichen und endlosen Labyrinthen vergessen. Seine erhöhte Stellung macht ihn zu einem Voyeur. Sie verschafft ihm Distanz. Sie verwandelt die Welt, die einen behexte und von der man „besessen“ war, in einen Text, den man vor sich unter den Augen hat. Sie erlaubt es, diesen Text zu lesen, ein Sonnenauge oder Blick eines Gottes zu sein. Der Überschwang eines skopischen und gnostischen Triebes. Ausschließlich dieser Blickpunkt zu sein, das ist die Fiktion des Wissens.¹⁷⁸

Hier scheint diese bekannte metaphorische Gleichsetzung von Sehen und Erkennen, Sehen und Erkenntnis zu einer gelebten Erfahrung zu werden: Als Berauschtigkeit von der Exklusivität des Blickpunktes und des *anderen* Bildes, das sich bietet. Gottgleich ist dieser Blick, weil er etwas zeigt, was man üblicherweise nicht sieht, weil er ein prädestinierter, exklusiver Blick ist, den bereits die Maler

¹⁷⁷ Vgl. Kap. 2.3.2

¹⁷⁸ de Certeau: Kunst des Handelns. 1988. S. 180.

des Mittelalters erfanden, indem sie den Panoramablick auf die Stadt malten, noch ehe es diesen Blick von oben tatsächlich gab. Eine nachhaltige Fiktion wie de Certeau meint:

Der 420 m hohe Turm, [...] erzeugt weiterhin die Fiktion, die Leser schafft, indem sie die Komplexität der Stadt lesbar macht und ihre undurchsichtige Mobilität zu einem transparenten Text gerinnen lässt.¹⁷⁹

Der Blickpunkt von oben schaffe eine Fiktion, weil dieser Blick eine „Vorstellung“, ein „optisches Artefakt“ erzeuge, das Wesentliche ausspart.

Die Panorama-Stadt ist ein „theoretisches“ (das heißt visuelles) Trugbild, also ein Bild, das nur durch ein Vergessen und Verkennen der praktischen Vorgänge zustande kommt. Der Voyeur-Gott, der diese Fiktion schafft [...] muß sich aus den undurchschaubaren Verflechtungen des alltäglichen Tuns heraushalten und ihm fremd werden.¹⁸⁰

Die Perspektive von oben erzeugt ein Bild von der Stadt, das uns mittlerweile nicht mehr gottgleich, sondern selbstverständlich erscheint, etwas wie eine Panoramakarte oder, wenn in einem weiteren Abstraktionsschritt zentralperspektivische Abbildungselemente eliminiert werden: einen Stadtplan.

Abstraktion entsteht durch Weglassung einzelner Elemente des Dargestellten zu Gunsten jener Aspekte, die sonst nicht darstellbar wären: Um die Stadt als fest umrissene Gestalt, als Konzept darstellen zu können, muss man ihre Mobilität still stellen, gerinnen lassen und sie als Plan, als Karte sehen. Man sieht von den Vorgängen ab, die in ihr stattfinden, die diese Gestalt geformt haben und stellt ein synchrones Bild her. Die Distanz, der Blick von oben auf die Stadt stellt meines Erachtens eher eine Abstraktion als eine Fiktion dar, aber das soll hier nicht entscheidend sein.

Das Wissen, das dieser Blick erzeugt, verdankt sich einer Abstraktion und wenn der „Wissende“ das vergisst, dann erliegt er einer Fiktion von Wissen. Dieses Vergessen, so glaube ich, zieht sich durch die Geschichte der Raumwahrnehmung, die den Raum als eine Entität darstellt, die sich eben *nur* synchron darstellen lässt; eine Vorstellung, die die zentralperspektivische Darstellung erst ermöglicht, dominant und populär gemacht hat.

¹⁷⁹ de Certeau: Kunst des Handelns. 1988. S. 181.

¹⁸⁰ de Certeau: Kunst des Handelns. 1988. S. 181.

Gleichwie, das Bild von oben auf die Stadt hat andere Eigenschaften als jenes Ensemble der Bilder, die sich ein Fußgänger von der Stadt „zusammenreimen“ kann.

Das Bild, das der Blick von oben auf eine Stadt freigibt, ist einer Karte, einem Plan ähnlich. Eine Karte erfasst die Gesamtheit der Orte und ihre Begrenzungen und projiziert sie auf eine Fläche. Sie erzeugt eine visuelle Oberfläche, auf der ein Vorher und ein Nachher *nicht* festgehalten sind. Sie ist eine Bildfläche, die keine Geschichten (mehr)¹⁸¹ zeigt, sondern ein synchrones System etabliert. Eine Karte zeigt an, wo Gebäude, Straßen, Parks, Friedhöfe, Wege etc. sich verhältnismäßig zueinander befinden, aber nicht die Handlungen, deren Ergebnisse diese Elemente der Stadt sind und auch nicht die Unumkehrbarkeit der Zeit. Sie zeigt ein Nebeneinander und kein Nacheinander. Sie ist also erst einmal anti-narrativ.

Dieser Blick von oben auf eine Stadt eröffnet nicht die Lücken, jene Differenzen zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren, die der fotografische Blick, der das Detail fokussiert, freigibt, sondern er bietet ein Bild ohne Risse und Lücken: Man erblickt eine Totalität, man sieht (scheinbar) das Ganze: *diese* Stadt.

Der synchrone Blick auf die Stadt, der als das „optische Wissen“ Grundlage des rationalen urbanistischen Diskurses geworden ist, der unsere Vorstellungen davon, was eine Stadt *ist*, stark prägt, lege die Grundlage für „die Schöpfung eines anonymen und universellen Subjekts, also der Stadt selber“¹⁸², schreibt de Certeau. Das Konzept Stadt entstand demnach also erst auf der Grundlage dieses vorerst imaginierten, dann realisierten und wieder abstrahierten Blickes von oben auf die Stadt, der den „Beginn der Transformation der *Tatsache* Stadt in das *Konzept* der Stadt“¹⁸³ markiere.

Die Stadt erlangte also in dem Moment Subjektstatus, wo sie von einem distanzierten Blick als ein zusammengehöriges Ganzes erfasst und verortet wurde. Dieser Subjektstatus impliziert einen Bezug zum Handeln und damit auch

¹⁸¹ de Certeau weist darauf hin, dass die ersten geografischen Karten aufgrund von Reiseerzählungen angefertigt wurden und durchaus noch narrative Elemente abbildeten, bis die euklidische und die darstellende Geometrie diese Elemente eliminierten. Vgl.: Kunst des Handelns. 1988. S. 223-224.

¹⁸² de Certeau: Kunst des Handelns. 1988. S. 184.

¹⁸³ de Certeau: Kunst des Handelns. 1988. S. 183.

zum Erzählen. Das wirft ein interessantes Licht auf das, was Stadt ist und wie von ihr erzählt werden kann.

3.4.5. Die Stadt als Subjekt einer Erzählung

Wolfgang Müller Funk sieht in *Die Kultur und ihre Narrative* eine „kulturimmanente“ Ursache für die Subjektwerdung „unerfahrbarer“, nicht personaler Instanzen, wie auch die Stadt eine wäre, die damit zu Subjekten von Erzählungen werden:

Die vorliegende Untersuchung geht davon aus, daß unerfahrbare, „transzendente“ Größen wie Gesellschaft und Nation dadurch in den Status der Erfahrbarkeit versetzt werden, daß sie „körpernah“ und alltagsgerecht konstruiert werden; von ihrer kulturellen Seite als „Nation“ werden diese als Megasubjekte imaginiert, die eine ähnlich stürmische Geschichte durchlaufen wie in Märchen, Bildungsromanen, Entdeckungsfahrten und Abenteuergeschichten.¹⁸⁴

Als kulturimmanent sieht Müller-Funk diese Transformation in den Subjektstatus an, weil er vorschlägt, die narrative Organisation von Kultur in den Mittelpunkt des Kulturbegriffs zu stellen; mit folgender Begründung:

Erzählungen sind, im Sinne der Sprechakttheorie oder der Wittgensteinschen Idee des Sprachspiels, eine bestimmte Sorte von Sprachspielen, bzw. eine bestimmte Textsorte, eine Textsorte, die das Verständnis voraussetzt, daß die Menschen handelnd in der Welt sind. Erzählungen berichten davon, daß Menschen handeln. Menschen, die handeln, können in diesen Erzählungen ihre eigenen Formen des Handelns wieder erkennen und sie symbolisch verstehen[...]
Es gibt aber noch einen anderen Grund die beiden zumeist separierten Diskurse – jenen über Kultur und jenen über das Narrative – miteinander zu verklammern. Gerade moderne post-psychoanalytische Theorien im psychologischen Diskurs haben gezeigt, daß die Konstruktion von Identität auf narrative Weise erfolgt: zu erzählen, wer man (Mann oder Frau) ist. Märchen, Bildungs- und Entwicklungsroman sind als Geschichten zu verstehen, die in denen Identität ge- und erfunden wird und in denen Identität nachträglich und sinnstiftend festgelegt wird.¹⁸⁵

Demnach ließe sich an den Formen des Erzählens, „am Wechsel der Erzählweise und der zeitlichen Horizonte“ die Differenz unterschiedlicher

¹⁸⁴ Wolfgang Müller-Funk: *Die Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung.* – Wien; New York: Springer 2002. S. 13.

¹⁸⁵ Müller-Funk: *Die Kultur und ihre Narrative.* 2002. S. 13.

Identitätskonstruktionen sowohl in unterschiedlichen Kulturen als eben auch zu unterschiedlichen Zeiten ablesen. Das literarische Erzählen stelle eine Ausdifferenzierung, „den Sonderfall einer generellen Praxis dar, die sich ubiquitär in allen Bereichen des gesellschaftlichen und kulturellen Lebens wiederfindet.“¹⁸⁶ Das literarische Erzählen bereichere damit den „Formenbestand des Narrativen“, aus dessen Reservoir sich „die Erzählungen der kleinen und der großen imaginären Subjekte“ speisen.

Ich glaube, dass diese kulturelle Konstruktion von der Stadt als Subjekt einer Erzählung in die Krise geraten ist: Zum einen vom Formenbestand des Narrativen her, der auch immer weniger große Erzählungen bereithält, die der Stadt als Subjekt ihren adäquaten erzählerischen Rahmen bieten könnte. Als die Städte gegründet wurden, wuchsen, sich entwickelten, an Einfluss gewannen, sich untereinander bekämpften, besondere Eigenarten entwickelten, wieder wuchsen etc., ließen sie sich als Subjekte in vertrauten Erzählmustern á la Bildungsroman imaginieren. Hier ließ sich auch noch eine nachzeitliche, die Gegebenheiten sinnvoll arrangierende Erzählhaltung imaginieren, die für Erzählungen dieser Art unabdingbar ist. Diese Haltung ist allerdings immer schwerer zu konstruieren (wer will noch wissen, „wo das alles hinführt“?)

Die Alte Stadt besaß eine besondere Eignung, sich in dieser Weise als Megasubjekt konstruieren zu lassen und wir sind durchaus daran gewöhnt, unter dieser Voraussetzung über die Stadt zu sprechen. Reiseführer und Stadthistoriografien etwa neigen besonders zu der Tendenz, die Stadt, von der sie jeweils erzählen, zu personalisieren, aber auch im alltäglichen Sprechen über Städte klingt dieser Subjektstatus an.

Die postindustrialisierte, gewandelte Stadt verhält sich allerdings zunehmend sperriger, lässt sich nicht mehr so einfach als Megasubjekt konstruieren. Der Blick von oben gibt auch kein Bild von einem Ganzen mehr frei, wie man an den Satellitenbildern ablesen kann: Die Städte fransen aus, wachsen zusammen, sind keine fest umrissenen Totalitäten mehr. Den Städten sind einige Eigenschaften abhandengekommen, die das Subjekt einer Erzählung braucht, damit die Geschichte einen Sinn ergeben kann. Gewisse konstante „Persönlichkeitseigenschaften“ und ein Gedächtnis etwa, die sich unter den

¹⁸⁶ Müller-Funk: Die Kultur und ihre Narrative. 2002. S. 14.

Einflüssen der Handlungselemente in einer sinnvollen, d.h. in einer mit der Handlung und den geschilderten Ereignissen in Verbindung zu bringenden Weise, weiterentwickeln. Die Stadt, wie sie sich heute zeigt, mit ihren Entgrenzungs-, Fragmentierungs-, Zentrumslosigkeiterscheinungen, die sich mit „Gedächtnisproblemen“ koppeln, eignet sich einfach denkbar schlecht als Megasubjekt, als Heldin eines Entwicklungsromans traditioneller Bauart.

Somit scheinen die Stadt und das Individuum dasselbe „Problem“ zu haben, dass nämlich die vorhandenen, tradierten, leicht verfügbaren Erzählmuster den Phänomenen des „echten“ Lebens nicht mehr gerecht zu werden vermögen.

Der Fleck, die Jacke, die Zimmer, der Schmerz ist ein Roman, der sich an diesem Verhältnis abarbeitet, sein Anspruch liegt im Erfinden neuer Erzählweisen im „Ringern um einen sowohl narrativen wie zugleich reflexiven Erzählerstandpunkt“¹⁸⁷, wie Roman Bucheli es ausdrückt. Ich lese ihn durchaus als Versuch, neue Formen der Selbsterzählung, der Selbstvergewisserung zu erproben und das heißt auch, die Grundlagen der Subjektkonstruktion zu hinterfragen und zu bearbeiten und das heißt wiederum, ihre perspektivischen und damit auch ihre optischen Grundlagen zu prüfen.

Der Blick auf das Phänomen Stadt wird in diesem Roman immer aus der Nähe gelegt, ein generalisierender, personalisierender Blick von oben wird konsequent ausgespart, obwohl die Protagonisten Touristen sind, und die Aussichtspunkte von oben sind wie für Touristen geschaffen, genau so wie die Erzählungen von einer Stadt, die sie als Subjekt konstruieren.

Umgang mit der Zeit

Die Distanz schafft ein Bild, das die Wirkungsweisen der Zeit aus dem wahrnehmbaren Bereich filtert. Diese Stadt, die man da vor Augen sieht, bewegt sich – verändert sich – nicht, sie erscheint als ein ruhender Pol.

Ich glaube, dass das einen großen Teil jener Ergriffenheit ausmacht, die sich unser bei einem solchen Anblick bemächtigt; dass sich unsere Wahrnehmung der Zeit durch diese Unveränderlichkeit drastisch verändert: sie erscheint unendlich gedehnt. Ein Erdzeitalter erscheint überschaubar, wenn man die hektischen

¹⁸⁷ Roman Bucheli: Die Begierde des Rettens. Wilhelm Genazinos Poetik des genauen Blicks. – In: Text und Kritik. Heft 162. 2004. S. 49.

Bewegungen der kleinsten Teilchen nicht wahrnehmen muss. Auch darin liegt so ein Anflug von Gottgleichheit: Das Gefühl der Zeitenthobenheit, der Möglichkeit, Ewigkeiten zu überblicken.

Dieser Blick von oben auf die Stadt, die unter diesem Blick sich den fühlbaren Umständen des In-der-Zeit-Seins entzieht, muss, wenn er wieder zu einer Erzählung führen will, sehr große Zeiträume ins Auge fassen. Ein Erzähler, der von diesem Blick aus die „Zeit wieder in Schwung bringen“ will, muss die erzählte Zeit seiner Erzählung groß anlegen und damit steht er vor dem Problem des Telos einer solchen Erzählung. Dazu müsste er auf die größeren und großen Erzählungen seiner kulturellen Erzählgemeinschaft zurückgreifen und genau das widerspricht dieser Intention der Neu-Aneignung einer fremd gewordenen Umgebung und dem Ringen um eine neue, adäquate Erzählhaltung.

Genazino will ja gerade nicht bereits etablierte Erzählmuster variieren, sondern er versucht, in FJZS gewohnheitsmäßig angeeignete und damit normierte Sichtweisen auf den kulturellen Raum zu durchbrechen und durch genaues Schauen eigene Erzählweisen zu generieren. Dabei kommen dann konsequenterweise jene Mini-Narrative zutage, die sich auch aus dieser optischen Verschiebung zur Nähe hin ergeben, weil sie durch den Blick auf das Detail auch kurze „erzählte Zeiten“ implizieren. Die sind in unserer Erzählkultur marginalisiert, das Kleine gilt als unbedeutend. Die Poetik des genauen Blicks verhilft dem Kleinen, Unbedeutenden zu seinem Recht. Er zeigt, was wir noch nicht zu wissen scheinen, was noch nicht auserzählt ist.

Die Poetik des genauen Blickes versucht, so ein neues Verhältnis zwischen der Stadt und dem Individuum herzustellen. Die Erarbeitung von Identität wird nicht mehr über eine parallel geführte Doppelerzählung von einem Megasubjekt Stadt und dem Individuum, das sich in dieser Erzählung eingebettet sieht, versucht, sondern über die individuell schöpferische Aneignung des Stadtraumes über kleine und kleinste Erzählungen, die dann auch tatsächlich ein Weg sein können, „wie wir diese Welt, in der wir leben, *sehen* und damit anerkennen und unserer Sensibilität integrieren können.“¹⁸⁸ Denn der genaue Blick erzeugt Erzählungen, die unseren zeitlichen und räumlichen Horizont eben nicht sprengen und sich insofern schon mal besser zur Aneignung eignen.

¹⁸⁸ Eco: Das offene Kunstwerk. 1977. S. 164-165.

3.5 Fixieren, Nebeneinanderstellen, Arrangieren.

Ein wesentlicher Impuls des Schreibens liegt, wie weiter oben bereits angesprochen, im Bemühen, dem Verschwinden und Vergessen etwas abzutrotzen, das über die Vergänglichkeit der Zeit hinweg gerettet werden kann. Es geht also auch darum, wie Gedächtnis und Erinnerung – unentbehrlich zur Konstruktion von Identität geleistet werden können.

In einer kulturellen Umgebung, die in ihrer Zeichenflut, dem Durcheinandergerufe, dem ständigen Zuviel amnesisch wirkt und gleichzeitig Speichersysteme entwickelt, die unglaubliche Datenmengen verarbeiten und verknüpfen können, aber niemandem mehr eine Übersicht gestatten, wird das zunehmend schwieriger. Die Frage nach der Auswahl des „Erinnerungswürdigen“, die immer schon eine Bewertung ist, erscheint umso drängender, während ihre Beantwortung immer schwieriger wird.

Ein Problemkomplex, der – unsere Zeit prägend – die interdisziplinär ausgerichteten Kulturwissenschaften intensiv beschäftigt, dessen Diskussion den Rahmen dieser Arbeit freilich sprengen würde. Im ersten Kapitel sind Aspekte dieser Diskussion, die den Kulturraum Stadt und die Fragen des Ortes und der Architektur betreffen, eingeflossen, und dabei möchte ich es auch belassen.

Genazino, so meine ich, zeigt ein besonderes künstlerisches Gespür für die drängenden und ungelösten Fragen der Auswahl, Bewertung und Bewahrung des Erinnerungswürdigen: Er führt eine undogmatische, im Grunde pragmatische und dabei sehr poetische Erinnerungspraxis vor, indem er den *Inhalten* das Gewicht der Bedeutsamkeit nimmt und gerade damit Erinnern zur Kunst erhebt. Diese „kunstfertige“ Erinnerungspraxis kommt im Roman sowohl inhaltlich, als auch auf der Ebene der Textstruktur zum Ausdruck.

3.5.1 Innehalten, Stillstellen, Besonnenheit

Der „Klappentext“ der Taschenbuchausgabe zitiert, wie üblich, die guten Kritiken:

Wilhelm Genazinos Prosa begegnet dem Leser als eine „hohe Schule der Wahrnehmung“. („Die Weltwoche“) „Es ist eine Kunst, was er aus dem einfachsten Geschehen, aus den banalsten Alltäglichkeiten macht.“ (Süddeutscher Rundfunk)¹⁸⁹

Diese „hohe Schule“, diese Kunst, dieses „Wahrnehmungswunder“, von dem auch manchmal die Rede ist, ist deshalb ungewöhnlich – wundersam - , weil es sich von der gängigen, in der kulturellen Praxis dominant gewordenen, kommerzialisierten, auf Serialität angelegten Zerstreuungsästhetik, nicht mitreißen lässt, sondern sich dem dahinströmenden Informationskontinuum hartnäckig und bewusst entgegenstellt.

Diese Technik des Stillstellens, des Arretierens und Anhaltens des Informationsflusses, die W. in der innehaltenden Reflexion zur Meisterschaft gebracht hat, ist gleichsam Grundlagenarbeit der Erinnerung.

Aleida Assmann erinnert an Herder, um am Ende von *Erinnerungsräume* die Diskussion um die Gefährdung der Erinnerungskultur optimistisch zu resümieren:

Statt vom Informationskontinuum oder vom Internet sprach Herder vom ‚Ozean der Empfindungen‘ und ‚dem ganzen schwebenden Traum der Bilder‘, gegen den der Mensch seine Erinnerungsräume aufbaut.¹⁹⁰

Und es scheint als hätte Genazino seine Ästhetik des genauen Blicks an Herder geschult, wenn man bei diesem liest:

Der Mensch beweiset Reflexion, wenn die Kraft seiner Seele so frei würket, daß sie in dem ganzen Ozean von Empfindungen, der sie durch alle Sinnen durchrauschet, Eine Welle, wenn ich so sagen darf, absondern, sie anhalten, die Aufmerksamkeit auf sie richten, und sich bewußt sein kann, daß sie aufmerke. Er beweiset Reflexion, wenn er aus dem ganzen schwebenden Traum der Bilder, die seine Sinne vorbeistreichen, sich in ein Moment des Wachens sammeln, auf Einem Bilde freiwillig verweilen, es in helle ruhigere Obacht nehmen, und sich Merkmale absondern kann, daß dies der Gegenstand und kein anderer sei.¹⁹¹

W. zeigt sich als Meister der Reflexion, einer „Besonnenheit“, die Herder als Oberbegriff zu Erinnerung und Reflexion setzte. Aleida Assmann:

¹⁸⁹ Klappentext FJZS.

¹⁹⁰ Assmann: *Erinnerungsräume*. 1999. S. 412.

¹⁹¹ Johann Gottfried Herder: *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*. –In: *Werke. Frühe Schriften 1764-1722*. Band 1. Hg. v. Ulrich Gaier. Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag 1985. S.695-810. S. 722.

Besonnenheit produziert Erinnerungsräume, die dem Strom des Geschehens als Falten, Höhlen, und Schichtungen entgegenstehen, und Möglichkeiten für Aufschub, Resonanz, Wiederholung, Wiederanknüpfung, Erneuerung bilden.¹⁹²

Diese Praxis des Stillstellens ist ein aktiver, schöpferischer Akt, der Erinnerungsräume produziert, ist Poiesis, Aneignung. Die aktive Seite des Erinnerns ist die, die diese Räume bewusst mitproduziert, um dem Selbst die Möglichkeit der Wiederanknüpfung und Erneuerung zu geben.

W. schenkt dem scheinbar Nebensächlichen seine Aufmerksamkeit, dem Unbedeutenden, dem Vernachlässigten.

Das hat einerseits den Effekt, dass die unausweichliche Banalität des Lebens sichtbar wird, dass das Unzusammenpassende, Ungehörige sichtbar wird. Daraus ergibt sich eine Komik, die auf die Verrückung der Vorstellung von einem komponierten sinnvollen Ganzen – eines Lebens als Gesamtkunstwerks – abzielt, und damit ihre befreiende Wirkung entfaltet.

Und gleichzeitig verschiebt es den Fokus des Fragens nach der Bewertung des „Erinnerungswürdigen“:

Weg vom vermeintlich Wesentlichen, vom vermeintlich Bedeutsamen, nach dem man streben und das man suchen müsste, um es später in das Schatzkästlein der Erinnerung zu legen. Weg von den Kategorien des Bedeutsamen, die durch bio- und autobiografische Mustererzählungen (welche die Werbung gerne referiert) exemplarisch vorgegeben sind und die Wende- und Höhepunkte des Lebens verlässlich markieren sollen. Was wird uns nicht alles angeboten, damit wir „unvergessliche“ Momente erleben! Der Vorauszwang der guten Erinnerung an die „unvergesslichen“ Momente verdirbt sie uns dann meist ohnehin gründlich.

Hin zur Verfeinerung und Kultivierung der Praxis, der Kunst der Wahrnehmung, des Innehaltens. Es geht also weniger darum, was zur Faltung, Schichtung, Arretierung gelangt, sondern, wie kunstfertig wir uns in der Kunst des Erinnerns halten. Das nimmt einerseits den Stress immer nur dem „Bedeutsamen“ nachzujagen und öffnet den Blick für das Unerwartete, Überraschende, welches das zweckfreie Schauen freigibt und das genug Bedeutsames – oft im Überschuss

¹⁹² Assmann: Erinnerungsräume. 1999. S. 412-413.

– bereithält. Die Befreiung des zweckfreien Schauens liegt ja auch gerade darin, dass nicht im Voraus feststehen muss, welche narrativ-dramaturgische Funktion in der Lebenserzählung, deren Ende wir ohnehin nicht kennen, eine zukünftige Erinnerung gleich schon mal haben müsste.

Eine hohe Kunstfertigkeit in der Produktion von Erinnerungsräumen zu erlangen, kann zumindest für das individuelle Erinnern ein Weg sein, vom Zwang der vorgegebenen Bewertungen befreit, eine individuelle, konkrete, das Selbst konstituierende Sinnwelt zu schaffen.

Die Techniken dieser Kunstfertigkeit reichen bei Genazino von diesem, wohl ein wenig aus der Mode gekommen, bewussten Anhalten und Reflektieren, das gleichsam Basisarbeit der Erinnerung ist, über ein wiederum schöpferisches Arrangieren, über ein Weiterverarbeiten im Schreiben bis zur Zusammenstellung des Albums. Der Fokus liegt auf dem Machen, auf der schöpferischen Produktion dieser „Falten, Höhlen und Schichtungen“, auf der aktiven Seite des Erinnerns, auf der allein sich die Freiheit der „Selbstschöpfung“ verwirklichen ließe.

3.5.2 Produktionsverfahren: Auf-, Um-, Abbauen. Auf-, Um-, Weiterschreiben.

Eigentlich hatten W. und Gesa vorgehabt, einen Max Beckmann-Gedenkabend abzuhalten, in dem thailändischen Restaurant, das im Erdgeschoss des Amsterdamer Beckmann-Wohnhauses liegt. Das scheitert jedoch an der drängenden Art der Bedienung, ihnen einen bestimmten, von ihr vorgesehenen Tisch zuzuweisen. W. will sich nicht drängen lassen. Die Kraft des Original-Ortes reicht nicht aus, um den aktuellen atmosphärischen Störungen standzuhalten: „Wir öffnen die Tür und verlassen dieses für einen Beckmann-Gedenkabend nicht geeignete Lokal.“¹⁹³

Stattdessen findet ein ganz anderer, nicht geplanter Gedenkabend, am Ende der Reise in einem anderen Lokal statt, das überhaupt keinen offensichtlichen örtlichen oder materiellen Bezug zum „Gegenstand“ des Eingedenkens hat und sich eben trotzdem wunderbar „eignet“:

¹⁹³ FJZS: S.166.

Von außen sieht das Lokal kalt und dürrig aus. Es ist ein weiß getünchter Kasten mit weißen Papiertüchern auf den kleinen Tischen. An der Decke drei Neonröhren und ein großer, stillstehender Ventilator. Wir nennen es seit Tagen das Lokal der arabischen Einsamkeit. Immer sitzen zwei oder drei einsame Männer über ein paar Bohnen oder einem Stück Lamm; sie essen langsam und schauen vor sich hin, sie hören der arabischen Musik zu, die ein wenig zu laut aus dem einzigen Lautsprecher kommt. [...] Gesa holt aus ihrer Handtasche eine Menge U-Bahn-Tickets, Eintrittskarten, Busfahrtscheine, Umrechnungstabellen, Zettel, Kassenbons, Zuckerstückchen, Eisenbahnzuschläge und kleine Prospekte heraus und breitet sie auf dem Tisch aus. Von den Gläsern, die an der Wandseite des Tisches stehen, nimmt sie zwei große und zwei kleine und stellt sie in Form einer kleinen Treppe hintereinander auf. Und sie beginnt, den Krimskrams vor und neben den beiden Gläsern aufzubauen, übereinander zu stellen und nebeneinander zu gruppieren. Ich kann nicht herausfinden, was sie bauen will. Soll es ein Haus werden oder ein kleiner Turm? Ein Teppich aus Papierfetzeln oder eine Art Tischbild? Unser Araber bringt schon die Teller für die Vorspeise. Gesa stellt die Teile um und baut sie neu auf, und plötzlich erkenne ich, was es werden soll: ein kleiner Altar. Er wird gebaut aus den Überbleibseln all dessen, was wir gesehen, gelesen und beredet haben. Das Material wird zum Zeichen eines Eingedenkens; wem soll man danken, wenn man keinem Gott danken will? Der Aufbau wird diesmal bunter und dichter. Die drei Araber beachten uns nicht; sie haben ihren eigenen Altar: Auf einem Mauervorsprung oberhalb der Durchreiche zur Küche stehen Familienfotos, Ansichtspostkarten und ein paar Kultgeräte dicht beieinander. Ich krame in meinen Taschen und finde ein paar Münzen, Kurstabellen und Kinokarten, die ich Gesa als weitere Bauteile zur Verfügung stelle. Wir essen und schauen zwischendurch auf den Altar. Und plötzlich spüren wir seine Wirkung: Obwohl uns das Ende der Reise traurig und schweigsam macht, sind wir vergnügt. Der Altar zeigt uns, was alles gewesen ist. Unser Araber stellt eine Schüssel mit hellgelber Hirse auf unseren Tisch. Er lacht und spricht mit uns auf Arabisch, und anscheinend ist er vollkommen sicher, dass wir jedes Wort verstehen.¹⁹⁴

Diese Schlüsselstelle des Romans erzählt vor allem auch von dem Verhältnis zwischen Architektur und Erinnerung und rüttelt an der gängigen Vorstellung, dass Architektur kraft ihrer relativen Dauerhaftigkeit und der Bindung an einen Ort automatisch als *Speicher* fungiere, der einen bestimmten Inhalt über lange Zeit bewahrt und stellt doch heraus, dass die Materialität einen wichtigen Beitrag zum Erinnern leisten kann.

Auf dem Tisch wird ein „Altar“ aus Erinnerungsstücken arrangiert, ein Denkmal für die Dauer eines Abendessens. W. und Gesa produzieren spielerisch gewissermaßen temporäre Architektur. Indem sie etwas aus den Schnipseln, aus zufällig sich in ihren Taschen befindlichen Fragmenten ihrer Reise zusammenstellen, bauen sie nicht an einem materialisierten Speicherinhalt räumlicher Ausdehnung, sondern bereits an einem „Erinnerungsraum“, wie ihn

¹⁹⁴ FJZS: 179-180.

Aleida Assmann versteht, einer Schichtung oder Faltung: Sie verdichten Gegenstände, die sich über eine Zeit angesammelt haben, zu einer Formation, die damit schon mehr Bedeutung trägt, als die losen Fitzel, und die die Möglichkeit zur Wiederanknüpfung eröffnet.

Es wird akkumulierte Zeit in eine Formation transponiert, die eine Erfahrung (die Reise) zu *einem* der Wahrnehmung zugänglichen, verdaulichen – erinnerbaren – Stück macht. Das Schnipselgebäude wird zu einem materiellen Zeichen, das dem Verschwinden der flüchtigen Wahrnehmung entgegenarbeitet, weil es eine Art des Innehaltens, des Reflektierens ist, eine Zusammenstellung zu basteln, sie auf- und umzubauen.

An diesem Denkmal ist nichts vorgefertigt, für den Zweck einer bestimmten Erinnerung zugerichtet, wie es der Intention von Denkmälern entspricht. Es ist an keinem Gedenkort aufgebaut, sondern an einem Ort, der dem Basteln nichts entgegenstellt, das genügt dem Gelingen. Ein Denkmal, ein Gedenkort, so denke ich, kann seinen Anspruch bzw. die Erwartung meist nicht einlösen und das entspricht der Erfahrung, die W. bei den Besuchen der Erinnerungsorte reflektiert. Die Installation kann auch wieder verschwinden, sie muss nicht dauerhaft bestehen, weil sie sich bereits als Glied in eine Kette von Produktionen eingefügt hat. Die Kette wird nicht mehr reißen, weil ihre Verknüpfungen sehr fest sind: Die Knoten der Kette verbinden alle möglichen Medien und Wahrnehmungen zu einem Produktionsstrang, der die Erinnerung durch die vielen möglichen Anknüpfungspunkte, die er so erzeugt, lebendig hält. Der Ab- und Umbau wird nicht als Abbruch von Erinnerungsmöglichkeiten gesehen, sondern als Weiterbearbeitung.

Das Artefakt aus Fragmenten der Reise spiegelt auf dieser konkret-materiellen Ebene die Struktur des Textes wider: Aus den bildhaften, narrativen Schnipseln, aus subjektiven, sich zufällig ansammelnden Erinnerungsstücken einer Reise wird ein literarisches Album zusammengestellt.

Ein weiterer Produktionsschritt ist mit dem Beschreiben und Schreiben geleistet, da kann die Erinnerung sich doppelt vervielfachen und verfestigen und ist befreit vom Zwang, über die Zeit hinweg mit sich selbst identisch sein zu müssen. Die Kette der Transformationen kann weiter geknüpft werden.

Hier das poetische Spiel: Das Schreiben über das Schreiben des Gesehenen als Projekt des Bewahrens, das Aufhören des Schreibens, das nicht aufhört zu

schreiben, das Präsens, das seine Nachzeitigkeit verrät, der Status der Fiktionalität des Schreibens im Präsens und des Albums an sich:

Manche Details will ich für immer behalten, also aufschreiben. Ich sehe einen Vogel, der aus der Weite des Himmels genau auf der Spitze eines Lampenmasts landet, und genauso, wie ich es sehe, schreibe ich es auf. Ein Vogel landet aus der Weite des Himmels auf der Spitze eines Lampenmasts. Ich sehe einen Jungen, der ein Stück Kordel hinter sich herzieht; ich sehe den Jungen und schreibe den Satz über ihn auf. Doch dann verzichte ich auf das Aufschreiben, weil es die wenigen Fahrgäste in der Bahn zu beunruhigen scheint. [...] der ein wenig erhöht sitzende Schaffner ruft dem ungeschickten Fahrgast das Wort Nullerl nach. [...] Zwei Haltestellen weiter steige ich aus uns schreibe mir das Wort Nullerl auf einen Zettel.¹⁹⁵

Hier zeigt sich auch die Paradoxie der Erinnerungsarbeit, die eine Schwelle zwischen einer nicht erlebbaren und also im Grunde fiktiven, Gegenwart und einer antizipierten Zukunft herstellen muss. Zwischen Festhalten und Loslassen, Stillstellen und Zusammenfassen changiert dieses Verfahren, des Zugänglichmachens, des Schichtens und Faltens.

Sichtbar wird damit auch: Man „macht“ sich die Erinnerung. Das Produkt der Erinnerung ist ein Artefakt, das selbst wieder Verwandlungen unterworfen ist. Genau das ist die Lebendigkeit der Erinnerung.

Der Zettel mit dem Wort „Nullerl“ ist im Roman nicht abgedruckt und doch ist er da: als niedergeschriebene Erinnerung, als Weiterbearbeitung.

Das ist das Projekt gegen das Verschwinden: Nicht die Dinge an sich zu behalten, sondern etwas mit ihnen zu machen. Sie also in eine weitere Form oder Stufe von Produktion überführen, immer weiter, um genau so mit den Erinnerungen selbst weiter zu verfahren: wieder etwas anderes, etwas Neues aus ihnen zu machen, die Produkte der Erinnerungsarbeit als Neu-Aktualisierungen in neuen Kontexten in die aktuelle Gegenwart hineinmischen.

Diese Praxis, die Erinnerungen in der Auseinandersetzung mit der Welt in transformierter Weise immer wieder neu aktualisiert und sich damit zu eigen macht, gibt der Konstruktion des Selbst einen stabilen Kern. Dieser Kern ist dann gerade nicht, was man im Inneren *ist*; eine einzigartige Kombination von Persönlichkeitseigenschaften samt der fixierten und gespeicherten Gedächtnisinhalte, aus der sich die eine Selbsterzählung zusammensetzt.

¹⁹⁵ FJZS: S. 69-70

Sondern die Gewissheit, dass man etwas Eigenes, in einem eigens sich herausgebildeten „Stil“ *macht*: Erinnerungen, die selbstreferentiell sind, weil sie einerseits aktuelle Wahrnehmungen beeinflussen und sich andererseits immer in Auseinandersetzung mit den wechselnden Umständen der Zeit transformieren.

Es ist wie eine Spur der Vermischung, Hineinmischung und Weiterverarbeitung, die sich als endlose ineinander verschlungene Kette von Eigen-Produktionen durch ein Leben zieht. Damit lässt sich nicht die *eine* ganze Geschichte aufschreiben. Es genügt, manche Erinnerungs-Produkte vorläufig zu fixieren, denn die Lücken bleiben ohnehin bestehen. Jederzeit kann eine neue Produktion aufgenommen werden: Die Lücken rufen diese Produktion ja geradezu hervor, weil sie auf jenes „Nichtfixierte“ verweisen, das Reflexion und neue narrative Spekulationen anregt.

3.5.3 Das Album

Das Arrangement zu einem Album spiegelt diese lückenhafte Produktionsanweisung der Erinnerung.

Im Roman-Album sind Mininarrative wie Bilder eines Fotoalbums aneinandergefügt. Dabei sind aber die Zeit-Lücken belassen, die ein Fotoalbum ebenso belässt.

Ein Album intendiert keine geschlossene Erzählung, sondern es ist eine in eine Reihenfolge gebrachte Sammlung von Momentaufnahmen, die darauf warten, dass man sich etwas über sie erzählt. Sie funktionieren isoliert voneinander, auf ihre Weise als Bilder. In der Zusammenstellung fordert das Album vom Betrachter, wenn auch sehr „offen“, die Konstruktion eines „narrativen Mehr“, das diese im Album realisierte Zusammenstellung der Bilder in irgendeiner Weise deutet.

Die Narrative verraten, wenn man sie isoliert betrachtet, von ihrer Form her nicht, dass sie Teile eines größeren narrativen Zusammenhanges sind. Sie sind Minierzählungen, die formal immer ihren Abschluss finden. Nie sind es *nur* allgemeine Reflexionen, sie sind immer an eine konkrete Situation gekoppelt; das verleiht ihnen das Bildhafte. Teils sind die Einträge sehr kurz, wie dieser emblemartige:

Die Mutter küsst den Säugling vorne auf den Mund, der Vater küsst ihn von hinten auf das blonde weiche Haar; wie ein neues Zwischenglied für die Lust der Eltern hält die Mutter den Kopf des Säuglings fest.¹⁹⁶

Teils sind es ausgiebigeren Notizen, wie etwa die über den Besuch im Sanatorium Kierling¹⁹⁷, die sich über dreieinhalb Seiten erstreckt und damit auch das längste Textstück ist. Die erzählten Zeiten sind jeweils etwa so kurz, wie es der momentan erlebten Situation W.s entspricht.

Die Lücken zwischen den Textstellen sind im Druck auch optisch realisiert, indem jedes Textstück auf einer neuen Seite beginnt. Als Roman funktioniert das Album dennoch, weil es Entwicklung zeigt und seine gattungsspezifische Funktion poetologisch reflektiert.

Einzige Ausreißer aus dem Schema der aneinandergefügt Beobachtungsnotizen sind zwei Briefe an den Freund Paul¹⁹⁸, die das Dokumentarische des Albumhaften in gewisser Weise verstärken und auch die Erzählhaltung in bestimmter Weise modifizieren, indem sie auf eine personale Instanz verweisen, die die „Erinnerungsstücke“ der Reise konzeptualisiert zusammenstellt und bewusst ein Album herstellt.

W., nicht nur im Präsens des Schreibens, sondern ein nachzeitlicher W., der die Produkte seiner Blicke, die Erinnerungsstücke seiner Reise im Nachhinein arrangiert? Oder ist es dann doch *nur* der Autor Genazino, der sich das Recht vorbehält, hier die Produkte seiner Figur zu verwalten? Sie zu seinem Album zu machen?

Interessant, dass sich diese Fragen in der Literatur nicht immer eindeutig entscheiden lassen. Sie eröffnen dem Leser gerade das freie Spiel der wechselnden Identifikation mit den personalen Instanzen, die die Offenheit des Kunstwerks mit bedingen. Etwa so scheint mir das Muster zu laufen: Mal denke ich mich in diese Gedankenwelt ein und folge ihren Implikationen und dann entferne ich mich, um sie aus der Distanz kritisch zu betrachten, dann komme ich zurück zur Empathie und wieder weg usw. Genau dieser Struktur des Wechsels von Nähe und Distanz zur eigenen Gedankenwelt entspricht die Selbstreflexion.

¹⁹⁶ FJZS. S. 23.

¹⁹⁷ siehe: FJZS S. 90-93.

¹⁹⁸ siehe: FJZS S.81-82 und S. 177-178.

In diesem Wechsel-Spiel der Distanznahme werden „Fiktion“ und „Realität“ gleichermaßen konstruiert und lassen sich so zueinander in Beziehung setzen.

Mit diesem dokumentarischen Gestus ergibt sich der Verdacht: Es gibt einen Wiederbetrachter, einen Wiederleser, einen, der sich sein Album genau so zusammenstellt, einen, der es sich wieder einmal zur Hand nehmen, sich erinnern will. Es gibt einen Sammler, nicht von Gegenständen, sondern von schriftlich fixierten Wahrnehmungsnotizen – sind das schon „Erinnerungen“? Gibt es aussortierte Notizen, nicht so gelungene Fixierungen vielleicht, die ihren Weg ins Album nicht fanden und unsortiert in einer Kiste lagern?

Die Lückenhaftigkeit des Albums reflektiert die Funktion der einzelnen Wahrnehmungen und ihrer „Zweckfreiheit“: Sie sind nicht Puzzleteile, die sich passgenau in ein großes Ganzes einfügen müssen, das dann die „Gesamtbedeutung“ enthält. Sie sind Module, die einen weiteren schöpferischen Akt herausfordern und es gestatten, dass zu jeder Zeit eigene, neue Kontexte aktualisiert werden; Versatzstücke, die ihre potenzielle Ausbaubarkeit bewahren, indem sie formal unabhängig vom Gesamtganzen funktionieren und doch ihren zeitlichen Zusammenhang, der Entwicklung impliziert, nicht in Abrede stellen.

4 Zusammenfassung und Ausblick

Meine Arbeit beschäftigt sich mit der Beziehung zwischen dem Stadtraum und der Sinnwelt des Romans *Der Fleck, die Jacke, die Zimmer, der Schmerz* und der Frage, welche poetologischen Konsequenzen sich aus der literarischen Bearbeitung des Bedeutungsraumes Stadt im Werk zeigen. Die Ergebnisse dieses Nachfragens möchte ich kurz zusammenfassen.

Ich denke, dass es gelungen ist, eine enge Beziehung zwischen Stadt und Werk auszumachen und diese zu beschreiben. So hoffe ich gezeigt zu haben, dass die Auseinandersetzung mit der Stadt im Werk sowohl in der poetologischen Bearbeitung als auch in der inhaltlichen Auseinandersetzung mit den veränderten Bedingungen der Bedeutungsproduktion im Lebensraum Stadt ablesbar und auf mehreren Ebenen literarisch wirksam ist.

So zeigt sich im Roman eine produktive Umgangsweise mit dem Raum, die sich nicht darauf verlässt, dass Bedeutungen mit den vorgegeben Nutzungsweisen festgeschrieben sind, sondern eigene Verfahren findet, schöpferisch und sinnstiftend mit dem Raum umzugehen und ihn sich auf diese Weise anzueignen.

Diese teils subversive Umgangsweise mit dem Raum kann als Reaktion auf das problematisch gewordene Verhältnis zwischen dem in der Notwendigkeit zur Identitätsbildung geforderten, sich seine Souveränität und Handlungsfähigkeit bewahren wollenden Individuum und den veränderten Bedingungen der kulturellen Bedeutungsproduktion in der postindustrialisierten Stadt gedeutet werden.

In der technisierten, globalisierten, entgrenzten, zentrumslosen, fragmentierten, von Junk-Space überzogenen Stadt lassen sich jene grundlegenden Muster der Bedeutungszuschreibung wie die Konzeptualisierung der Stadt als Subjekt und eines stabilen, speicherfähigen Ortes, die sich an der Alten Stadt geformt haben, nicht mehr mit der Lebenswirklichkeit in Deckung bringen, während sich in der permanenten Veränderung (noch) keine neuen kollektiv wirksamen Modelle herausbilden konnten.

Dies „Zuschreibungskrisen“ werden im Roman literarisch bearbeitet und in dieser Bearbeitungsweise zu bewältigen versucht.

Die Folgen der Fragmentierung des Stadtraumes etwa, die im engen Zusammenhang mit der Fragmentierung der Lebenswelt jedes Einzelnen stehen, als unsere Zeit bestimmendes Phänomen des Auseinanderdriftens der Lebensbereiche hätten uns alle, so der Soziologe Alain Touraine, „zu Fremden in der Welt“ werden lassen.¹⁹⁹

Dieser Entfremdung, die eine Störung der Beziehung zwischen dem Menschen und den Dingen, der Umgebung, dem Raum ist, die sich darin zeigt, dass der Einzelne nicht mehr weiß, was das alles mit ihm zu tun haben und wie er seine Identität ohne die Koppelung an einen stabilen kulturellen Ort bilden soll, arbeitet die Aneignungspoetik Genazinos entgegen. Indem sie sich durch eine spezielle Mikro-Perspektivik den Dingen und der Umgebung nahebringt und sie sich so auf eine eigene – auf das Individuum bezogene – Weise zeigen.

In der modernen Stadt ist auch das Konzept des stabilen, speicherfähigen Ortes in die Krise geraten, was an den Grundlagen unserer rationalistischen Gesellschaftsordnung rüttelt. Ein stabiler, nach Maßgabe eigener Interessen organisierter, also „eigener“ Ort ist Bedingung für jenes strategische Kalkül, das gewissermaßen das Erfolgsmodell der Moderne bildete.

Dieses strategische Kalkül beschreibt de Certeau als

eine Berechnung von Kräfteverhältnissen, die in dem Augenblick möglich wird, wo ein mit Macht und Willenskraft ausgestattetes Subjekt [...] von einer „Umgebung“ abgelöst werden kann. Sie setzt einen Ort voraus, der als etwas *Eigenes* umschrieben werden kann und der somit als Basis für die Organisation seiner Beziehungen zu einer bestimmten Außenwelt [...] dienen kann.²⁰⁰

Mit der Krise des Ortes muss aber auch dieses strategische Kalkül infrage gestellt werden. Die Krise des stabilen Ortes und das Phänomen der Entfremdung erfordern sowohl neue Identitätsbildungsmöglichkeiten (durch Aneignung) als auch ein adäquates Kalkül, um sich in einer Welt ohne einen eigenen Ort eine Deutungs- Identitäts- und Handlungssouveränität zu bewahren bzw. zu schaffen.

So bewegt sich der Protagonist W. durch die Stadträume, die er bewohnt und bereist nicht als Strategie, sondern als Taktiker. De Certeau:

¹⁹⁹ vgl. dazu Kap. 1.2.4.

²⁰⁰ de Certeau: Kunst des Handelns. 1988. S. 23. Vgl. Kap 3.1.

Als Taktik bezeichne ich demgegenüber ein Kalkül, das nicht mit etwas Eigenem rechnen kann und somit auch nicht mit einer Grenze, die das Andere als eine sichtbare Totalität abgrenzt. Die Taktik hat nur den Ort des Anderen. Sie dringt teilweise in ihn ein, ohne ihn vollständig erfassen zu können und ohne ihn auf Distanz halten zu können.²⁰¹

Dieses taktische Kalkül bringt eine ganz spezifische Perspektivik hervor, indem sie eine Art und Weise ist, sich in einer fremden – von anderen Mächten organisierten – Umgebung zu bewegen, um dabei die sich bietenden Gelegenheiten für sich zu nutzen, sie, wie de Certeau sagt, „im Fluge zu erfassen“. Die Taktik kennt keinen Ort des Rückzugs, der Gesamtübersicht, sie kann sich den Raum nicht auf Distanz halten und sich also auch nicht aus den sich ständig ändernden Umständen, die die Zeit hervorbringt, heraushalten.

Aus dieser taktischen Vorgehensweise, die der Leser mit dem Protagonisten vollzieht, dieser „Kunst der Schwachen“ (jener, die sich nie einen eigenen Ort organisieren konnten) ergibt sich also eine Perspektivik, in der Bewegung und Nähe die bestimmenden Parameter der Raumvermittlung und -erzeugung sind.

Durch die körperliche Nähe zu den Dingen und der Umgebung und dem beständigen im Fluss der Zeit Seins, durch den bewussten Verzicht auf Überblick und Distanz schafft diese Perspektivik die Möglichkeiten der Wiederaneignung des Raumes. Das Andere, Kleine, Unzusammenpassende, Zweckfreie, Ungehörige, Banale kommt in dieser Mikroperspektivik in den Blick und in der Reflexion dieser Bilder geschieht die Beziehungsstiftung zwischen den Dingen, der Umgebung, dem Raum und dem Betrachter als Aneignung.

Das ist im Grunde eine Gegenperspektivik zu jener Perspektivik, die aus der Distanz Übersicht erzeugt und von einem gesicherten, eigenen, stabilen Blickpunkt ausgeht. Diese ist uns als die dominante erfolgreiche, „wissensproduzierende“, verwissenschaftlichte Perspektive vertraut, die mit der Zentralperspektive ihre Abbild-Entsprechung findet.

Die Stadt kommt im Roman also über diesen „alternativen“ spezifischen perspektivischen Zugang ins Bild, der sich gewissermaßen aus den Problemen ergibt, vor die die Stadt der Gegenwart uns stellt. Damit lässt sich Genazinos Roman auf die Grundlagen der Weltbildkonstruktion – die immer perspektivischer Vermittlung bedarf – ein, in der seine spezifische Funktion als

²⁰¹ de Certeau: Kunst des Handelns. 1988. S. 23. Vgl. Kap. 3.1

erkenntnistheoretische Metapher zu sehen ist. Auf diese Weise sehe ich die Beziehung zwischen Stadt und Roman.

Die literarischen Verfahren dieser Perspektivierung des Räumlichen sind in dem Roman vielfältig und auf inhaltlicher und formaler Ebene eng ineinander verschlungen. Ich habe sie unter folgenden Aspekten dargestellt:

- Die personale Instanz der Erzählerfigur, mit ihren Auswirkungen auf die Vermittlung des Räumlichen und des inhaltlichen Bezugs zu den Fragen der Identitätsbildung.
- Die Poetik der Bewegung (der Art und Weise sich in der Stadt zu bewegen).
- Die Poetik des Blickes (der Art und Weise die Stadt zu sehen).
- Fixieren, Nebeneinanderstellen, Arrangieren (der Art und Weise, Wahrnehmungen über die Zeit zu retten und sie zu arrangieren).

Literarische Perspektive verstehe ich als ein Ensemble erzähltechnischer Möglichkeiten, die einen literarischen, an das Wesen des Narrativen gebundenen, fiktiven Raum erzeugen. Damit kommen perspektivierende Elemente des Romans in den Blick, die in der literaturwissenschaftlichen Diskussion der Perspektive bisher nicht oder nur marginal berücksichtigt sind. Ich glaube, dass diese perspektivierenden sprich raumerzeugenden Effekte des Narrativen eine weitere intensivere, systematische Auseinandersetzung wert wären und dass der literaturwissenschaftliche Diskurs damit einige neue Impulse erhalten könnte.

Hier könnten unterschiedlichste, textuell wie auch nicht textuell verfasste, den Leser steuernde Phänomene, die das Verhältnis des Lesers zum fiktiven Raum begründen, es berühren und modifizieren, den Raum erst semiotisieren, in die Betrachtung hereingenommen werden.²⁰² Dazu gehören meines Erachtens alle Bedingungen, unter denen Raumerfahrungen gemacht, vermittelt und verarbeitet werden. D.h.: Auch *alle* über die Erfahrungswelt der Protagonisten vermittelten Sinneserfahrungen, die Bezüge zum Räumlichen herstellen, nicht nur optische.

Dabei müsste ein Raumkonzept als Grundlage dienen, das sich nicht am euklidischen Raummodell orientiert, weil dieses grundsätzlich zu

²⁰² Vgl.: Kap. 2.2

bedeutungsindifferent ist, sondern eines, das ich in Anlehnung an Baiers Konzept und in Ermangelung eines besseren Begriffes „gelebten Raum“ nenne²⁰³.

Dieses Raumkonzept konstruiert den Raum als prozessual, transformativ, sprunghaft, löchrig, an Situationen gebunden und bedeutungsvoll. Das heißt, dass die Bedeutsamkeit des Raumes sich in den Kontexten jeweiliger Lebens-Situationen erst ergibt, und sich nur in dieser stets sich verändernden, an die Situationen gebundenen Weise in unserem Bewusstsein eine Rolle spielt.

Um nach der Bedeutsamkeit des Raumes in der Literatur zu fragen, scheint mir dieses Raumkonzept äußerst tragfähig, weil Kontext und Situationsgebundenheit dem Narrativen inhärent und diese Bedeutungs-Qualitäten des Räumlichen in der Struktur des Narrativen vermittelbar sind. Gerade diese kontext- und situationsgebundenen Aspekte der Raumerfahrung können literarisch bedeutungstragend oder -anreichernd wirken.

Die Perspektivik eines Textes lässt demnach Schlüsse darüber zu, wie Raum erlebt und erfahren wird und welche erkenntnistheoretisch relevanten Perspektivierungen sich aus einer in einem Text aktualisierten Verräumlichung der Welterfahrung ergeben. Es geht, wie Eco schreibt, in einem Kunstwerk immer um einen „Modus die Welt zu schauen“ und die Perspektivik eines Textes betrifft diesen Modus der Aufschließung der Welterfahrung.

Ich habe in meiner Arbeit die Perspektivik des Romans FJZS unter den Gesichtspunkten darzustellen versucht, die mir für diesen Roman und seine Beziehung zum Stadtraum poetologisch relevant erschienen, um so ihre Wirkungsweisen hinsichtlich ihrer raumerzeugenden Effekte zu beschreiben, und glaube damit auch einen Beitrag zu einer breiter angelegten Betrachtung der literarischen Perspektive geleistet zu haben.

Genazino hat mit diesem Roman eine Poetik vorgelegt, die man, so glaube ich, als poetologisches Substrat seiner weiteren Werke nach 1989 und als sehr eigenständige künstlerische Leistung betrachten kann.

In seinem Werk hat er eher an der Entwicklung der oftmals schon in FJZS angelegten Motive (die Scham, das Verschwinden, das Außenseitertum, die Tragik-Komik des Banalen usw.) weitergearbeitet, als an den poetologischen Grundlagen der narrativen Bewältigung der „Ortlosigkeit“ unserer Zeit, die er in

²⁰³ Vgl.: Kap. 2.2.5

Der Fleck, die Jacke, die Zimmer, der Schmerz gewissermaßen in Reinkultur erarbeitet hat.

In dem „Album“ *Auf der Kippe* hat er seine „Blickpoetik“ noch einmal aufgenommen, um sie zu präzisieren und hat sie aus dem Genre des Romans herausgenommen, um gerade dieser Kollision des Stillstellens einer Situation im genauen Blick mit den Entwicklung fordernden Implikationen des Narrativen zu entgehen. In FJZS hat er dieses Problem mit der Technik der Montage zu einem Album nach dem Prinzip der Chronologie gelöst. Eine Methode, die aber auf lange Sicht keine Lösung für die Ansprüche der narrativen Bewältigung des Weltentwurfs im Roman sein kann, sodass sich in seinem Schreiben dieses poetologische Substrat wieder mit einer traditionelleren – mehr Überblick sich schaffenden – Erzählweise verbunden hat, die den Lesegewohnheiten des Publikums und den Erwartungen an das Genre mehr entgegenkommt. Dennoch, so glaube ich behaupten zu dürfen, beziehen die späteren Werke, für die Genazino dann ja auch wichtige Preise erhalten hat, ihre poetische Kraft und Originalität wesentlich aus den poetologischen Verfahren, die Genazino in *Der Fleck, die Jacke, die Zimmer, der Schmerz* bereits erarbeitet hat.

Verwendete Literatur

1. Primärtexte

Genazino, Wilhelm: Der Fleck, die Jacke, die Zimmer, der Schmerz. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004. (1989).

Genazino, Wilhelm: Die Kassiererinnen. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004 (1998).

Genazino, Wilhelm: Auf der Kippe. Ein Album. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2000.

Genazino, Wilhelm: Ein Regenschirm für diesen Tag. München: dtv 2004 (2001).

Genazino, Wilhelm: Eine Frau, eine Wohnung, ein Roman. München, Wien: Hanser 2005 (2003).

Genazino, Wilhelm: Der gedehnte Blick. München, Wien: Hanser 2004.

Genazino, Wilhelm: Die Liebesblödigkeit. München, Wien: Hanser 2005.

2. Sekundärliteratur:

Achleitner, Friedrich: Region, ein Konstrukt? Regionalismus, eine Erfindung? –In: Gerd de Bruyn, Stephan Trüby (Hrsg.): *architektur_theorie.doc. texte seit 1960*. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser 2003. S. 52-60.

Adorno, Theodor W.: Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman. –In: Karl Wagner (Hg.): *Moderne Erzähltheorie. Grundlagentexte von Henry James bis zur Gegenwart*. Wien: WUV-Univ.-Verl. 2002. S. 167-179.

Albers, Gerd: Städtebau und Utopien im 20.Jahrhundert. – In: *Die alte Stadt*. Jg. 23, 1996, Heft 1. S.56-67.

Albert, Mechthild: „Auf der Schwelle“ – Intérieur und Außenwelt in *Les plaisirs et les jours*. – In: Angelika Corbineau-Hoffmann (Hg.): *Marcel Proust. Orte und Räume. Beiträge des Symposions Marcel Proust – Orte und Räume der Marcel Proust Gesellschaft in Leipzig 2001*. Frankfurt am Main; Leipzig: Insel 2003. S. 45-63.

Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: Beck 1999.

Bachelard, Gaston: *Poetik des Raumes*. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1987.

- Baier, Franz Xaver: Der Raum. Prolegomena zu einer Architektur des gelebten Raumes. Köln: König 2000.
- Bauer, Matthias: Romantheorie. Stuttgart, Weimar: Metzler 1997. (= Sammlung Metzler, Bd. 305).
- Benevolo, Leonardo: Die Geschichte der Stadt. Frankfurt/M., New York: Campus 1991.
- Bernard, Veronika: Das emotionale Moment der Veränderung. Stadt als Dichtung. Bonn: Bouvier 1999.
- Bernard, Veronika: Visionäre Botschaften. Signale utopischer Städte in der Zeit. Wetzlar: Förderkreis Phantastik 1997. (=Schriftenreihe und Materialien der Phantastischen Bibliothek Wetzlar; 24).
- Bloch, Ernst: Das Prinzip Hoffnung. In fünf Teilen. Kap. 33-42. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1985. (= Werkausgabe Ernst Bloch, Bd.5).
- Böttiger, Helmut: Kafkas Lachen. Laudatio auf Wilhelm Genazino. -In: http://www.deutscheakademie.de/druckversionen/laudatio_genazino_boettiger.html; 18.11.05
- Brock, Bazon: Urbanität als Postulat. –In: Kursbuch Stadt. Stadtleben und Stadtkultur an der Jahrtausendwende. Red.: Stefan Bollmann. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1999. S.123-129.
- Brüggemann, Heinz: Das andere Fenster. Einblicke in Häuser und Menschen. Zur Literaturgeschichte einer Wahrnehmungsform. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1989.
- Bucheli, Roman: Die Begierde des Rettens. Wilhelm Genazinos Poetik des genauen Blicks. – In: Text und Kritik. Heft 162. 2004. S. 46-54.
- Burckhardt, Martin: Metamorphosen von Raum und Zeit. Eine Geschichte der Wahrnehmung. Frankfurt /M., New York: Campus Verlag 1994.
- Butor; Michel: Die Stadt als Text. Graz: 1992.
- Corbineau-Hoffmann, Angelika: Die Analyse literarischer Texte. Einführung und Anleitung. Tübingen, Basel: Francke 2002.
- Corbineau-Hoffmann, Angelika: Reflexionen über Räume der Recherche. – In: Angelika Corbineau-Hoffmann (Hg.): Marcel Proust. Orte und Räume. Beiträge des Symposions *Marcel Proust – Orte und Räume* der Marcel Proust Gesellschaft in Leipzig 2001. Frankfurt am Main; Leipzig: Insel 2003 S. 7-22.

- Cramer, Sybille: Laudatio auf Wilhelm Genazino. – In: Der Berliner Literaturpreis 1996. Hg. v. der Stiftung Preußische Seehandlung. Berlin: Verlag Volk und Welt. 1997. 2. Sonderausgabe (nicht für den Verkauf bestimmt) S. 7-8.
- De Certeau, Michel: Kunst des Handelns. Berlin: Merve 1988.
- Derrida, Jacques: Die Schrift und die Differenz. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1976.
- Dietzsch, Steffen: Schema & Bild. Die Konstruktion der Perspektive. –In: Röttgers, Kurt und Monika Schmitz-Emans (Hg.): Perspektive in Literatur und bildender Kunst. Essen: Verl. Die blaue Eule 1999. S. 166-173.
- dtv-Atlas zur Stadt. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1994.
- Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1977.
- Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik. München: Fink, 8., unveränd. Aufl. 1994.
- Erll, Astrid: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung. Stuttgart, Weimar: Metzler 2005.
- Erll, Astrid u. Simone Roggendorf: Kulturgeschichtliche Narratologie: Die Historisierung und Kontextualisierung kultureller Narrative. – In: Nünning, Ansgar und Vera Nünning: Neue Ansätze in der Erzähltheorie. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2002. (WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium; Band 4). S. 73-113.
- Fiske, John: Lesarten des Populären. Wien: Turia und Kant 2000.
- Fliedl, Gottfried: Die Pyramide des Louvre. Welt als Museum. – In: Csáky, Moritz, Peter Stachel (Hg.): Die Verortung von Gedächtnis. Wien: Passagen Verl. 2001. S. 303-333.
- Foucault, Michel: Andere Räume. –In: ders.: Botschaften der Macht. Der Foucault Reader. Diskurs und Medien. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1999. S. 145-157.
- Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1994.
- Genette, Gérard: Die Erzählung. München: Fink, 2. Aufl. 1998.
- Großklaus, Götz: Symbolische Raumaneignung. Modell eines interkulturell-semiotischen Zugangs. – In: Norbert Oellers (Hg.): Das Selbstverständnis der Germanistik. Aktuelle Diskussionen. Tübingen: Niemeyer 1988. (= Germanistik und Deutschunterricht im Zeitalter der Technologie; Bd. 1) S.177-190.

- Grübel, Rainer: Formalismus und Strukturalismus. – In: Heinz Ludwig Arnold u. Heinrich Detering (Hg.): Grundzüge der Literaturwissenschaft. München: dtv 1997. S. 386 – 408.
- Herder, Johann Gottfried: Über den Ursprung der Sprache. – In: Werke. Frühe Schriften 1764-1772. Hg. von Ulrich Gaier. Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag 1985. S.695-810.
- Hillebrand, Bruno: Theorie des Romans. Erzählstrategien der Neuzeit. – 3., erw. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler 1993.
- Hirsch, Anja: Zwischen Lust und Angst. Erzählen im Zeichen des Verschwindens. – In: Text und Kritik. Heft 162. 2004. S. 70- 78.
- Hoffmann-Axthelm, Dieter: Die dritte Stadt. Bausteine eines Gründungsvertrages. Frankfurt./M: Suhrkamp 1993.
- Hofman, Marit: „Als könnte ich meinem eigenen Blick zuschauen“. Beobachtete Beobachter in Wilhelm Genazinos Romanen. –In: Text und Kritik. Heft 162. 2004. S. 55-64.
- Jahn, Georg und Markus Knauff: Raum zum Lesen: Die Konstruktion mentaler Modelle beim Verstehen narrativer Texte. – In: Thomas Krämer-Badoni, Klaus Kuhm (Hrsg.): Die Gesellschaft und ihr Raum. Raum als Gegenstand der Soziologie. Opladen: Leske + Budrich 2003. (= Stadt, Raum und Gesellschaft. Band 21) S. 53-72.
- Jormakka, Kari: Geschichte der Architekturtheorie. Wien: Edition Selene 2003.
- Jung, Werner: Umhergehen und Zeitverschwenden. Skizze zu einer literarischen Phänomenologie der Wahrnehmung. – In: Text und Kritik Text und Kritik. Heft 162. 2004. S. 65-69.
- Kant, Immanuel: Kritik der reinen Vernunft 1. Werkausgabe Band III. Hg. v. Wilhelm Weischedel. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 12. Aufl. 1992.
- Kaulbach, Friedrich: Philosophie des Perspektivismus. 1. Teil. Wahrheit und Perspektive bei Kant, Hegel und Nietzsche. Tübingen: Mohr 1990.
- Klüger, Ruth: Weiter leben. Eine Jugend. München: dtv 1994.
- Koolhaas, Rem: Die Stadt ohne Eigenschaften. – In: arch+ 132. Juni 1996. S.18-27.
- Koolhaas, Rem: Junk-Space. – In: arch+ 149/150. April 2000. S.55-59.
- Krauss, Hannes: Menschen – Dinge – Situationen. Wilhelm Genazinos „Abschaffel“-Romane. – In: Text und Kritik. Heft 162. 2004. S. 11-19.
- Lindemann, Uwe: Die Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen. Polyperspektivismus, Spannung und der iterative Modus der Narration bei Samuel Richardson,

Choderlos de Laclos, Ludwig Tieck, Wilkie Collins und Robert Browning. – In: Röttgers, Kurt und Monika Schmitz-Emans (Hg.): Perspektive in Literatur und bildender Kunst. Essen: Verl. Die blaue Eule 1999. S. 48-81.

Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Hg. von Ansgar Nünning. Dritte, aktual. u. erw. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler 2004.

Möbius, Hanno: Ruhe und Bewegung. ‚Beobachtung‘ in Literatur und Wissenschaft im Prozess der Technisierung des 19. Jahrhunderts. –In: Götz Großklaus, Eberhart Lämmert (Hg.): Literatur in einer industriellen Kultur. Stuttgart 1989. S. 431- 444.

Moser, Samuel: Isola Insula. Aspekte der Individuation bei Wilhelm Genazino. – In: Text und Kritik. Heft 162. 2004. S. 36-45.

Müller-Funk, Wolfgang: Die Abwesenheit Gottes. – In: Reck, Hans Ulrich (Hg.): Die Zukunft des Erinnerns in der Medienkultur. Ein Symposium der Lehrkanzel für Kommunikationstheorie am 23. Mai 1992. Wien 1993. S. 18-29.

Müller-Funk, Wolfgang: Die Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung. Wien; New York: Springer 2002.

Müller-Funk, Wolfgang: Literatur als Kulturwissenschaft. Präliminarien zu einer Theorie des Narrativen. –In: Schmidt-Dengler, Wendelin und Anton Schwob (Hg.): Germanistik im Spannungsfeld zwischen Philologie und Kulturwissenschaft. Beiträge der Tagung in Wien 1998. Wien: Verl. Ed. Praesens 1999. S. 117-146.

Müller-Funk, Wolfgang: Museum und Metamorphose. Philosophische Rückblicke auf historische Stadtansichten. – In: Günther Hödl, Johannes Grabmayer (Hg.): Leben in der Stadt. Gestern – heute – morgen. Wien; Köln; Weimar: Böhlau 1995. (= 3. St. Weiter Historikergespräche) S. 211-232.

Münker, Stefan und Alexander Roesler: Poststrukturalismus. Stuttgart, Weimar Metzler 2000.

Nietzsche, Friedrich: Genealogie der Moral. – In: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe. Band 5. Hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. München, Berlin, New York: de Gruyter. Neuaufl. 1999.

Nietzsche, Friedrich: Von Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben. Stuttgart: Reclam 1970.

Nora, Pierre (Hg.): Erinnerungsorte Frankreichs. München: C.H. Beck 2005.

Norberg-Schulz, Christian: Das Phänomen Ort. – In: Gerd de Bruyn, Stephan Trüby (Hrsg.): architektur_theorie.doc. texte seit 1960. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser 2003. S. 42-47.

- Nünning, Ansgar und Vera Nünning (Hg.): Von der strukturalistischen Narratologie zur ‚postklassischen‘ Erzähltheorie: Ein Überblick über neue Ansätze und Entwicklungstendenzen. –In: Nünning, Ansgar und Vera Nünning: Neue Ansätze in der Erzähltheorie. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2002. (WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium; Band 4) S. 1-33.
- Omahna, Manfred: Globalisierte Stadträume und lokaler Konnex. – In: Moritz Csáky u. Peter Stachel: Die Verortung von Gedächtnis. Wien: Passagen Verl. 2001. S. 335-342.
- Panofsky, Erwin: Die Perspektive als „symbolische Form“. – In: Ders.: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft. Hg. v. H. Oberer u. E. Verhegen. 2. Aufl. Berlin 1974. S. 99-167.
- Pfabigan, Alfred: Plädoyer für einen zeitgemäßen Heimatbegriff. –In: Csáky, Moritz, Peter Stachel (Hg.): Die Verortung von Gedächtnis. Wien: Passagen Verl. 2001. S. 197-207.
- Roost, Frank: Die Disneyfizierung der Städte. Großprojekte der Entertainmentindustrie am Beispiel des New Yorker Times Square und der Siedlung Celebration in Florida. Opladen: Leske+Budrich 2000. (Stadt, Raum, Gesellschaft. Band 13).
- Roth, Gerhard: Ich – Körper – Raum. Die Konstruktion der Erlebniswelt durch das Gehirn. – In: Thomas Krämer-Badoni, Klaus Kuhm (Hrsg.): Die Gesellschaft und ihr Raum. Raum als Gegenstand der Soziologie. Opladen: Leske + Budrich 2003. (= Stadt, Raum und Gesellschaft. Band 21) S. 35-52.
- Röttgers, Kurt: Perspektive – Raumdarstellungen und Literatur und bildender Kunst. –In: Röttgers, Kurt und Monika Schmitz-Emans (Hg.): Perspektive in Literatur und bildender Kunst. Essen: Verl. Die blaue Eule 1999. S. 15-47.
- Scherpe, Klaus: Ausdruck, Funktion, Medium. Transformationen der Großstadterzählung in der deutschen Literatur der Moderne. – In: Götz Großklaus, Eberhart Lämmert (Hg.): Literatur in einer industriellen Kultur. Stuttgart 1989. S.139-161.
- Scholz, Christian: „Ich bringe ja auch das Bild in Schwung“. Ein Gespräch mit dem Schriftsteller Wilhelm Genazino über Photographie. – In: Neue Zürcher Zeitung. 7. Mai 2001. Nr. 104.
- Schmidt, Siegfried. J.: Gedächtnisforschungen: Positionen, Probleme, Perspektiven. –In: Ders. (Hg.): Gedächtnis: Probleme und Perspektiven der interdisziplinären Gedächtnisforschung. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991
- Schmitz-Emans, Monika: Perspektivische Vorüberlegungen. –In: Röttgers, Kurt und Monika Schmitz-Emans (Hg.): Perspektive in Literatur und bildender Kunst. Essen: Verl. Die blaue Eule 1999. S. 11-14.

- Schmitz-Emans, Monika: De-zentrierte Perspektivik: Zur Räumlichkeit literarischer Texte und zur Abkehr vom zentralperspektivischen Prinzip bei Jorge Luis Borges und Italo Calvino. – In: Röttgers, Kurt und Monika Schmitz-Emans (Hg.): Perspektive in Literatur und bildender Kunst. Essen: Verl. Die blaue Eule 1999. S. 96-138.
- Schroer, Markus: Raumkörper und Körperraum – zwischen Öffnung und Schließung. – In: Thomas Krämer-Badoni, Klaus Kuhm (Hrsg.): Die Gesellschaft und ihr Raum. Raum als Gegenstand der Soziologie. Opladen: Leske + Budrich 2003. (= Stadt, Raum und Gesellschaft. Band 21) S. 73-90.
- Sennett, Richard: Fleisch und Stein. Der Körper und die Stadt in der westlichen Zivilisation. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997.
- Sennett, Richard: Civitas. Die Großstadt und die Kultur des Unterschieds. Frankfurt/M.: S. Fischer Verl. 1991.
- Sieverts, Thomas: Was leisten städtebauliche Leitbilder? – In: ders.: Ohne Leitbild? Städtebau in Deutschland und Europa. Stuttgart 1998. S. 21-40.
- Sieverts, Thomas: Zwischenstadt. Zwischen Ort und Welt, Raum und Zeit, Stadt und Land. Basel: Birkhäuser 2001 (=Bauwelt Fundamente 118).
- Stanzel, Franz K.: Die Opposition Erzähler – Reflektor im erzählerischen Diskurs. – In: Karl Wagner (Hg.): Moderne Erzähltheorie. Grundlagentexte von Henry James bis zur Gegenwart. Wien: WUV-Univ.-Verl. 2002. S. 345-359.
- Stiegler, Bernd: Wechselnde Blicke: Perspektive in Photographie, Film und Literatur. – In: Bosse, Heinrich und Ursula Renner (Hg.): Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel. Freiburg i. Br.: Rombach 1999. S. 271-297.
- Stierle, Karlheinz: Die Struktur narrativer Texte. Am Beispiel von J.P. Hebbels Kalendergeschichte *Unverhofftes Wiedersehen*. –In: Karl Wagner (Hg.): Moderne Erzähltheorie. Grundlagentexte von Henry James bis zur Gegenwart. Wien: WUV-Univ.-Verl. 2002. S. 297-319.
- Stockinger, Claudia: Das Leben ein (Angestellten-)Roman. Wilhelm Genazinos Ästhetik der Wiederholung. – In: Text und Kritik. Heft 162. 2004. S. 20-28.
- Thomas, Christian: Gemeinplätze der Moderne. Über das Verhältnis von Utopie und Urbanität. – In: Centrum. Jahrbuch für Architektur und Stadt. 1997-1998. (1997). S. 19-23.
- Touraine, Alain: Die Stadt – ein überholter Entwurf? – In: arch+ 138. Juni 1996. S.68-70.
- Wucherpfennig, Wolf: We don't need no education. Foucault und die poststrukturalistische Germanistik. – In: Norbert Oellers (Hg.): Germanistik und Deutschunterricht im Zeitalter der Technologie. Band 1. Das

Selbstverständnis der Germanistik. Aktuelle Diskussionen. Tübingen: Niemeyer 1988. S. 162-174.

Von Soden Wolfgang (Hg.): Das Gilgamesch-Epos. Übersetzt u. mit Anmerkungen versehen v. Albert Schott. Stuttgart: Reclam 1999.

Zerweck, Bruno: Der cognitive turn in der Erzähltheorie. Kognitive und ‚Natürliche‘ Narratologie. –In: Nünning, Ansgar und Vera Nünning: Neue Ansätze in der Erzähltheorie. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2002. (WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium; Band 4) S. 219-242.

Žigrai, Florin: Bemerkungen zur kollektiven und individuellen Identität im raum-zeitbezogenen Kontext. – In: Moritz Csáky u. Peter Stachel (Hg.): Die Verortung von Gedächtnis. Wien: Passagen-Verl. 2001. S. 51-66.

Zima, Peter V.: Literarischer Ästhetik. Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft. Tübingen: Franke, 2., überarb. Aufl. 1995.

Zimbardo, Philip G.: Psychologie. Dt. Bearb. v. Siegfried Hoppe-Graff, Barbara Keller u. Irma Engel. Berlin, Heidelberg, New York: Springer, 6. überarb. u. erw. Aufl., 1995.

Abbildungsnachweis:

Abb. 1. S. 8. - Aus: Benevolo, Leonardo: Die Geschichte der Stadt. Frankfurt/M., New York: Campus 1991. S. 34.

Abb. 2. S. 14. – Aus: Google Earth. Teleatlas 2008. Übermalung EK.

Abb. 3. S. 91. – Aus: 91°. More than Architecture. Autumn 2007. S. 17-19.

Anhang

Zusammenfassung

Untersuchung der literarischen Bearbeitung der in der postindustrialisierten und globalisierten Stadt veränderten Bedingungen der kulturellen Bedeutungsproduktion, in Wilhelm Genazinos Roman *Der Fleck, die Jacke, die Zimmer, der Schmerz*.

Die Stadt wird dargestellt als kultureller Raum, in dem sich aufgrund tiefgreifender, struktureller Veränderungen das Konzept eines stabilen, speicherfähigen Ortes nicht mehr aufrecht erhalten lässt, womit Modelle der Identitätsbildung, sowie Fragen des kulturellen und individuellen Erinnerns problematisch geworden sind.

Die poetologischen Konsequenzen der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem problematisch gewordenen Stadtraum und der narrativen Bewältigung der Existenzbedingungen, werden über Aspekte des Perspektivischen dargestellt.

Wobei literarische Perspektive als ein Ensemble erzähltechnischer Möglichkeiten, die einen literarischen, an das Wesen des Narrativen gebundenen, fiktiven Raum erzeugen, verstanden wird, womit dieses Verständnis über Fragen des point of view hinausgeht: Unterschiedlichste, textuell und nicht textuell verfasste, den Leser steuernde Phänomene können das Verhältnis von Text und Raum begründen, es berühren, modifizieren, semiotisieren.

Die literarischen Verfahren dieser Perspektivierung des Räumlichen sind in dem Roman vielfältig und auf inhaltlicher und formaler Ebene eng ineinander verschlungen. Sie sind unter folgenden Aspekten dargestellt:

- Die personale Instanz der Erzählerfigur, mit ihren Auswirkungen auf die Vermittlung des Räumlichen und des inhaltlichen Bezugs zu den Fragen der Identitätsbildung.
- Die Poetik der Bewegung (der Art und Weise sich in der Stadt zu bewegen).
- Die Poetik des Blickes (der Art und Weise die Stadt zu sehen).
- Fixieren, Nebeneinanderstellen, Arrangieren (der Art und Weise, Wahrnehmungen über die Zeit zu retten und sie zu arrangieren).

Dieser erweiterte Perspektivbegriff wird im theoretischen Teil in Auseinandersetzung mit neueren Aufsätzen zum Thema erarbeitet und in Zusammenhang mit einem alternativen, nichteuklidischen Raumkonzept gebracht, was weiteren Untersuchungen zur literarischen Perspektive einen fruchtbaren Boden bieten könnte.

Genazino hat mit diesem Roman eine Poetik vorgelegt, die man als poetologisches Substrat seiner weiteren Werke nach 1989 und als sehr eigenständige künstlerische Leistung betrachten kann.

Lebenslauf

Eva Krabbe

Verheiratet mit DI arch. Peter Krabbe

Drei Kinder:

Amina, geb. 1996

Antonin, geb. 2002

Kosima, geb. 2006

1971 in Linz geboren

Mutter: Erika Kropf

Vater: DI Dr. Alfred Kropf

1978-1982 Volksschule in Puchenau

1982-1990 Gymnasium in Linz, Matura mit gutem Erfolg

1990 -1991 Studium Biologie

1991-1993 Studium Deutsche Philologie, Vergleichende Literaturwissenschaften,
Publizistik

1993-1994 Studium Physik

1993-1996 Studium Philosophie und Deutsche Philologie

1996-2008 Studium LA Deutsche Philologie und LA Philosophie, Psychologie,
Pädagogik. Vorlesungen zu Geschichte der Architektur, Architekturtheorie
und Architekturvermittlung an der Universität für Angewandte Kunst Wien
und TU Wien

1996-2006 Mitarbeit (Entwurf, Recherche, Texterstellung, Entwurfsvermittlung,
Baubetreuung) an der Realisierung verschiedener architektonischer Projekte
(Wohnbauten, Gewerbebauten, Einfamilienhäuser, Wohnungsumbauten
Messestand, Funktionsmöbel) in Wien, Linz, Paris und Vorarlberg,
gemeinsam mit DI Peter Krabbe